

Intorno ai *Six concertos in four parts* di Giuseppe Tartini

Juan Mariano Porta

I Six / Concertos / in four Parts / Dedicated to / John O Neill Esq.^r / Compos'd by / Sig.^r Tartini / London / Printed for Tommaso Mazzinghi by Welcker in Gerrard Street St. Ann's Soho (RISM A/I T 238),¹ pubblicati intorno al 1766, sono l'ultima raccolta di concerti stampata quando l'autore era ancora in vita. Questa appare dopo un lungo intervallo, rappresentando una rarità nella produzione musicale del compositore: a distanza di più di trent'anni dall'unica collezione di concerti autorizzata (Op. I, Libro II, Amsterdam, Michel-Charles Le Cène, RISM A/I T233) e circa vent'anni dopo una precedente stampa di concerti (*Concerti A. V. con violino obbligato*, Paris, Boivin-Le Clerc-Castagneri-L'Aine-Tessarini, RISM A/I T234).

La pubblicazione non ebbe origine per iniziativa dell'autore, all'epoca ormai assorto in questioni teoriche, ma grazie all'impulso di Vincenzo Rota che a partire dagli anni Sessanta del Settecento organizzò a Padova un trio denominato «Accademia degli Imperterriti» composto da Anton Bonaventura Sberti e da lui stesso ai violini e dal conte Nicola Mussato al violoncello. Per l'accademia, il Rota adattò diversi concerti tartiniani che denominò «metamorfosi» e che furono all'origine della pubblicazione del Welcker.

L'origine

In quel periodo l'attività musicale patavina era favorita dall'ambiente intellettuale sorto attorno allo studio del Seminario che attraeva una vasta schiera di eruditi, in gran parte ecclesiastici. In tale contesto, di cui presto diventarono figure di spicco, è probabile che si siano conosciuti il Rota, lo Sberti (entrambi abati) e il conte Mussato, amici e ammiratori di Tartini.

¹ *Six concertos in four Parts Dedicated to John O Neill Esq.^r Compos'd by Sig.^r Tartini*, London, Tommaso Mazzinghi by Welcker, [1766 circa], d'ora in poi *Six concertos in four Parts*.

Anton Bonaventura Sberti (Padova 1731–1816) fu giurista, didatta e violinista dilettante. Sberti studiò giurisprudenza, ottenendo la laurea dottorale nel 1755. Nel 1771 fu iscritto nell'Accademia de' Ricovrati. I suoi scritti costituiscono un'importante testimonianza sull'attività musicale a Padova a partire dagli anni Sessanta del Settecento.² Scrisse diversi testi didattici per lo studio della matematica³ e della lingua italiana.⁴ Quanto alla musica, Sberti studiò violino con il maestro Giuseppe Priuli, detto il Romanino, che apparteneva a una famiglia di musicisti che facevano parte dell'orchestra della cappella musicale della Basilica di Sant'Antonio.⁵ Inoltre, fu proprietario di una collezione di musica manoscritta che includeva «grande numero di concerti, e suonate a solo violino e basso del Tartini, e del signor Michele Stratico, insigne alunno del gran Tartini, oltre due sacchi di sinfonie, duetti, etc. di ottimi scrittori di musica»⁶

Vincenzo Rota (Padova 1703–1785) fu educatore, musicista, scrittore e pittore. Le principali informazioni sulla sua vita ci giungono dalle *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota*, scritte dall'abate Francesco Fanzago (1749–1823).⁷ Nella *Galleria dei letterati ed artisti illustri delle province veneziane nel secolo XVIII* venne inclusa – oltre ad una breve biografia – un'incisione del Rota realizzata da Benedetto Musitelli (fig. 1).⁸ Rota iniziò i suoi studi presso il

² Cfr. ANTON BONAVENTURA SBERTI, *Saggio degli spettacoli e delle feste che si facevano in Padova*, Padova, Tipografia del Seminario 1767; ANTON BONAVENTURA SBERTI, *Memorie intorno l'abate Antonio Bonaventura Dottor Sberti, padovano, scritte da lui medesimo in novembre 1814*, Padova, Biblioteca Civica, ms., B. P. 1479/V, pp. 5-25; ANTON BONAVENTURA SBERTI, *Degli spettacoli e delle feste che si facevano in Padova*. [...] *Seconda edizione notabilmente accresciuta e corredata della vita dell'Autore*, Padova, Adolfo Cesare 1818.

³ *ivi*, pp. 1-3.

⁴ Sberti contribuì con diverse voci in PIETRO SIMIONATO, *Nuovo metodo per apprendere la lingua italiana*, Venezia, Isidoro Borghi 1813.

⁵ Giuseppe Priuli, dal suo ingresso come violino soprannumerario nel 1727, lavorò a fianco di Giuseppe Tartini fino al ritiro di quest'ultimo nel 1765 e continuò come primo violino fino alla morte avvenuta nel 1781; cfr. la voce *Priuli, Giuseppe* in LUCIA BOSCOLO et alii, *La cappella musicale antoniana di Padova nel secolo XVIII. Delibere della Veneranda Arca*, Padova, Centro di Studi antoniani 1997.

⁶ Cfr. SBERTI, *Memorie* cit., p. 10; passaggio già citato in PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini. Le fonti biografiche*, Wien, Universal Edition 1968, pp. 82-83.

⁷ Cfr. FRANCESCO FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota padovano*, Padova, Conzatti 1790.

⁸ Cfr. BARTOLOMEO GAMBA, *Galleria dei letterati ed artisti illustri delle province veneziane nel secolo XVIII*, II, Venezia, Alvisopoli 1824, c. 1r,

liceo Vanzo e, dal 1717, frequentò il Seminario di Padova. Nel 1725 venne iscritto al Sacro Collegio dei Teologi e, l'anno successivo, fu ordinato sacerdote. Insegnò retorica nel seminario di Rovigo per un breve periodo. Successivamente, lavorò a Venezia come precettore di Andrea Minucci (futuro arcivescovo di Fermo) e dopo si occupò dell'istruzione dei figli, i principi Angelo ed Ottavio, del marchese Pietro Gabrielli (1660–1734). Dopo la morte di Pietro, Rota si spostò a Roma per completare l'educazione dei fanciulli e continuò a lavorare per la vedova, la contessa Teresa di Valvasone, alternando la sua residenza tra Padova e Venezia. Quest'ultimo incarico gli lasciava tempo libero, permettendogli di dedicarsi alla letteratura, alla pittura e alla musica. Rota fu autore di vari testi, tra cui componimenti in latino: *Dialoghi*, poesie: *L'Incendio del Tempio di San Antonio* (Padova, Conzatti, 1753), commedie: *La zoccolotta pietosa* (Venezia, Occhi, 1743), *La morta viva* (Venezia, Occhi, 1747), *Il fantasima* [sic] (Lugano, Stamperia della suprema Superiorità Elvetica, 1748); inedite: *La Balla*, *Il memoriale*, *Il pisciatoio*, *La Bradamante*; racconti burleschi: *Il lavativo* (Venezia, Colombani, 1767), favole: *Il pastor geloso* (Venezia, Occhi, 1744), e traduzioni: *Moira*, *Salmi penitenziali*, *L'arte del disamorarsi tratta da Ovidio alla moderna gioventù*, *Elogia societatis Jesus*, *Istruzioni intorno alla Santa Sede*.⁹ Come appassionato di disegno, Rota realizzò lo schizzo del ritratto di Giuseppe Tartini, successivamente inciso da Carlo Calcinoto nel 1761,¹⁰ ed i ritratti di alcuni musicisti dell'orchestra della basilica di Sant'Antonio (Bissoli, Vandini, Vallotti). Inoltre, disegnò le illustrazioni per le stampe delle sue commedie. Come musicista, Fanzago descrive il Rota come un polistrumentista, attento alla qualità degli strumenti che acquistava, e sicuro delle proprie capacità:

Suonava vari stromenti; il flauto, la violetta, il violino. Non guardava spesa purché i suoi violini fossero dell'Amati, o dello Stainero: ne voleva più d'uno per gareggiar coi migliori,

<<https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3ATSAE030042&mode=all&teca=MagTeca++ICCU>>, ultimo accesso 10.05.2025.

⁹ Riguardo l'elenco delle opere e altri dettagli della biografia, cfr. LUIGI CARRER, *Rota, Vincenzo*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, a cura di Emilio de Tipaldo, Venezia, Alvisopoli 1835, pp. 45-49.

¹⁰ L'incisione fu realizzata per volontà di Anton Bonaventura Sberti, cfr. PETROBELLI, *Tartini. Le fonti* cit., pp. 86-91.

proverbialmente dicendo: “so cosa vuol dire un buono strumento in mano d’un buon sonatore; lo provo in me che dopo aver fatto assestar a mio modo il mio violino, suono, trillo, che non invidio il Tartini.¹¹

Rota affiancava alle sue capacità di esecutore, quelle di abile compositore:

Egli stesso componeva sonate colle regole del contrappunto, provocato dal suo discepolo Marchese Angelo Gabrielli, dotto armonista, da cui ne riceveva il contraccambio. Prendeva in esse un soggetto esprimente azione, o passione; e secondo i precetti d’Orazio, variava bensì gli accidenti, ma non rompeva mai la semplicità e l’unità; dal principio al fine conservando la concepita idea con ragionata andatura. Oltracciò metteva in note inni, canzoncine, ed ariette da lui tessute a bella posta, anche per uso dell’Accademia.¹²

Nicola Mussato [Mussatti] (Padova 1733–1805) conte, fu scrittore e violoncellista. Mussato fu autore dei testi poetici *La perseveranza. Stanze per la solenne vestizione della nobil donna Pisana Bragadino nel monistero della Beata Elena* (Padova, Conzatti, 1768) e *Il Prato della Valle* (Padova, Seminario, 1819) e della traduzione del *Centone ovidiano di Albertino Mussato. Poeta tradotto in versi italiani da Niccola Mussato nell’occasione del dottorato in ambe le leggi di Alvise di lui figliuolo* (Padova, Giuseppe e Fratelli Penada, 1802). Molto lodato come violoncellista, il Fanzago ci riferisce che era «fornito di buon gusto nelle amene lettere, e peritissimo suonatore di violoncello».¹³ Allo stesso modo lo Sberti si riferisce al conte come ad un interprete che trattava lo strumento «con tal melliflua dolcezza, e patetica espressione, che v’acquistate una giustissima lode da chi vi ascolta».¹⁴

Quanto all’attività musicale del trio, lo Sberti ci racconta che egli stesso suonava il violino: «esercitandosi nell’accademie di musica, suonando giornalmente alcune ore da sé, e spessissimo insieme colli suoi indivisibili amici Conte Nicola Mussati, eccellente suonatore di violoncello, ed il celebre abate Vincenzo Rota».¹⁵

¹¹ FANZAGO, *Memorie cit.*, p. 13.

¹² *ivi*, pp. 13-14.

¹³ *ivi*, nota 21.

¹⁴ Cfr. SBERTI, *Saggio degli spettacoli cit.*, dedica.

¹⁵ PETROBELLI, *Tartini. Le fonti cit.*, p. 82; FANZAGO, *Memorie cit.*, p. 13.

Inoltre, Fanzago trascrive – da presunte lettere – le parole del Rota riguardo l'organizzazione dell'«Accademia degli Imperterriti»:

Mi sono tutto consolato che sia tornata a risorgere quella famosa Accademia, che dopo la mia partenza erasi quasi estinta. E giacché io le diedi il nome degl'Imperterriti, voglio anche assegnarle i suoi ufficiali, e prescriverle le sue leggi, senza le quali non può ben regolarsi, né sussistere veruna radunanza pubblica, o privata.¹⁶

In effetti, il Rota non solo dettava legge all'interno dell'accademia, ma si occupava della selezione e trascrizione del repertorio musicale:

Cercava tutto di con diligente curiosità i duetti, i trii le sinfonie più ben condotte, e copiava infaticabilmente i pezzi bellissimi del Pergolesi, del Corelli, e sopra d'ogni altro del Tartini, che poi con esatta accuratezza venivano eseguiti dagli aggregati nelle loro ordinarie sessioni.¹⁷

Come parte della sua attività per riuscire a fare le sue trascrizioni, il Rota:

Conversava le intere giornate con Tartini, ed era consultato dal medesimo, poiché Vincenzo intendeva la musica sì bene che nel 1763 aveva già dato principio a ridurre maravigliosamente per suo diporto trentasei tartiniani concerti in sonate a tre, e a quattro parti obbligate, intitolandole metamorfosi legittime, e fedelissime.¹⁸

Sempre attraverso Fanzago, il Rota racconta riguardo alle «metamorfosi» di aver creato tre 'Duodeca' (serie di dodici concerti). Di essi, la prima serie fu provata a casa sua da un violoncellista sostituto «trasportato per la musica francese, e tedesca», e dopo aver evidenziato quanto sia difficile trovare un rimpiazzo di Nicola Mussato,¹⁹ afferma che l'interprete «confessa di non aver mai intese trifonie migliori, più ben condotte, e impastate, e saporite di queste».²⁰ Della Duodeca II, ci riferisce che non era stata ancora provata, e che avrebbe avuto intenzione di farlo durante la Quaresima a casa del conte Thurn und Taxis nonostante «lo stile tartiniano non è qui molto accetto, perché appunto non lo intendono. Tuttavia la verità vuol il suo luogo, e spero, che se sapranno suonarle, non potranno [fare] a meno di non applaudirle».²¹ Rota continua spiegando il suo metodo di lavoro e quanto sia meticoloso nel suo operare fino ad arrivare al risultato desiderato: «ora son dietro a riveder la Duodeca

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ *ivi*, p. 14.

²⁰ *ibid.*

²¹ *ivi*, p. 15.

Il e molte cose anche in essa cambiai dove in bene, dove in meglio. Così va nelle cose umane; sempre resta da migliorare, perché non si dà quaggiù perfezione». ²² Infine, Rota si compiace dei risultati ottenuti: «Ora mi consolo e mi compiaccio fuor di modo, che il mio esempio abbia mosso altri a rendere trattabili, e comuni le opere tartiniane. Seguiti l'impresa il mio valoroso Giulietto»²³ e conclude con: «ho aperto la strada agli altri, si stemprino anch'essi un poco il cervello».²⁴

Sia Fanzago che Sberti evidenziano il fatto che Tartini rimase talmente soddisfatto dalle trascrizioni del Rota che spedì gli abbozzi in Inghilterra al cavaliere Riccardo Wynne, e che in seguito queste siano state perfezionate dal Rota stesso nel 1766. Nel 1802 lo Sberti, inoltre, donò le trentasei «metamorfosi» a Marc'Antonio Lenguazza, professore di Leggi e giudice di Pace e violoncellista dilettante.²⁵ Successivamente, si è persa la traccia dei manoscritti, mentre altra fortuna godranno gli abbozzi spediti in Inghilterra.

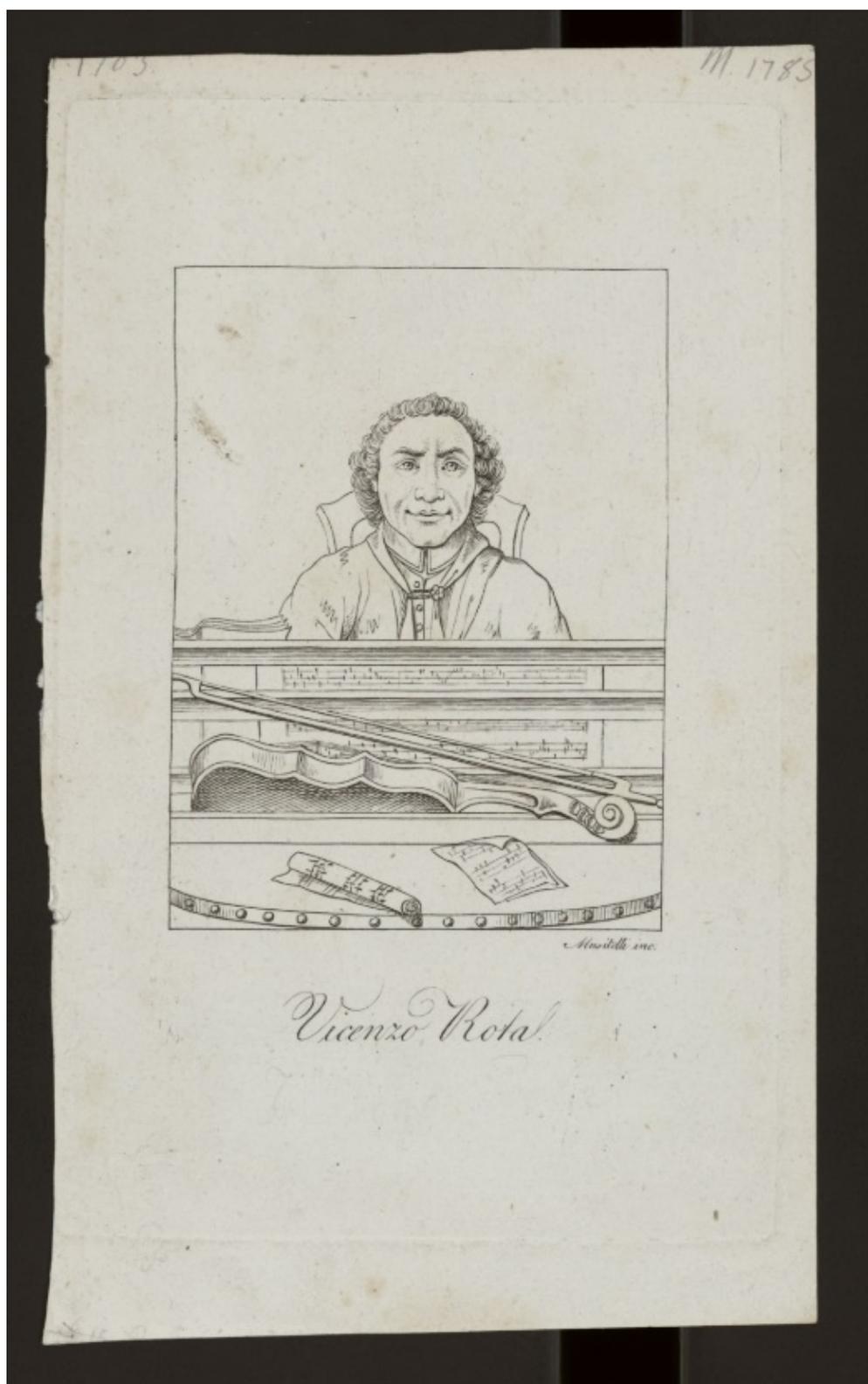
²² *ibid.*

²³ Si tratta di un riferimento affettuoso a Giulio Meneghini (1741-1824), allievo e successore di Tartini; cfr. FANZAGO, *Memorie* cit., p. 15, nota 23. Meneghini realizzò un arrangiamento di «Le prime sei Sonate della prima Opera del Tartini tradotte in Concertoni a quattro parti reali per Accademia [...]», cfr. AGNESE PAVANELLO, *Musiche di Tartini per accademie e i Concertoni di Giulio Meneghini*, Trieste: Conservatorio "Giuseppe Tartini", <https://www.discovertartini.eu/materiale/PAVANELLO_Musiche_di_Tartini_per_accademia_concertoni_di_Giulio_Meneghini.pdf>, ultimo accesso 10.05.2025.

²⁴ FANZAGO, *Memorie* cit., p. 15.

²⁵ *ibid.*; cfr. PETROBELLI, *Tartini. Le fonti* cit., p. 82.

Fig. 1 - Vincenzo Rota



Il percorso verso la stampa

Supporre che gli abbozzi delle «metamorfosi» siano diventati i *Six concertos in four parts* costituisce una prima congettura che implica che il materiale inviato da Tartini a Riccardo Wynne intorno al 1763–1764 abbia avuto una valutazione positiva e che successivamente gli abbozzi perfezionati dal Rota nel 1766 siano stati anch'essi inviati per essere stampati avendo come risultato l'unica pubblicazione tartiniana realizzata a Londra in quel periodo, fatto che in realtà risulta abbastanza probabile. Partendo da questo presupposto bisogna chiarire una serie d'interrogativi che riguardano il percorso dei manoscritti dal loro invio fino alla stampa. Chi era Riccardo Wynne e come Tartini riuscì a contattarlo? Chi era Tommaso Mazzinghi e che ruolo può aver assunto nell'intermediazione? Chi potrebbe essere stato il dedicatario?

In primo luogo, la conoscenza – diretta o indiretta – della famiglia Wynne da parte di Tartini risale almeno al 1761, quando il violinista dedica «Menueti nuovi N° 6 / a violino primo e violino secondo / e basso [...] / composti per le sig[nori]ne Wynne»²⁶ in occasione del matrimonio di Giustiniana Wynne (1737–1791) con il conte Philipp Joseph Orsini Rosenberg (1691–1765), ambasciatore austriaco a Venezia.²⁷ L'espressione 'signorine' sarebbe estensiva a Giustiniana e le sue sorelle Maria Elisabetta e Teresa Susanna.²⁸ Non è da escludere che Tartini possa aver avuto contatti con i Wynne già tra il 1753 e il 1758, periodo nel quale la famiglia alternò la sua residenza tra Padova e Venezia.²⁹ Qualsiasi sia stato questo contatto iniziale, la connessione tra Tartini e le sorelle Wynne facilitò il rapporto con Riccardo Wynne – fratello delle 'signorine' residente a Londra – che poi ricevette i manoscritti.

²⁶ Cfr. Cambridge University Library, MU Ms. 130, cc. 103r–105r. Ringrazio Guido Viverit per avermi segnalato l'esistenza dei sei minuetti e generosamente permesso di visionare il manoscritto.

²⁷ Giustiniana Francesca Antonia Wynne (Venezia 1737 – Padova 1791) fu una scrittrice italiana. Era la figlia di sir Richard Wynne e Anna Gazzini, uniti in matrimonio nel 1739. Alternò la sua residenza tra Venezia, Londra, Parigi e Padova. Fu amica di Giacomo Casanova e amante di Andrea Memmo. Dopo il matrimonio, nel 1765 rimase vedova e ritornò a Venezia e di seguito a Padova, dedicandosi alla scrittura. Per ulteriori dettagli della sua biografia cfr. BRUNO BRUNELLI, *Un'amica del Casanova*, Firenze, Sandron 1923.

²⁸ Giustiniana Wynne ebbe tre sorelle: Maria Elisabetta (nata nel 1741), Teresa Susanna (nata nel 1742) e Anna Amalia (nata nel 1748 e morta un anno dopo) e due fratelli: Riccardo (nato nel 1744) e Guglielmo (nato nel 1745); cfr. BRUNELLI, *Un'amica* cit., p. 3.

²⁹ *ivi*, pp. 16–18.

Riccardo, descritto da Leopold Mozart come un «uomo ricco che vive di rendita»,³⁰ sposò Cassandra Frederick (1741 – dopo il 1779),³¹ conosciuta anche come Cassandra Cronemann, mezzosoprano e clavicembalista prodigio tedesca attiva in Inghilterra. Allieva di Pietro Domenico Paradies (1707–1791), nel 1758 fu ingaggiata da Georg Friedrich Händel per la sua stagione di oratori. Durante le sue tournée fu lodata come clavicembalista da Leopold Mozart³² e da Charles Burney.³³ La sorella di Cassandra, Juliet, sposò Tommaso Mazzinghi (morto nel 1775) – il nostro intermediario tra Riccardo Wynne e l'editore Peter Welcker. Tommaso Mazzinghi era un mercante di vini e in qualità di violinista dirigeva l'orchestra di Marylebone Gardens.³⁴ Era in buoni rapporti con la cognata Cassandra, la quale contribuì all'educazione del figlio Joseph.³⁵ Il rapporto fra Mazzinghi e l'editore risale a prima del 1763, anno nel quale il violinista pubblica da Welcker i suoi *Six solo for the violin, with a thorough-bass for the harpsichord* [...] *Opera I* (RISM A/I M 1670).

³⁰ Leopold Mozart nella lettera inviata a Lorenz Hagenauer del 14 settembre 1768 descrive Giustiniana e Riccardo Wynne, Cassandra Frederick e Tommaso Mazzinghi con una serie di imprecisioni: il Mazzinghi viene chiamato Paulo Mazinghi, mentre il marito di Cassandra non viene citato come Riccardo, ma come il fratello di questi, senza menzionarne il nome. Cfr. CLIFF EISEN et alii, *Lettere della famiglia Mozart. I primi viaggi e il Grand Tour in Europa*, I, Milano, Il Saggiatore 2022, pp. 332-333.

³¹ Cfr. WINTON DEAN, voce *Frederick, Cassandra* in Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10177>>, ultimo accesso 20.10.2024. Si veda inoltre PHILIP H. HIGHFILL et alii, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800. Eagen to Garrett*, London, Southern Illinois University Press 1978, pp. 402-403.

³² Nel 1768, Leopold Mozart ebbe occasione di ascoltare Cassandra al clavicembalo in un concerto realizzato a Salisburgo. La descrive come una persona 'gradevolissima', con un modo di suonare ineccepibile; cfr. C. EISEN, *Lettere della famiglia Mozart* cit., p. 332.

³³ Nel 1770, Charles Burney riferisce di aver conversato nel corso di un'accademia in Venezia a Casa Grimani riguardo alle doti di clavicembalista di «Cassandra Wynn», che in città aveva lasciato un vivido ricordo delle sue mirabili esecuzioni dell'anno precedente. Cfr. CHARLES BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, EdT 1979, p. 157.

³⁴ I Marylebone Gardens, situati a Londra e aperti ufficialmente al pubblico nel 1738, divennero un centro di attività musicale e ricreativa che promuoveva nuove composizioni e attirava pubblico da diverse classi sociali. Gestiti inizialmente da Samuel Arnold (1740–1802), i giardini erano noti per i loro concerti all'aperto, che includevano esibizioni di musica strumentale e vocale; cfr. WARWICK WILLIAM WROTH et alii, *The London pleasure gardens of the eighteenth century*, London, Macmillan and Co. 1896, pp. 91-112.

³⁵ Joseph Mazzinghi (1765–1844) studiò con Johann Christian Bach e divenne un pianista, organista e compositore; cfr. ROGER FISKE et alii, voce *Mazzinghi, Joseph*, in Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.182017>>, ultimo accesso 20.10.2024.

Riguardo agli abbozzi perfezionati dal Rota, non è da escludere che questi possano essere stati eseguiti ai Marylebone Gardens prima della consegna per la stampa. La dicitura «printed for Tommaso Mazzinghi by Welcker» sul frontespizio dei *Six concertos in four parts* ci fa supporre che Mazzinghi sia stato il responsabile delle trattative con l'editore fino alla pubblicazione. L'editore, Peter Welcker, attivo dal 1762, era noto per aver pubblicato importanti opere di compositori contemporanei, tra cui gran parte della musica strumentale di Johann Christian Bach (1735–1782) e opere della scuola di Mannheim (con le stesse lastre di J. J. Hummel). Dopo la sua morte nel 1775, l'attività editoriale fu brevemente condotta dalla vedova Mary Welcker e poi da vari successori.³⁶

Il dedicatario dei concerti, “John O’Neill Esq.^r”, non è stato identificato. Il titolo ‘Esq.^r’, abbreviazione di ‘Esquire’, potrebbe suggerire un individuo di rango sociale elevato o a un nobile proprietario terriero. Tuttavia, al di là del presunto compenso per la dedica, il suo coinvolgimento specifico nella pubblicazione rimane sconosciuto.³⁷

I Six concertos in four parts

Dal materiale elaborato da Vincenzo Rota, denominato «metamorfosi legittime, e fedelissime»³⁸ consistente in trentasei concerti di Tartini ridotti a tre e quattro parti obbligate, soltanto sei concerti sono arrivati alla stampa: Concerto I: GT D22 (mov. 1, 3) + GT D9 (mov. 2), Concerto II: GT C6 (mov. 1, 3) + C14 (mov. 2), Concerto III: GT Bb5, Concerto IV: GT G18, Concerto V: E8, Concerto VI: GT F7.³⁹ Quanto alle fonti che Vincenzo Rota poteva aver utilizzato come punto di riferimento per l'ulteriore realizzazione delle «metamorfosi», sebbene ci siano diversi testimoni

³⁶ Cfr. FRANK KIDSON et alii, voce *Welcker*, in Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30086>>, ultimo accesso 20.10.2024.

³⁷ Risulta poco probabile che si tratti del politico irlandese John O’Neill, 1st. Viscount O’Neill (1740–1798).

³⁸ Cfr. nota 17.

³⁹ Riguardo al catalogo GT, cfr. *Catalogo tematico delle composizioni di Giuseppe Tartini*, Conservatorio di Musica “Giuseppe Tartini”, Trieste, <<http://catalog.discovertartini.eu/dcm/gt/navigation.xq>>, ultimo accesso 20.10.2024.

concordanti realizzati all'interno della cerchia tartiniana, l'unica raccolta contenente tutti i concerti comparsi nei *Six concertos in four parts* è la collezione di musica italiana del Settecento di origine padovana conservata a Berkeley (CA).⁴⁰ In essa, con l'eccezione del concerto III, i concerti furono copiati dalla stessa mano ignota, denominata 'mano A', presente anche nelle collezioni di Ancona (Concerto II, mov. 1, 3) e Padova (Concerto II, mov. 2).⁴¹ Sulla provenienza della raccolta, il catalogo della collezione attribuisce ad Anton Bonaventura Sberti il ruolo di primo proprietario.⁴² Di conseguenza, i manoscritti di Berkeley costituirebbero il gruppo di fonti manoscritte più vicine all'accademia,⁴³ risultando probabile che siano stati utilizzati sia dal Rota per realizzare le «metamorfosi», sia dagli Imperterriti per interpretare il repertorio ivi contenuto.

La collezione di Berkeley, che comprende circa 1065 manoscritti di 82 compositori diversi, include un gran numero di sonate a tre e quattro parti. La cronologia dei compositori si concentra intorno agli anni 1760–1780. Gli autori più rappresentati sono Michele Stratico con 283 opere e Giuseppe Tartini con 234 ai quali seguono altri compositori di rilievo come Tomaso Albinoni, Arcangelo Corelli, Domenico Gallo, Francesco Geminiani, Franz Joseph Haydn, Gaetano Pugnani, Giovanni Battista Sammartini, Johann Stamitz e una buona presenza di allievi di Tartini. Tra quest'ultimi figurano: Paolo Alberghi (1715–1785, 46 composizioni), Pasquale Bini (1716–1768, 9), Charles-Antoine Campion (1720–1788, 30), Giuseppe Antonio Capuzzi (1755–1818, 4), Domenico Ferrari (1722–1780, 3), Aloisio Lodovico Fracassini (1733–1798, 7), Pieter Helendaal (1721–1799, 9), Johann Georg Holzbogen (1727–1775, 6), Filippo Manfredi (1729–1780, 2), Angelo Morigi (1725–1801, 1), Giovanni Felice Mosel (1754–1812, 6), Pietro Nardini (1722–1793, 23), Antonio Nazari (–1770, 4), Domenico Dall'Oglio (1700–1764, 41), Joseph

⁴⁰ Cfr. VINCENT DUCKLES et alii, *Thematic Catalog of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music in the University of California, Berkeley Music Library*, with the assistance of Pierluigi Petrobelli, Berkeley (CA), University of California Press 1963.

⁴¹ Cfr. Tab. 1.

⁴² V. DUCKLES et alii, *Thematic Catalog of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century* cit., p. 4.

⁴³ Sulla provenienza della raccolta è stato sollevato qualche dubbio, cfr. PAVANELLO, *Musiche di Tartini per accademie* cit., p. 9.

Touchemoulin (1727–1801, 2). Tra i lavori tartiniani, sono contenuti quindici manoscritti con sonate e sinfonie a tre (mss. 809-823), tre sonate a quattro (mss. 824-826), 124 concerti che spesso contengono solo le parti obbligate e che di conseguenza possono essere eseguiti in formazione ridotta (mss. 827-950). Infine, di Tartini ci sono 116 sonate per violino e basso (mss. 693-808) e movimenti abbelliti di concerti e cadenze (mss. 987-1017).

Rispetto alle altre fonti concordanti con i concerti di Welcker, appartengono alla cerchia tartiniana i manoscritti di Ancona, della biblioteca Antoniana di Padova, di Parigi, e probabilmente quelli del fondo Malaspina a Verona descritti nella Tab. 1.

Tab. 1, fonti concordanti con i *Six concertos in four parts*, Welcker 1766 ca

Concerto I GT D22 (mov. 1, 3)	D-B, Mus. ms. 21635/20; F-Pn, Ms. 9794/18; US-BEm, It. 868 [mano A]
GT D9 (mov. 2)	F-Pn, Ms. 9795/26; I-AN, Ms. Mus. T-10 [mano A1]; US-BEm, It. 849-850 [mano D, mano A]
Concerto II GT C6 (mov. 1, 3)	D-MT, Mus. Ms. 229; F-Pn, Ms. 9794/8; I-AN, Ms. Mus. T-2 [mano A]; I-Pca, D VII 1902/65 [indicazioni di Meneghini]; I-UDc, Ms. 3380; US-BEm, It. Ms. 829 [mano A1 + mano B (titoli e cadenza)]
GT C14 (mov. 2)	I-Pca, D VII 1902/66A [mano A]; US-BEm, It. 839 [mano A]
Concerto III GT Bb5	B-Bc, 12221; D-B, Mus. ms. 21635/136; F-Pn, Ms. 9794/17; I-Pca, D VII 1904/3; I-UDc, Ms. 3286; I-VEas, Malaspina, ms. n. 62/230; S-Skma, Alströmer saml; S-Skma VO-R; US-BEm, It. 945-946 [mano C, mano B]
Concerto IV GT G18	I-AN, Ms. Mus. T-26; US-BEm, It. 914 [mano A]
Concerto V GT E8	CH-Bu, kr IV 345; D-B, Mus. ms. 21635/65; F-Pn, Ms. 9794/16; I-Pca D.VII.1902/84 [autografo]; I-UDc Ms. 3462; I-VEas, Malaspina, ms. n. 62/215; US-BEm It. Ms. 884 [mano A]
Concerto VI GT F7	F-Pn, Ms. 9795/23; I-Pca, D VII 1902/63; I-VEas, Malaspina, ms. n. 62/216; US-BEm It. Ms. 892 [mano A]

Nella stampa, i concerti si presentano in quattro parti staccate: violino I, violino II, violoncello e basso ripieno, che corrispondono a tre sole parti reali. Infatti, quando svolgono una funzione armonica le parti cifrate di violoncello e di basso

ripieno si sovrappongono. Quando il violoncello ha una funzione melodica, viene riportato in chiave di tenore; le cifre sono assenti e la parte di ripieno tace.⁴⁴ Il risultato è un organico in linea con la prassi esecutiva delle sonate a tre dell'epoca. Inoltre, una serie di pesanti interventi che riguardano la struttura e la conduzione melodica fa sì che i *Six concertos in four parts* non possano essere considerati «metamorfosi fedelissime» ma soltanto «metamorfosi legittime», cioè arrangiamenti approvati dall'autore.

Riguardo alle modifiche nella struttura, a confronto con le fonti manoscritte autorevoli, i primi due concerti di Welcker costituiscono dei pasticci, giacché presentano la sostituzione del secondo movimento, una procedura non infrequente all'interno della cerchia tartiniana. Inoltre, il concerto III viene trasportato un tono sotto (da Mi a Re).

All'interno dei movimenti veloci vengono inoltre ridotte o soppresse le sezioni dei solo caratterizzate dalle variazioni virtuosistiche di motivi realizzate dal violino principale accompagnato da due violini singoli. Queste riduzioni in alcuni casi possono comportare la riduzione del numero di battute di oltre la metà. Nei movimenti lenti invece, i tagli sono molto contenuti nel Concerto I, sono assenti nei concerti II, III e VI, e addirittura figurano delle sezioni aggiunte nei concerti IV e V.⁴⁵

Di contro, in tutti i movimenti le frasi principali vengono messe in evidenza attraverso l'aggiunta di ripetizioni, che possono aver luogo con un cambio d'intensità (dal forte al piano) e/o di strumentazione. Inoltre, il monologo del violino principale viene redistribuito tra le diverse parti. Diverse sezioni melodiche vengono arricchite mediante raddoppi per terze (fra i violini) o per seste (tra uno dei violini e il violoncello). Queste varianti sono state probabilmente propiziate dal cambiamento di ambiente e finalità dei brani, giacché si passa da concerti solistici di stampo virtuosistico in ambiente ecclesiastico ad un'esecuzione in accademia realizzata da

⁴⁴ Fanno eccezione soltanto alcuni brevi passaggi in cui la parte del violoncello e quella di ripieno sono diverse. Si tratta di: Concerto II: mov. 1, batt. 24, 38-40; mov. 2, batt. 10-12; mov. 3, batt. 37-44, 61-67, 116-119; Concerto III: mov. 1, batt. 9-10, 20-24, 37-38; mov. 2, batt. 5-8, 37-40; mov. 3, batt. 8-11, 47-50, 64-75; Concerto IV: mov. 1 batt. 13-16, 36-40, 57-58, 69-71; mov. 2 batt. 3-4, 7, 12, 14-15; mov. 3, batt. 7-8, 12, 25; 29-31; Concerto V: mov. 1, batt. 13-15, 27, 38; mov. 2, batt. 29-30, 34-36; Concerto VI: mov. 1, batt. 6, 16-17, 28-30, 38-39; mov. 2, batt. 1-2; mov. 3, batt. 20-21.

⁴⁵ Cfr. Tab. 2.

strumentisti di buon livello – però non virtuosi – di pari abilità esecutiva. Risulta evidente che si cerca di porre in equilibrio le diverse parti, esigenza non presente nei concerti di Tartini, e ciò afferma un nuovo modello estetico, più vicino a quello classico. Questo approccio è anche facilitato dal miglioramento delle capacità tecniche dei violoncellisti.

La Tab. 2 offre una visione della disposizione e struttura dei movimenti dei *Six concertos in four parts* confrontati con le versioni manoscritte di Berkeley.

Per quanto riguarda il fraseggio, lo stile tartiniano viene reso esplicito attraverso una dettagliata scrittura degli abbellimenti, i quali – soprattutto nei movimenti lenti – vengono riportati per esteso. Questo, probabilmente, allo scopo di favorire un'esecuzione che preservasse lo stile dell'autore, estraneo a Londra e in declino a Padova.⁴⁶ Inoltre, l'aggiunta di ritmi puntati – principalmente nei movimenti veloci – aggiorna il fraseggio al gusto dell'epoca. Il risultato è un tessuto sonoro omogeneo e compatto, in cui i motivi principali vengono messi in rilievo attraverso la ripetizione.

⁴⁶ Riguardo al cambiamento stilistico della musica strumentale in corso a Padova negli anni Sessanta del Settecento, una prima testimonianza è stata fornita da Vincenzo Rota, che riferisce che a casa Thurn und Taxis «lo stile tartiniano non è qui molto accetto, perché appunto non lo intendono», cfr. nota 20. Un'altra testimonianza compare nel *Saggio sopra la scienza armonica del defunto Sig. Tartini*, di autore ignoto. In esso, descrivendo l'attività di Tartini, si fa riferimento alla popolarità raggiunta dalla musica tedesca nelle accademie, che viene criticata nei seguenti termini: «[Tartini] abbandonò gli strepitosi trambusti, che intronano gli orecchi, e sbalordiscono il cervello, i quali portati dalla tedesca rabbia in Italia a guastarne il buon gusto, vengono oggidì non so per qual acciecamiento, o fanatismo accolti nelle Accademie con tanto applauso»; cfr. *Saggio sopra la scienza armonica del defunto Sig. Tartini*, in *L'Europa letteraria*, II, Parte I, Venezia, Fenzi novembre 1771, pp. 82-89. Cfr. PETROBELLI, *Tartini. Le fonti cit.*, pp. 92 e 100.

Tab. 2 – disposizione e struttura dei movimenti dei *Six concertos in four parts* confrontati con i manoscritti di Berkeley

N°	GT	movimento	metro	Welcker			Concerti manoscritti		
				n° batt.	ritornelli	riduzione	US-BEm	n° batt.	ritornelli
I	D22	Allegro	3/4	64	30 : : 34	- 46,66%	It. 868	120	58 : : 62
	D9	Andante largetto (rem)	12/8	25	-	- 24,24%	It. 850	33	-
	D22	Allegro	C	32	14 : : 18	- 46,66%	It. 868	60	27 : : 33
II	C6	Allegro	C	40	16 : : 24	- 51,21%	It. 829	82	29 : : 53
	C14	Largo (Sol)	3/4	28	16 : : 12	0%	It. 839	28	16 : : 12
	C6	Presto	2/4	140	68 : : 72	- 50%	It. 829	280	124 : : 156
III	Bb5	Allegro	C	48	21 : : 27	- 57,52%	It. 945	113	-
		Andante (Fa)	3/4	56	24 : : 32	0%		56	24 : : 32
		Presto	2/4	96	35 : : 61	- 64,96%		274	-
IV	G18	Allegro	3/4	76	36 : : 40	- 47,58%	It. 914	145	-
		Largetto (Re)	C	19	9 : : 10	+ 11,76%		17	8 : : 9
		Allegro assai	C	37	16 : : 21	- 49,31%		73	29 : : 44
V	E8	Allegro (Re)	C	42	20 : : 22	- 47,50%	It. 884	80	-
		Andante (La)	3/4	36	18 : : 18	+ 12,50%		32	16 : : 16
		Allegro assai (Re)	2/4	60	28 : : 32	- 16,66%		72	24 : : 48
VI	F7	Allegro	C	39	17 : : 22	- 53,01%	It. 892	83	32 : : 51
		Grave (rem)	C	17	9 : : 8	0%		17	9 : : 8
		Presto	3/8	107	49 : : 58	- 54,46%		235	27 I: 89 : : 119