

Musica

Storia, analisi e didattica

a cura di
Augusta Dall'Arche
Francesco Di Lernia

IV/2017



Claudio Grenzi Editore

Eclettismo e modernità delle 26 *Piccole Sonate* di Giuseppe Tartini, all'incrocio tra musica e poesia

Alessandro Cazzato

I. L'incontro tra musica e poesia

Negli ultimi decenni si è registrato un incremento degli studi comparati sui rapporti tra le varie arti – in particolare tra arte musicale e letteraria – con la relativa diffusione degli studi musico-letterari, ovvero lo studio di quell'«artefatto estremamente complesso qual è l'integrazione di musica e parola».¹

Se è pur vero che la validità degli studi comparati è stata messa in discussione nel corso del Novecento a partire dai dubbi di Croce, bisogna osservare che la critica recente si è posta l'obiettivo di attenuare questa diffidenza, tentando di inglobare le nuove proposte provenienti prima dal campo formalista, strutturalista e semiotico.² Direttamente o indirettamente, la critica ha sottolineato la difficoltà d'azione dell'analisi comparata riguardo al significato della musica (ovvero cosa si possa dire attraverso di essa o su di essa, ammesso che si possa dire qualcosa),³ alla questione della 'traducibilità' del linguaggio musicale in poesia o in prosa (che, in area simbolista, ha prodotto numerose *interferenze*, di cui vi è traccia nelle numerose liriche ispirate all'a-

1 - MARCELLO PAGNINI, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, Il Mulino, 1974, p. 7.

2 - Per un'introduzione al dibattito teorico sugli studi comparati musico-letterari cfr. EMILIA PANTINI, *Letteratura e le altre arti*, in *Letteratura comparata*, a cura di Aldo Gnisci, Milano, Mondadori, 2005, pp. 111-125; ALESSANDRO CAZZATO, *Creazioni poetiche di confine. Per un'introduzione alla critica musico-letteraria* in *Crossing Music. Studi interdisciplinari sui linguaggi della musica moderna e contemporanea*, a cura di Alessandro Cazzato, Roma, Aracne Ed., 2015, pp. 150-173.

3 - Seguendo le parole di Lévi-Strauss: «Fra tutti i linguaggi, solo la musica riunisce i caratteri contraddittori d'essere a un tempo intellegibile e intraducibile» (CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Paris, Librairie Plon, 1964, p. 36).

scolto diretto della musica)⁴ e, più in generale, allo scambio semiotico tra i due sistemi (musicale e linguistico).

La musica è un fenomeno di estrema concretezza e precisione. Essa è – diversamente dalla pittura e dalla poesia tradizionali che si servono, almeno su di un loro livello, di referenti – un'arte *atematica*. Solo dal punto di vista del suo contenuto di immagini visive (o 'immagini acustiche'), la musica può considerarsi indeterminata.⁵

René Wellek e Austin Warren, nella loro celebre *Teoria della letteratura*, sostenevano che *musica e poesia* fossero in costante rapporto l'una con l'altra, pur avendo ciascuna una particolare evoluzione: le loro reciproche relazioni devono essere concepite come uno «schema complesso di rapporti dialettici che operano *nei due sensi*»,⁶ da un'arte all'altra, e che possono venir trasformati o ridimensionati del tutto nell'arte che ne fruisce, fino a sfumarne quasi del tutto i confini. Il più valido metodo di comparazione tra le due arti è certamente fondato sull'analisi delle singole «opere» e quindi sulle loro «relazioni strutturali»,⁷ ovvero quelle particolari affinità tra procedimenti costruttivi propri della musica e della letteratura (*ritmo, metro, timbro, contrappunto, tema e variazioni, fugato*, per citarne alcuni).

Con l'uscita nel 1948 del volume *Music and Literature - A Comparison of the Arts* ad opera di Calvin Smith Brown si è continuato a riconoscere esplicitamente che letteratura e musica intrattengono tra loro complessi rapporti nelle più diverse prospettive: contaminazioni, incroci, influenze, sovrapposizioni, interferenze di codici, ecc. Da allora la critica, grazie soprattutto alle nuove proposte metodologiche di Steven Paul Scher, Marcello Pagnini, Carlo Majer, Werner Wolf, e grazie ai preziosi studi nell'ambito della WMA (*International Association for Word and Music Studies*), ha perseguito con successo questa via, sottolineando altresì la necessità di mettere in risalto la dimensione pragmatica di un tale approccio.⁸

Accade, ad esempio, che la musica si rivolga alla letteratura, in particolare alla poesia, per essere più facilmente compresa: è il caso dei libretti d'opera, dei *Lieder* e di tutto un sistema di indicazioni, didascalie e commenti che i compositori usano a

4 - Per rimanere al solo panorama italiano, si pensi alle poco note *Versioni dalla musica* di Antonio Fogazzaro o alle più conosciute liriche dannunziane, per esempio quelle presenti in *Notturmo* (con richiami a Brahms, Grieg, Scriabin, Wagner). Per approfondire cfr. ALESSANDRO CAZZATO, *Musica, Mistero e Mito*, Bari, Florestano Ed., 2011, pp. 32-47.

5 - Cfr. MARCELLO PAGNINI, cit., pp. 60 e sgg.

6 - R. WELLEK – A. WARREN, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1956; ed. origin., *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace, 1942, p. 180.

7 - Ivi, p. 171.

8 - Seguendo la suddivisione operata da Adriana Guarnieri Corazzol nel suo prezioso libro *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento* (Milano, Sansoni, 2000, pp. 405-419) è possibile distinguere gli orientamenti della critica musico-letteraria in tre periodi di ricerca: approccio teorico alla nuova disciplina (fino al 1970), diffusione degli studi (decennio 1970-1980), grandi sistemazioni e affermazione della storiografia musico-letteraria applicata (dagli anni Ottanta alle nuove prospettive).

corredo della partitura. Possiamo così parlare di un *uso funzionale della letteratura nella musica*.

A tal riguardo risulta essere particolarmente sintomatico l'esperimento di 'incrocio' tra musica e poesia operato dal violinista e compositore Giuseppe Tartini (1692 – 1770), figura quanto mai eclittica nel panorama musicale coevo, dalla romanizzata vita rocambolesca. In particolar modo, nella sua raccolta *26 Piccole Sonate per violino solo e per Violino e Violoncello*, apparsa a Padova solo nel 1970 nell'edizione critica a cura di Giovanni Guglielmo, Tartini opera un felice connubio tra estrosa invenzione violinistica e richiami, rimandi, echi, risonanze letterarie. La raccolta – purtroppo poco nota nel panorama violinistico moderno – comprende ben *14 Sonate per violino e violoncello e 12 Sonate per violino solo*: salvo la loro diversa disposizione, esse corrispondono alle *27 Sonate* autografe elencate da Antonio Carpi nel proprio catalogo tematico (escludendo la n. 19). Secondo la testimonianza dello stesso Tartini possono essere tutte suonate anche senza il basso.⁹

Da qui, dunque, nasce l'opportunità di far luce sulle modalità con le quali è avvenuto l'incontro, in che modo e con quali conseguenze si verifica il 'contatto' tra poesia e scrittura musicale nell'opera di Giuseppe Tartini che, nell'esperimento di 'incrocio' tra musica e poesia, si rivela ancora oggi 'moderno', in particolar modo per l'originalità di quella sperimentazione costantemente rivolta alla ricerca di una precisa 'verità estetica'.

2. Musica secondo natura

Nato a Pirano d'Istria nel 1692, Giuseppe Tartini venne destinato dai genitori alla carriera ecclesiastica, che lo portò a stabilirsi a Padova nel 1708 per approfondire gli studi in ambito giuridico. Qui si guadagnò da vivere recuperando crediti per conto di usurai con la sua abilità di spadaccino. Allergico all'abito talare, si oppose presto al destino impostogli dalla famiglia. Rapì la bella Elisabetta Premazore e fuggì via con lei. Ricercato perfino dal suo vescovo, riparò rocambolescamente ad Assisi. Nascosto sotto falso nome per tre anni, riversò l'abilità del fioretto sull'arco sviluppando una tecnica originalissima.¹⁰ Tra gli anni 1713 e 1718 erano note le sue esibizioni come violinista nei teatri delle Marche. Rientrato finalmente a Padova, il musicista ottenne

9 - Lettera a Francesco Algarotti del 24 febbraio 1750, conservata presso la Biblioteca Civica di Bassano.

10 - Leggende 'romantiche' che sopravvivono ancor oggi in numerosi contributi tartiniani. Per un quadro il più possibile esauriente sulla vita di Giuseppe Tartini cfr. PIETRO PETROBELLI, *Giuseppe Tartini: le fonti biografiche*, Firenze, Universal Edition, 1967; *Tartini: il tempo e le opere*, a cura di Andrea Bombi e Maria Nevilla Massaro, Bologna, Il Mulino, 1994.

il posto di primo violino e maestro d'orchestra presso la Basilica di Sant'Antonio.

Dapprima si rivelò contrario a porre la poesia in musica. Interrogato dal suo allievo Charles de Brosses (1709 – 1777) sulla sua avversione per il teatro musicale rispondeva: «sono stato sollecitato a comporre per i teatri di Venezia, ma non l'ho voluto mai fare, sapendo bene che una gola non è il manico di un violino». Era, invero, un'ostilità dettata certamente dall'odio verso le forme 'impure' dell'espressione drammatica e da una viscerale avversione per lo stile manieristico di Vivaldi.

Tuttavia, fu nella musica strumentale (quella che l'Ottocento denominerà *musica pura*) che Tartini dispiegò il suo genio *contaminando* le arti in una visione eclettica, frutto di un'educazione antiaccademica e autodidattica, ispirata illuministicamente all'imitazione della Natura. All'amico letterato Francesco Algarotti confidava: «io sto di casa più che posso con la Natura, meno che posso con l'Arte: non avendo io altra Arte, se non l'imitazione della Natura. E tutto ciò perché io percepisco chiaramente quanto l'universalità e la più grande perfezione del buon gusto abbiano sede nella voce e nella sua espressività». ¹¹ E nel *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (1767) ribadiva che «la natura ha più forza dell'arte», aggiungendo anche che «il miglior genere è il diatonico», data la sua genuinità e purezza; ma è anche «difficilissimo a ben trattarsi, perché appunto è di estrema semplicità, come il più prossimo alla natura». ¹²

L'ambiente scientifico-musicale, tra i cui rappresentanti più eminenti spiccano l'astronomo Gian Rinaldo Carli (1720 – 1795) e i compositori Giovanni Battista Martini (1741 – 1816) e Francesco Antonio Vallotti (1697 – 1780), era vivacizzato dal dibattito culturale sull'origine dei fenomeni musicali. L'interesse per queste speculazioni portò Tartini ad impegnarsi nella formulazione sistematica di teorie sull'armonia e di una vera e propria 'poetica' musicale: l'artista che vorrà avvicinarsi all'arte, dunque, dovrà attenersi rigidamente ai principi della natura. La «naturalzza» della struttura compositiva deve necessariamente unirsi all'espressione – non intesa in senso soggettivo ma come trasfigurazione astratta di «affetti» retoricamente intesi – attraverso tutta una serie di accorgimenti offerti dalla tradizione virtuosistica e di ornamenti che, non più usati per aggiungersi alla melodia come fattore esterno, hanno la funzione di conferire qualità espressiva all'intero componimento. ¹³

11 - Lettera di Tartini a Francesco Algarotti del 20 novembre 1749, conservata presso la Biblioteca Civica di Bassano; fu pubblicata nel volume commemorativo *Per le nobili nozze Tattara-Persicini* (Bassano, 1884).

12 - Citato in ANTONIO CARPI, *Giuseppe Tartini*, Milano, Garzanti, 1945, pp. 191 e sgg.

13 - Il carattere di ogni abbellimento deve concordare con l'«affetto» della composizione. Solo ponderando il modo e il luogo di ogni aggiunta si rispettano le regole del «buon gusto secondo natura». Lo stile di Tartini si realizza per mezzo della *tecnica dell'arco* e di una *cantabilità strumentale* ottenuta con la realizzazione di quegli abbellimenti che sono considerati indispensabile complemento e principale mezzo di espressione. Cfr. NUNZIATA BONACCORSI, *L'Ornamentazione ovvero l'arte di*

Proclamando il magistero della natura sull'arte, Tartini seguì la via della semplicità e della immediatezza nella pratica compositiva, in particolar modo a partire dagli anni 1745: si dedicò a forme compositive più lineari e distese che complesse ed elaborate, più fervide e rapide che sapientemente costruite. Ben conscio della differenza tra la laringe di un cantante e il manico di un violino, altro non fece che *insegnare a cantare* al violino.

Tali principi stilistici li ritroviamo proprio nelle *26 Piccole Sonate per violino e violoncello e per violino solo*, composte a partire da questi anni sino all'ultimo periodo di vita del compositore. Questa raccolta non presenta alcun legame con la tradizione polifonica della *sonata da chiesa*, alla quale l'autore si era per breve tempo dedicato, ma rappresenta, infatti, una voluta rinuncia all'elaborata tecnica delle doppie corde, usata dai suoi contemporanei (Francesco Maria Veracini, Francesco Geminiani, Pietro Antonio Locatelli), o alla grande tradizione tedesca delle Sonate senza accompagnamento (Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Georg Pisendel, Johann Paul von Westhoff), che era culminata nelle *Sonate e Partite* di Johann Sebastian Bach e che aveva trovato echi tardivi nelle *Fantasie* di Georg Philipp Telemann e negli *Assaggi* dello svedese Johan Helmich Roman. Tartini seguì lo stile omofonico, armonicamente essenziale, metricamente regolare e melodicamente *cantabile*, secondo i canoni dell'estetica illuministica della quale egli stesso, con le sue numerose opere teoriche, fu significativo esponente.

3. Presenze letterarie nelle *Piccole Sonate*

La novità delle *Piccole Sonate* consiste nel porre in partitura versi di autori illustri, di poeti minori o semplicemente di propria invenzione, che si pongono in connessione precipua con il testo musicale per sottolineare l'ispirazione, per orientare l'idea e, insieme, la suggestione che la musica avrebbe offerto. Dalle testimonianze dei suoi più intimi amici ¹⁴ e dei suoi allievi è noto che, prima di iniziare a suonare le proprie composizioni, lo stesso Tartini amasse leggere ad alta voce passi di Petrarca, Tasso o Metastasio per trarre ispirazione e per valorizzare l'affinità affettiva con i poeti a lui più cari. Sei, dunque, sono le citazioni di versi d'autore, quasi tutte da Metastasio (*Ezio*, *La clemenza di Tito*, *Siroe re di Persia*, *Demofonte*), una sola da Buonmattei Giovanni

abbellire in musica, Padova, Armelin, 2002, pp. 119-132.

14 - Su tutti Francesco Algarotti che nel *Saggio sopra l'opera in musica* (1791) scriveva: «Prima di mettersi a scrivere [Tartini] è solito leggere una qualche composizione del Petrarca, con cui per la finezza del sentimento simpatizza di molto; e ciò per avere dinanzi una data cosa a dipingere con le varie modificazioni che l'accompagnano, e non perder mai d'occhio il motivo o il soggetto».

Domenico Pioli. Esse avevano la funzione di richiamare alla memoria dell'esecutore contesti poetici e drammaturgici noti, nonché suggerire l'idea musicale e l'atmosfera che si voleva, in qualche modo, comunicare. È una pratica che va oltre le *Piccole Sonate* e si estende, per fare un esempio, alla ben più nota *Sonata in sol minore* op. i n. 10, conosciuta appunto come *Didone abbandonata*, forse tra i primi significativi esempi di *musica a programma*. Ecco le due terzine e la quartina metastasiana (da *Didone Abbandonata*, Atto ii, Scena xvii) che illustrano rispettivamente l'*Affettuoso*, il *Presto* e l'*Allegro*, che, per chi ben conosce la musica in questione, appariranno più che esemplificativi.

Eccomi sola,
tradita, abbandonata,
senza Enea, senza amici e senza regno!

[...] Precipiti Cartago,
arda la reggia e sia
il cenere di lei la tomba mia

[...] E dell'Ibere stelle
al fausto balenar
tutti i regni del mar
tornino in calma

Tartini usava anche apporre brevi versi sull'*incipit* di alcuni movimenti, spesso scritti in un alfabeto cifrato cuneiforme ideato dallo stesso compositore,¹⁵ alcuni forse composti personalmente, altri di non ben identificata origine, così da far nascere non poche congetture. Si potrebbe supporre, ad esempio, che le poche parole («di se senti») in calce all'*incipit* della *Sonata* xvii (B. D2) siano un richiamo ai versi di Francesco Silvani dell'opera *La fede tradita e vendicata*: «Di', se senti sul bel volto / lieve un'aura palpitarti, / di Vitige un bacio è questi. / Dal mio fral genio disciolto / verrò sì, bella, a recarti / lieti baci, e non funesti» (Atto ii, Scena xi). I versi in questione, che descrivono l'amore tra il principe di Danimarca Vitige ed Ermelinda, avrebbero in tal senso la funzione di introdurre il tenero *Andante cantabile* iniziale, richiamando nella mente dell'esecutore un determinato contesto poetico.¹⁶ Ma le poche parole dell'*incipit* non ci permettono di accertare una simile derivazione. La brevità di questi frammenti non ci consente, infatti, di dar credito a nessuna ipotesi, né tantomeno ci autorizzano a supporre che siano propri dello stesso compositore, per il quale però possiamo ipotiz-

15 - Tartini usava alternare ai caratteri ordinari una crittografia di propria invenzione, decifrata dal musicologo greco Dounias (cfr. MINOS DOUNIAS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturpoche*, Wolfenbüttel-Berlin, Kallmeier, 1935, pp. 89-98).

16 - Musicata da Francesco Gasparini, *La fede tradita e vendicata* fu rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1704 e divenne un'opera ben conosciuta per tutta la prima metà del '700.

zare (dati i suoi ampi interessi, dal campo scientifico a quello filosofico) una fervida cultura umanistica e una propensione non comune alla scrittura.¹⁷

Alcuni di questi *motti* sono tratti proprio dal vasto repertorio della tradizione orale e popolare: l'interesse di Tartini per la tradizione orale nasce all'incrocio della cultura scientifica padovana. Nei suoi trattati e nelle lettere Tartini osserva e studia la musica di origine popolare, nella convinzione che il repertorio musicale di origine popolare sia fenomeno naturale da cui ogni musicista dovrebbe imparare e farne tesoro per la composizione e l'ornamentazione della propria musica.¹⁸

Tartini si prefigge, infatti, lo scopo di diventare un perfetto osservatore della natura, alla pari di un filosofo, per studiare la musica della tradizione orale.¹⁹ Da qui, l'opposizione dialettica tra la universalità e la specificità culturale è incastonata nella tipica opposizione arte/natura: il tentativo di Tartini è, dunque, risolvere tale ossimoro, grazie all'integrazione delle differenze. Nel suo trattato sull'ornamentazione, egli immagina un nuovo metodo per far avanzare gli studi basato sull'arte semi-improvvisativa e sulla collezione e la successiva trascrizione della musica di tradizione orale.²⁰

Nelle *Piccole Sonate*, inoltre, anche la citazione letteraria diviene base dell'invenzione melodica. Tartini si cimentava nel congiungere strettamente parola e suono, affidando al violino il compito di un'espressione quanto più possibile *cantabile*. Chiari esempi sono le Sonate B.G2 e B.D2. Tartini, infatti, componeva esplicitamente due facili melodie,²¹ che potevano a piacimento essere cantate o suonate, su una quartina tassesca tratta dalla *Gerusalemme Liberata* (XII, vv. 281-284):

Lieto ti prendo; e poi la notte, quando
Tutte in alto silenzio eran le cose,
Vidi in sogno un guerrier che minacciando

17 - Numerose le testimonianze coeve sull'ampia cultura letteraria e scientifica di Giuseppe Tartini, che trovano testimonianza in particolare negli studi di Pierluigi Petrobelli e Pierpaolo Polzonetti (vedi bibliografia).

18 - PIERPAOLO POLZONETTI, *Tartini and the Tongue of Saint Anthony* (pp. 429-486), in «Journal of the American Musicological Society», LXVII, 2, 2014, pp. 444 e sgg.

19 - G. TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, Stamperia del Seminario, 1754, p. 155.

20 - Si leggano a riguardo le affermazioni contenute nel trattato *Regole per imparare a suonare bene il violino* (Venezia, Biblioteca Musicale del Conservatorio di Musica «Benedetto Marcello», ms. 323): «Questi modi [gli abbellimenti] sono pochi; ma forse lo sono perché da pochi, o forse da niuno sinora si è usata diligenza di raccogliarli, e notarli; deducendoli da quelle persone affatto ignoranti di musica, che cantano per proprio piacere secondo il dono ricevuto dalla natura con ottima gratia, per il più proveniente da questi tali modi naturali a loro insegnati dalla natura. Qui dunque comincia l'impresa di raccogliere, e notare que' pochi, che sono stati avvertiti; e chi avrà diligenza, e attenzione, potrà raccoglierne, e notarne di non ancora avvertiti, e perfezionare la impresa».

21 - La prima melodia è utilizzata, senza modificazioni, nelle Sonate xii B.G2 e xv B.G3. La seconda nella Sonata XVII B.D2.

A me su 'l volto il ferro ignudo pose.
 [Imperioso disse: "Io ti comando
 Ciò che la madre sua primier t'impose:
 Che battezzì l'infante; ella è diletta
 Del Cielo, e la sua cura a me s'aspetta]"²²

Nel primo movimento della *Sonata* B.G2 Tartini pone in musica la quartina tassesca nelle prime otto battute (fig. 1). Nel Terzo movimento della B.D2, invece, Tartini crea, per gli stessi versi, una differente linea melodica (fig. 2).

La presenza di un testo sotto le note rappresenta una guida per l'esecutore per la corretta interpretazione dell'aspetto ritmico/metrico degli endecasillabi di Tasso, che, come in un recitativo operistico, si realizza in uno stile fluido e declamatorio. Per suonare questa musica il violinista dovrà cantare mentalmente il testo mentre suona per riprodurre il corretto fraseggio e la giusta articolazione.²³

22 - In parentesi quadre la seconda metà dell'ottava tassesca non inclusa nella trascrizione di Tartini.

23 - PIERPAOLO POLZONETTI, *Tartini and the Tongue of Saint Anthony* (pp. 429-486), «Journal of the American Musicological Society», LXVII, 2, 2014, pp. 448. E conclude: «When the accent structure of the piece is that provided by the poetical lines the effect can indeed be mesmerizing, as the bow becomes the violin's "tongue"». Per approfondire cfr. Sergio Durante, *Tartini and his Texts, in The Century of Bach & Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory & Performance*, a cura di Thomas Forrest Kelly – Sean Gallagher, Cambridge, Massachusetts, Harvard Publications,

Inoltre, ci preme ricordare in questa sede che l'introduzione di particolari 'suoni naturali' – quali appunto il canto dei gondolieri, il suono delle onde del mare, il cuore che palpita, per citarne alcuni – all'interno della dimensione delle microstrutture tipica delle *Piccole Sonate* sembrerebbe aprire la strada all'immissione nell'armatura della forma dei "suoni di natura".

Per fornire un quadro il più possibile completo, riportiamo nella tabella sottostante le presenze letterarie o semplicemente i *motti* rintracciabili nelle *Piccole Sonate*.²⁴

Tabella 1

B.F1	<i>Allegro</i>	«Al tormento di questo core la crudele si renderà»	/
B.e1	<i>Andante cantabile</i>	«Senti lo mare...»	/
B.E1	<i>Andante cantabile</i>	«Quanto mai...»	/
B.G2	<i>Aria del Tasso</i>	«Lieto ti prendo e poi la notte quando / tutte in alto silenzio eran le cose, / vidi in sogno un guerrier che minacciando / a me sul volto il ferro ignudo pose».	T. Tasso, <i>Gerusalemme liberata</i> , XII, 36
	<i>Altro grave</i>	«Tormento di quest'anima...»	/
	[<i>Allegretto</i>]	«Quanto mai felici siete innocenti pastorelle, che in amor voi non avete altra legge che l'amor»	Metastasio, <i>Ezio</i> , I, 7
B.G3	<i>Aria del Tasso</i>	Idem <i>Sonata</i> B.G2	
B.G4	<i>Andante cantabile</i>	«Se [mai] senti spirarti sul volto / lieve fiato, che lento s'aggiri, / di: "Son questi gli alterni sospiri / del mio fido che muore per me"»	Metastasio, <i>La clemenza di Tito</i> , II, 15
B.D2	<i>Andante cantabile</i>	«Dì se senti...»	/
	<i>Aria del Tasso</i>	Idem <i>Sonata</i> B.G2	
B.C3	<i>Andante cantabile</i>	«Amatissimo...»	/
	<i>Grave</i>	«Mio ben...»	/

2009, pp. 145-186.

24 - Nella prima colonna il riferimento alla *sonata* è indicato secondo la catalogazione di PAUL BRAINARD (*Le Sonate per Violino di G. Tartini. Catalogo tematico*, Accademia Tartiniana di Padova, Padova, Ed. "I Solisti Veneti", 1975): maiuscolo per tonalità maggiore, minuscolo per tonalità minore; i numeri arabi indicano la presenza di altre sonate con uguale tonalità. Seguono: indicazione agogica (qualora non presente è desunta e indicata tra parentesi), versetti presenti in didascalia, fonte letteraria nota o ignota (indicata con una sbarretta).

B.D3	<i>Andante cantabile</i>	«Sciogli le mie... Lascia ch'io dica addio...»	/
B.e2	<i>Andante cantabile</i>	«Non ti piacque...»	/
	<i>Allegro assai</i>	«L'onda che [mormora / tra sponda e sponda, / l'aura che tremola / tra fronda e fronda, / è meno instabile / del vostro cor]»	Metastasio, <i>Aria VIII</i>
B.F2	<i>Allegro non presto</i>	«Ombra cara che qui d'intorno...»	/
	<i>Allegro</i>	«Se il cor mi palpita...»	/
B.A2	<i>Andante</i>	«Deh serbate amici...»	/
	<i>Allegro</i>	«Tra l'orror della tempesta / [che alle stelle il volto imbruna, / qualche raggio di fortuna / già comincia a scintillar]»	Metastasio, <i>Siroe re di Persia</i> , I, 17
	<i>Allegro assai</i>	«Senti la fonte... Senti lo mare»	/
B.E2	<i>Andante cantabile</i>	«Lascia ch'io dica addio / al caro albergo mio, / al praticello / [e con un guardo solo / dia pegno del mio duolo / a la capanna al bosco et al ruscello]»	Giovanni Domenico Pioli, <i>L'amor volubile e tiranno</i> , I, 5
	<i>Aria</i>	«Se tutti i mali miei [io ti potessi dir, / divider ti farei / per tenerezza il cor]»	Metastasio, <i>Demofonte</i> , II, 6
	<i>Grave</i>	Idem	Idem
	<i>Andante cantabile</i>	«Care dell'idol mio...»	/
B.D4	<i>Andante cantabile</i>	«Alla stagion novella / fin dall'opposto lido / torna la rondinella / a riveder [quel nido, / che il verno abbandonò. / Così il mio cor fedele, / nel suo penar costante, / ritorna al bel semblante, / che per timor lasciò]»	Metastasio, <i>Aria VII</i>
	<i>[Allegro]</i>	«Amico fato - guidami in porto - né un cor fedele - lascia perir»	/
	<i>[Allegretto]</i>	«Amico il fato mi guida...»	/
	<i>[Siciliana]</i>	«Senza de ti mia cara no che non posso star, la pena è così amara che mi fa delirar»	/

Un aneddoto riferito da alcuni biografi tramanda che nel 1818 l'avvocato Costantino Mazzorana, uno dei superstiti dell'insegnamento tartiniano, invitato dal violinista polacco Karol Józef Lipiński (1790 – 1861) a dar saggio di quella scuola, si scusò di non riuscire più a suonare, data l'età avanzata, e propose all'amico stesso di eseguire un pezzo di Tartini. Ascoltandolo, e restando insoddisfatto, lo esortò a leggere ad alta voce e meditare certi versi che l'autore aveva trascritto in testa alla pagina. Dopo tale lettura, l'interpretazione parve più fedele alle intenzioni del compositore e ottenne perfino il plauso dell'antico discepolo.²⁵

Va ricordato, altresì, che Tartini si interessava di approfondire la questione riguardo l'incontro tra parola e musica nell'ambito della pratica violinistica anche dal punto di vista prettamente teorico: nel *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia* (risalente al 1754), citando il piede dattilo e portando ad esempio la messa in musica della parola *bārbārā* raccomandava di far coincidere, nella pratica strumentale, la sillaba lunga con i tempi forti della battuta. Il piede dattilo, afferma, non dipende tanto dalla durata delle tre note che lo compongono quanto dal luogo che occupano all'interno della battuta. Se fosse, infatti, la seconda sillaba a coincidere con il tempo forte, l'accento cadrebbe erroneamente su di essa.²⁶

Nelle *Regole per arrivare a saper ben suonare il violino* Tartini continuava poi la sua riflessione distinguendo due maniere fondamentali nell'espressione violinistica: la *suonabile*, in cui deve esserci un distacco da una nota all'altra (come prassi di ogni strumento ad arco) e il *cantabile* (su cui, come abbiamo visto, usava quasi sempre apporre dei versetti), nei quali non far in alcun modo udire separazione tra i suoni (a imitazione della voce umana). In altre parole, è il violino stesso a farsi canto. L'arco diventava, dunque, il principale mezzo che consentiva la metamorfosi di un'espressività intensa e toccante. L'arte dell'arco, di cui Tartini fu sommo maestro, si identificò da allora con l'arte del canto.²⁷

Un secolo dopo, ispirandosi ancora al fraseggio vocale, il violinista belga Charles de Bériot (1802 – 1870), vero e proprio continuatore della 'lezione tartiniana', nel suo *Méthode de violon* (edito nel 1857) pervenne alla definizione di una vera e propria *prosodia dell'arco*.²⁸

25 - Testimonianza che sopravvive in ANDREA DELLA CORTE, *L'interpretazione musicale*, Torino, UTET, 1951, pp. 418 e sgg.

26 - Ciò dimostra quanto fosse saldo nel Settecento il principio secondo cui la battuta di quattro quarti dovesse prevedere accenti secondo lo schema $f|p|mf|p$, oppure $f|p|f|p$.

27 - Basti ricordare le celebri *Cinquanta Variazioni per violino, e sempre collo stesso basso composte dal Signor Giuseppe Tartini sopra alla più bella Gavotta di Corelli dell'op. 5* (Napoli s.d.), meglio nota con il titolo *L'Arte dell'Arco*.

28 - L'intonazione del discorso, o prosodia, sarà al centro delle riflessioni musicali, tra Ottocento e Novecento, dei musicisti. Michail Glinka più drasticamente affermava che «le nazioni creano la musica, i compositori l'arrangiano soltanto». Leoš Janáček amava fare caso all'intonazione crescente

Muovendo i passi da una *teoria della sillabazione* sul violino, de Bériot affermava la necessità, sin dai primi studi di violino, di sovrapporre delle parole alla melodia. Prescrisse così, in via comunque generale, la realizzazione delle sillabe lunghe con l'arco *in giù* e di quelle brevi con l'arco *in su*; se le sillabe sono così vicine da rendere sconsigliabile il cambio dell'arco, il violinista deve egualmente porle in risalto anche nella stessa arcata, avvalendosi del movimento ondulatorio dell'arco, unito a un'opportuna intensificazione del vibrato.²⁹ La gradazione della forza con la quale viene pronunciata la sillaba iniziale della parola è in rapporto al carattere che le si vuole imprimere: tenero, soave, brutale, struggente.

Allo stesso modo, tramite speciali simboli, de Bériot indicava la maggiore o minore forza dell'attacco del suono con l'arco. Analogamente alla maggiore o minore intensità con la quale si pronunciano le parole, il violinista deve essere in grado, nei suoi studi più avanzati, di padroneggiare con spontanea naturalezza i diversi modi di attacco del suono.

Nell'opera didattica del violinista belga, anche l'interpunzione – che potremmo considerarla, a buon diritto, l'arte di valorizzare i silenzi – rivestiva una funzione di notevole rilievo: tra silenzio e suono intercorre la stessa relazione che in poesia distingue parola e pausa.³⁰ La funzione del silenzio consiste nel valorizzare al meglio la frase musicale, conferendole maggior significato per mezzo di una più forte tensione. Assieme alle pause e ai silenzi esistono anche cesure non scritte, piccoli respiri indispensabili nel fraseggio che l'esecutore deve saper eseguire con spontaneità e gusto, sottraendo talvolta un poco del suo valore alla nota precedente.

e calante delle frasi che udiva, come se fossero piccole melodie, ed era convinto che nella prosodia si celasse la chiave del contenuto emotivo della musica: «tutte le volte che qualcuno mi parlava magari non coglievo le parole, ma coglievo il salire e scendere delle note [...]; i suoni, l'intonazione del linguaggio umano, in realtà di ogni essere vivente, erano per me la verità più profonda». Béla Bartók era convinto che gli schemi del discorso offrirono un modello per l'espressione musicale delle emozioni; non a caso era un avido ricercatore di canti popolari, che considerava l'autentica «voce musicale» della nazione. Le testimonianze sono tratte, per comodità, da PHILIPP BALL, *L'istinto musicale*, trad. it. di David Santoro, Bari, Ed. Dedalo, 2011, pp. 423 e sgg.

29 - CHARLES DE BÉRIOT, *Méthode de violon en trois parties*, Paris, Schott, 1857, p. 194. Per approfondire cfr. ENZO PORTA, *Il violino nella storia: maestri, tecniche, scuole*, Torino, EDT, 2000, pp. 109-114.

30 - Vengono in mente le parole di Gabriele D'Annunzio in *Il libro segreto*: «E hai mai tu pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? Essa è nel silenzio che precede i suoni, che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e li segue, una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni» (per approfondire cfr. ALESSANDRO CAZZATO, *La musica delle parole*, Bari, Florestano Ed., 2011, pp. 49-57).

4. Verso la «musica moderna»

La continua ricerca del 'naturale' aveva portato Tartini a privilegiare la struttura diatonica della musica popolare senza artifici cromatici o forzate modulazioni per poter meglio codificare (e comunicare) l'espressione dei vari stati d'animo, dei diversi affetti. Al di là delle manie sistematiche, Tartini vedeva nella musica quel luogo dell'opera d'arte totale, in cui letteratura, teatro, pittura e danza confluiscono innervandosi l'una nell'altra. In questo senso, le sue *Sonate per violino solo* sono imitazione di forme plastiche; così come «un grande attore, nell'immobilità di un gesto, riesce ad esprimere il ribollire occulto di una passione, ad attivare la quale, nel suo animo, gli torna utile un panorama, un quadro, un sogno, un verso poetico».³¹ In ogni caso, l'importante è che la forma segua costantemente le minime fluttuazioni del cuore: un'idea dinamica della commozione, forse suggerita dalla scoperta della circolazione del sangue ad opera del medico inglese William Harvey.

La quasi totale esclusione del contrappunto, la priorità della melodia sull'armonia, l'accuratezza della variazione melodica senza l'alterazione della originaria cantabilità, la conseguente riduzione dell'armonia a percorsi semplici, sono i principi fondamentali dell'imitazione tartiniana di una natura governata, come la musica, da modelli riconducibili a precise formule matematiche, posta nell'armonia di un universo neoplatonico (fiorentino, infatti, al tempo coevo di Padova, la scuola neoplatonica che, secondo la concezione del *Timeo*, poneva a base dell'universo proprio l'armonia).

Con il prevalere dell'armonia sul contrappunto, dunque, incomincerà la «musica moderna». Tuttavia è bene distinguere l'*armonia* dall'*Armonia*: la prima esprime la posizione dell'individuo nel Cosmo, la seconda «il tempo della natura».³² Alla base del gioco imitativo, del contrappunto, c'è sempre una segreta, sottesa Armonia che Anton Webern (1883 – 1945), creatore dell'avanguardia contemporanea, vorrà riaffermare, purificando la musica dalle passioni e dagli affetti, per farne mosaico di elementi integranti di una serie, caleidoscopio di forma e colori,³³ alla scoperta delle leggi secondo le quali la Natura vuole agire e agisce, quando può, sotto le forme della natura umana. Perché non c'è differenza di sostanza tra il prodotto naturale ed il prodotto artistico: ciò che consideriamo opera d'arte non è che un'opera della Natura universale, prodotta da uomini secondo leggi vere e naturali, pur nel rispetto di quanto possa esserci di misterioso. Continua lo stesso Webern: «l'uomo è soltanto il vaso in cui viene riversato ciò che la natura universale vuole esprimere». Nello stesso modo in cui il na-

31 - ALESSANDRO ZIGNANI, *Le Città della Musica*, Bari, Florestano Ed., 2007, p. 290.

32 - ALESSANDRO ZIGNANI, *Il suono rivelato. Una storia della Musica*, Varese, Zecchini, 2010, p. 61.

33 - Scrive Ervin Stein nella premessa all'edizione del 1927 del *Trio* op. 20: «In Webern le voci si compongono a mosaico di elementi integranti di una serie. In tal modo generano, mediante combinazioni, sempre nuovi suoni. Il paragone con il caleidoscopio che, attraverso molteplici raggruppamenti dei suoi elementi di colori e forme, produce continuamente altre immagini, è molto stretto».

turalista cerca di individuare le leggi che sono alla base della natura, così deve essere compito del musicista trovare le leggi in base alle quali la natura, dal punto di vista particolare dell'uomo, diviene 'produttiva'. Da ciò comprendiamo che «le cose di cui generalmente si parla nell'arte e con le quali l'arte ha a che fare non sono *un qualcosa di estetico*, ma si tratta di leggi di natura». ³⁴

Crolla, dunque, tutto ciò che è visione, illusione, arbitrio; crolla il Classicismo ed il Romanticismo nell'esaltazione di una "scrittura della verità" basata sulle leggi della natura, sulle possibilità naturali di ogni singolo, puro suono, forse proprio secondo l'antico principio con cui Tartini aveva inteso la musica.

34 - ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, trad. it. di Giampiero Taverna, Milano, Ed. SE, 1989, pp. 17-18.

BIBLIOGRAFIA

MICHELANGELO ABBADO, *Presenza di Tartini nel nostro secolo*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», nov./dic. 1970, pp. 1087-1106.

PHILIPP BALL, *L'istinto musicale*, trad. it. di David Santoro, Bari, Ed. Dedalo, 2011.

CALVIN SMITH BROWN, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Hanover and London, University Press of New England, 1948 (1987).

WALTER BERNHART - STEVEN PAUL SCHER - WERNER WOLF, *Word and Music Studies (1). Defining the Field*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

PAUL BRAINARD, *Tartini e la Sonata per Violino solo*, trad. it. di Cesare Orselli, in «Chigiana», xxvi-xxvii, 6-7, 1971, pp. 431-442.

PAUL BRAINARD, *Le Sonate per Violino di Giuseppe Tartini. Catalogo tematico*, Accademia Tartiniana di Padova, Padova, Ed. "I Solisti Veneti", 1975.

ANTONIO CARPI, *Giuseppe Tartini*, Milano, Garzanti, 1945.

ALESSANDRO CAZZATO, *Musica, Mistero e Mito. Antonio Fogazzaro*, Bari, Florestano Ed., 2011.

ALESSANDRO CAZZATO, *La musica delle parole. Giovanni Pascoli*, Bari, Florestano Ed., 2011.

ALESSANDRO CAZZATO, *Prospettive di studio e ricezioni letterarie delle Sonate e Partite per Violino Solo di Johann Sebastian Bach*, Bari, Florestano Ed., 2014.

ALESSANDRO CAZZATO, *La lanterna magica. Percorsi di musica e letteratura da Euripide a Stravinskij*, Varese, Zecchini Ed., 2016.

REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Comparative Literature: Method and Perspective, a cura di Newton P. Stallknecht - Horst Frenz, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961.

Contaminazioni. Quaderni di Synapsis IV, a cura di Paolo Zanotti, Firenze, Le Monnier, 2005.

Crossing music. Studi interdisciplinari sui linguaggi della musica moderna e contemporanea, a cura

di Alessandro Cazzato, Roma, Aracne Ed., 2015.

JEAN-LOUIS CUPERS, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Facultés Universitaire Saint-Louis, 1988.

CHARLES DE BÉRIOT, *Méthode de violon en trois parties*, Paris, Schott, 1857.

CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, Colomb-Perrin et C., 1885.

ANDREA DELLA CORTE, *L'interpretazione musicale*, Torino, UTET, 1951.

MINOS DOUNIAS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche*, Wolfenbüttel-Berlin, Kallmeier, 1935.

The Century of Bach & Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory & Performance, a cura di Thomas Forrest Kelly - Sean Gallagher, Cambridge, Massachusetts, Harvard Publications, 2009.

CANDIDA FELICI, «Non suona, canta su'l violino»: *From Aesthetics to Compositional and Performance Practice in Tartini's Instrumental Music*, in «Ad Parnassum», XI, 22, Bologna, Ut Orpheus, 2013.

ENRICO FUBINI, *La musica: natura e storia*, Torino, Einaudi, 2004.

Giuseppe Tartini. Innovatore e precursore della moderna tecnica violinistica e i suoi influssi sull'opera dei più significativi violinisti e didatti europei, in «Atti dei Convegni Internazionali sul Violino (1991, 1992)», a cura di Gianni Drascek, Caserta, Ed. Santabarbara, 2001, pp. 173-299.

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

CLAUDE GUILLÉN, *L'uno e il molteplice*, Bologna, Il Mulino, 1992.

Letteratura comparata, a cura di Aldo Gnisci, Milano, Mondadori, 2005.

MARCELLO PAGNINI, *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970.

MARCELLO PAGNINI, *Lingua e musica. Proposta*

per un'indagine strutturalistico-semiotica, Bologna, Il Mulino, 1974.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Paris, Librairie Plon, 1964.

PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», maggio/giugno 1967, pp. 651-675.

PIERLUIGI PETROBELLI, *Giuseppe Tartini: le fonti biografiche*, Firenze, Universal Edition, 1967.

PIERPAOLO POLZONETTI, *Tartini e la musica secondo natura*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2001.

PIERPAOLO POLZONETTI, *Tartini and the Tongue of Saint Anthony*, in «Journal of the American Musicological Society», LXVII, 2, 2014, pp. 429-486.

STEVEN PAUL SCHER, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984.

Tartini: il tempo e le opere, a cura di Andrea Bombi – Maria Nevilla Massaro, Bologna, Il Mulino, 1994.

GIUSEPPE TARTINI, *Traité des agréments de la musique*, a cura di Sol Babitz, Los Angeles, 1963.

GIUSEPPE TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, Stamperia del Seminario, 1754.

GIUSEPPE TARTINI, *De' principj dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padova, Stamperia del Seminario, 1767.

GIUSEPPE TARTINI, *La raccolta di sonate autografe per violino*, Manoscritto 1888, Fasc. 1, nell'Archivio Musicale della Veneranda Arca del Santo di Padova. Introduzione di Paul Brainard, Padova, Accademia Tartiniana, 1976.

GIUSEPPE TARTINI, *Regole per imparare a suonare bene il violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa; buono ancora a tutti, quelli che esercitano la musica siano cantanti, o suonatori date in luce dal celebre Sigr.: Giuseppe Tartini per uso di chi avrà volontà di studiare. Copiate da Giovanni Francesco Nicolai suo scolaro*, Biblioteca Musicale del Conservatorio di

Musica “Benedetto Marcello”, Venezia, ms. 323; in appendice a *Traité des agréments de la musique*, a cura di Sol Babitz, Los Angeles, Early Music, 1963.

GIUSEPPE TARTINI, *Scienza platonica fondata nel cerchio*, a cura di Anna Todeschini Cavalla, Padova, CEDAM, 1977.

GIUSEPPE TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, Stamperia del Seminario, 1754.

Tartini maestro delle nazioni e la vita culturale delle cittadine del Litorale tra i secoli XVI e XVIII. Atti del convegno internazionale del 7 e 8 aprile 2001 in Pirano, a cura di Metoda Kokole, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2002.

ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, Milano, Ed. SE, 1989; ed origin., *Der Weg zur Neuen Musik*, Wien, Universal Edition A. G., 1960.

RENÉ WELLEK - AUSTIN WARREN, *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace, 1942.

ALESSANDRO ZATTARIN, «*Vidi in sogno un guerrier*»: Tasso, Metastasio e altri fantasmi nelle Sonate a violino solo di Giuseppe Tartini, in «Ad Par-nassum», XI, 22, Bologna, Ut Orpheus, 2013.

ALESSANDRO ZIGNANI, *Le Città della Musica*, Bari, Florestano Ed., 2007.

ALESSANDRO ZIGNANI, *Il suono rivelato. Una storia della Musica*, Varese, Zecchini, 2010.

ABSTRACT - Il presente studio, il cui campo d'azione sconfinava nell'ambito degli studi musicologico-letterari, vuol fare luce sulle presenze letterarie riscontrabili nell'opera violinistica del compositore istriano Giuseppe Tartini (1692 – 1770), in particolar modo nelle poco note *26 Piccole Sonate per Violino Solo*. La raccolta, composta a partire dalla metà del 1700, mostra una spiccata predilezione verso la ‘cantabilità’ e la semplificazione del linguaggio musicale rispetto alle opere del periodo precedente. È stata costruita, infatti, in stretta relazione con la poesia italiana coeva e non: per una migliore comprensione della questione, i riferimenti all'opera letteraria di Tasso, Petrarca, Metastasio e altri sono stati compresi in una apposita tabella. Dall'approfondimento di tali preziosi spunti letterari, dall'analisi di importanti suggerimenti che Tartini offre riguardo la tecnica violinistica (soprattutto sulla condotta dell'arco) e riguardo l'interpretazione degli *abbellimenti* in musica, nasce l'opportunità di evidenziare le moderne scelte operate dal compositore sul sintomatico rapporto *musica-natura*. In ultima analisi, la concezione tartiniana della musica – straordinariamente attuale – sembra aprire la strada alla «musica moderna», così come teorizzato dal maestro dell'avanguardia Anton Webern.

This study – whose field exceeds in music-poetics' domain – is focus on literary presences in *26 Piccole Sonate per Violino solo*. Composed by the Istrian violinist Giuseppe Tartini (1692 – 1770) since the middle of 1700's, the collection of *Sonatas* shows a marked predilection towards the 'singable aspect' and towards the simplification of musical language, compared to another violin works of the previous period. The collection was built in close relationship with Italian poetry of the same years and of previous period. The references to works by Petrarca, Tasso, Metastasio and others, are highlighted in a special table for a better understanding of the issue. Through an in-depth analysis of the precious literary resonances and through interesting suggestions about violin technique (especially on 'bowing' and music *embellishments*), this study shows Tartini's musical choices based on the relationship between 'music' and 'nature'. Tartini's conception of music is extraordinarily up-to-date: it seems to open the way to «modern music», as theorized by the avant-garde composer Anton Webern.