

The background of the entire image is a pattern of concentric circles in a light pink color, centered on a darker pink background. The circles are of varying thickness and spacing, creating a subtle, textured effect.

TARTINI

**SONATE A VIOLINO SOLO
ARIA DEL TASSO**

**CHIARA BANCHINI
PATRIZIA BOVI**

α

MENU

TRACKLIST

TEXTE EN FRANÇAIS

ENGLISH TEXT

DEUTSCH KOMMENTAR

ALPHA COLLECTION

SONATE A VIOLINO SOLO, ARIA DEL TASSO

GIUSEPPE TARTINI (1692-1770)

- | | | |
|----|--|------|
| | ANONYMOUS (ARIA DEL TASSO) | |
| 1 | 'LIETO TI PRENDI E POI' | 1'58 |
| | GIUSEPPE TARTINI | |
| | SONATA XVII IN D MAJOR | |
| 2 | ANDANTE CANTABILE 'DI SE SENTI' | 3'33 |
| 3 | ALLEGRO ASSAI | 2'21 |
| 4 | ARIA DEL TASSO | 1'12 |
| 5 | FURLANA | 2'12 |
| | ANONYMOUS | |
| 6 | 'DEPON CLORINDA LE SUE SPOGLIE INTESTE' | 1'11 |
| | GIUSEPPE TARTINI | |
| | SONATA XXIV IN D MAJOR | |
| 7 | ANDANTE CANTABILE 'CARE DELL'IDOL MIO' | 4'05 |
| 8 | ALLEGRO ASSAI | 3'46 |
| 9 | ARIA CANTABILE 'ALLA STAGION NOVELLA' | 2'46 |
| 10 | PRESTO 'AMICO IL FATO, GUIDAMI IN PORTO' | 2'01 |
| 11 | 'AMICO IL FATO' | 2'13 |
| | GIUSEPPE TARTINI | |
| | SONATA XIII IN B MINOR | |
| 12 | ANDANTE 'QUANTO MAI FELICI SIETE' | 4'48 |
| 13 | ALLEGRO ASSAI | 2'16 |
| 14 | GIGA, ALLEGRO AFFETTUOSO | 3'07 |

	ANONYMOUS	
15	'INTENTO ERMINIA FRA L'OMBROSE PIANTE'	1'56
	GIUSEPPE TARTINI	
	SONATA (BRINARD A3) IN A MINOR	
16	CANTABILE	1'55
17	ALLEGRO	1'48
18	ALLEGRO	3'28
19	GIGA	2'03
20	TEMA CON VARIAZIONI	10'49
	PAOLO ROLLI (1687-1765)	
21	'SOLITARIO BOSCO OMBROSO'	1'03
	GIUSEPPE TARTINI	
	SONATA II IN B MINOR	
22	SICILIANA	2'15
23	ALLEGRO	1'53
24	ALLEGRO AFFETTUOSO	1'37
	GIUSEPPE TARTINI	
25	'SOLITARIO BOSCO OMBROSO'	2'29
	TOTAL TIME: 70'45	

CHIARA BANCHINI VIOLIN
PATRIZIA BOVI SOPRANO

**« TARTINI LISAIT
DES PASSAGES
POÉTIQUES DE
PÉTRARQUE OU DE
MÉTASTASE POUR EN
TIRER UNE CERTAINE
INSPIRATION »**

S'il est vrai que Giuseppe Tartini acquit ses premiers rudiments musicaux au collège des Padri delle Scuole Pie de Capodistria, et bien qu'il soit possible qu'il ait reçu des leçons de contrepoint de la part du franciscain Bohuslav Černohorský à Assise, de nombreux éléments laissent penser que le jeune homme a reçu une éducation rien

moins qu'« académique », et que le futur « maître des nations » s'est principalement formé en autodidacte. Il existe toutefois dans la musique de Tartini, du moins pour une certaine période, un modèle déclaré : celui de Corelli. En effet, la production du musicien de Pirano apparaît au début dominée par l'influence de son illustre prédécesseur, aussi bien du point de vue du langage que du point de vue structurel.

Dans la tentative de donner une juste place à la musique dans le domaine des sciences, le musicien fit publier en 1754 un complexe *Traité de musique d'après la véritable science de l'harmonie*, suivi peu de temps après d'un déluge de missives et de pamphlets d'autodéfense et de justification des nombreuses apories présentes dans son ouvrage. Une telle nécessité d'organiser sa pensée sous forme écrite fut probablement dictée à Tartini par le milieu padouan qu'il avait fréquenté : il illustre une tendance générale, incarnée dans une poétique personnelle en soi cohérente, mais qui, au niveau purement théorique, fut une sorte de foi religieuse quasi obsessionnelle dans laquelle la Nature devenait une manifestation du Divin perceptible à travers les

sciences. Ce genre de spéculation intellectuelle trouva en quelque sorte son déclic en 1714 avec la découverte fortuite de la part de Tartini du « troisième son » (qui se produit spontanément durant l'exécution simultanée de deux autres sons générateurs placés dans une précise relation mathématique). Pour le compositeur, cet événement fut une révélation déterminante : le destin lui avait offert la clé qui lui dévoilait les secrets de la réalité musicale. Il s'ensuivait que plus un homme se rapprochait de la Nature, plus il se rapprochait de la Vérité. Tout cela avait des conséquences déterminantes également dans le domaine de la musique pratique, dans laquelle la Nature devenait un modèle absolu.

La référence à la musique populaire est évidente. En effet, non seulement pour conclure la *Sonate XVII*, le choix a porté sur une *forlane* (danse typique de l'extrême nord-est de la péninsule), mais dans le recueil apparaissent de nombreuses citations de la célèbre *Chanson du Tasse*. Cette mélodie populaire était chantée (avec d'autres) par les gondoliers pendant leur travail. La fortune d'un tel répertoire fut telle qu'elle détermina la production de véritables souvenirs musicaux pour touristes, consistants en manuscrits musicaux avec des « chansons de gondole » écrites expressément. Que ce phénomène folklorique ait été particulièrement lié à la poésie épique italienne, de nombreux témoignages directs de grands auteurs le prouvent, ainsi que les très rares transcriptions manuscrites d'époque (celles de Tartini, celle de Giardini/Baretti, reprise ensuite par Rousseau) qui nous sont parvenues.

Un autre élément extrêmement intéressant dans ces sonates est la présence de devises placées à côté de l'incipit de certains mouvements, souvent écrits dans un alphabet cunéiforme chiffré, inventé par le compositeur lui-même. Il s'agit de citations poétiques, pour la plupart tirées des œuvres de Métastase, même si toutes, pour l'instant, n'ont pas été identifiées. On a beaucoup glosé sur la nature de ces vers, et la conclusion communément admise est qu'ils servent à rappeler des contextes poétiques et dramaturgiques connus du lecteur. Il est de notoriété publique qu'avant d'écrire certaines de ses propres compositions, Tartini se mettait à lire des passages poétiques de Pétrarque ou de Métastase pour en tirer une certaine inspiration ou bien par affinités électives de sentiments entre les poètes et le compositeur.

En clôture de ce programme, nous avons placé une des très rares pièces vocales écrites par Tartini, dernière composition copiée du manuscrit 1888/1. Les vers de *Solitaire bois ombragé* (fondé sur un modèle clairement pétrarquisant et sur les antécédents classiques de Tibulle et de Properce) furent publiés pour la première fois par le poète Paolo Rolli à Londres en 1727, mis en musique par l'auteur lui-même. Cette chansonnette devint l'une des compositions les plus célèbres de toute la poésie arcadienne. Tartini lui aussi fut fasciné par la musicalité des heptamètres de cette idylle : non seulement il mit en musique certaines strophes, mais il en cita les vers comme devise du *Concerto D66* et peut-être aussi dans la *Sonate D3*.

D'après Stefano Aresi

‘TARTINI READ POETIC PASSAGES FROM PETRARCH OR METASTASIO FOR INSPIRATION’

Although Giuseppe Tartini was taught the first rudiments of music at the College of the Padri delle Scuole Pie in Capodistria, and may have received lessons in counterpoint from the Franciscan Bohuslav Černohorský in Assisi, many elements give the impression that the boy had an education that was anything but ‘academic’, and that the future ‘maestro delle nazioni’ largely taught himself. However, there does exist a declared model for the music of Tartini, at least for a certain period: that of Corelli. His output seems dominated initially by the influence of his great predecessor, in terms of both language and structure.

In an attempt to give music its rightful place in the realm of the sciences, Tartini published in 1754 the complex *Trattato di musica secondo la vera scienza dell’armonia* (Treatise on music according to the true science of harmony), soon followed by a deluge of missives and pamphlets defending himself and justifying the by no means trifling aporia present in his work. This need to organise his thoughts in written form was probably impressed on Tartini by the Paduan circle he frequented: his was a general tendency, embodied in a personal poetics, internally coherent, but which, at the purely theoretical level, was a sort of religious faith, verging on the obsessive, in which Nature became a manifestation of the Divine perceptible through the sciences. This type of intellectual speculation was in a sense sparked off in 1714, with Tartini’s chance discovery of the ‘third sound’ (the ‘difference tone’ which occurs spontaneously

during the simultaneous playing of two other generating sounds placed in a precise mathematical relationship). For the composer this event was a crucial revelation: fate had offered him the key which unlocked the secrets of musical reality. It followed that the closer a man got to Nature, the closer he got to Truth. All of this also assumed decisive consequences in the field of practical music making, where Nature became a supreme model.

The reference to folk music is obvious. Not only does Tartini choose to conclude Sonata XVII with a *Furlana* (a dance typical of the far north-east of Italy), but the set repeatedly features quotations from the celebrated *Canzone del Tasso*. This popular melody was sung (along with others) by the gondoliers as they worked. This repertory became so successful that it led to the production of veritable musical souvenirs for tourists, in the shape of musical manuscripts containing specially written 'gondola songs' (*canzoni da battello*). This folkloric phenomenon had a particularly strong connection with Italian epic poetry, as is shown by the many direct testimonies of various authors and by the very rare surviving manuscript transcriptions from the period (by Tartini and by Giardini/Baretti, the latter subsequently quoted by Rousseau).

Another extremely interesting element in these sonatas is the presence of mottoes of varying length placed next to the incipits of certain movements, and often written in a ciphered cuneiform alphabet invented by the composer himself. These are poetic quotations, mostly drawn from the works of Metastasio, although not all of them have been identified yet. There has been much discussion of the nature of these lines. The generally accepted conclusion is that they serve to recall poetic and dramaturgical

contexts known to the reader. It is widely known that, before writing some of his own compositions, Tartini would read poetic passages from Petrarch or Metastasio, either to draw inspiration from them or from elective affinity of sentiment between the poets and himself.

We have placed at the end of this recording one of Tartini's very rare vocal pieces, the last composition copied into MS 1888/1. The poem *Solitario bosco ombroso* (Lonely, shady wood), based on a clearly Petrarchan model and on the classical antecedents of Tibullus and Propertius, was published for the first time by the poet Paolo Rolli in London in 1727, in a musical setting by Rolli himself. This *canzonetta* became one of the most famous pieces in all of Arcadian poetry. Tartini too was fascinated by the musicality of the heptameters of this idyll: he not only set certain stanzas to music, but also quoted lines from the poem as the motto of the Concerto D66 and perhaps also in the Sonata D3.

From a text by Stefano Aresi

„TARTINI SUCHTE INSPIRATION IN DER POESIE PETRARCAS ODER METASTASIOS“

Es mag sein, dass Giuseppe Tartini die Grundlagen seiner musikalischen Bildung am Kolleg der Padri delle Scuole Pie in Capodistria erhielt, und

möglicherweise unterrichtete der Franziskaner Bohuslav Černohorský aus Assisi ihn im Kontrapunkt. Viele Elemente deuten jedoch darauf hin, dass der junge Mann eine alles weniger als „akademische“ Ausbildung genoss und dass der künftige „Lehrmeister der Nationen“ sein Wissen hauptsächlich autodidaktisch erwarb. Allerdings lässt das musikalische Schaffen Tartinis zumindest vorübergehend ein Modell deutlich erkennen, nämlich Corelli. Anfänglich nämlich zeigt sich die Produktion des im slowenischen Piran geborenen Tartini vom Einfluss des berühmten Vorgängers sowohl hinsichtlich seiner musikalischer Sprache als auch unter strukturellem Aspekt beherrscht.

Um der Musik im Bereich der Wissenschaften einen gebührenden Platz zu verschaffen, veröffentlichte Tartini 1754 einen komplexen *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, dem er später eine wahre Flut von Sendbriefen und Pamphleten folgen ließ, in denen er sein Werk und dessen zahlreichen Aporien verteidigte und rechtfertigte. Vermutlich führte ihm dabei das paduanische Milieu die Feder, das er frequentiert hatte und das ihn dazu führte, seine Gedanken schriftlich zu formulieren. Seine Hauptgedanken verkörpern sich in einer persönlichen, in sich kohärenten Poetik, die rein theoretisch gesehen jedoch einem fast obsessionellen religiösen Glauben huldigt, dem zufolge die Natur eine durch die Wissenschaften geoffenbarte Manifestation des Göttlichen ist. Derlei intellektuelle Spekulationen lassen sich auf die zufällige

Entdeckung des „dritten Tons“ zurückdatieren, der Tartini 1714 aufging (und der sich spontan einstellt, wenn zwei andere Töne, die in einem präzisen mathematischen Verhältnis zueinander stehen, gleichzeitig hörbar sind). Für den Komponisten war dieses Ereignis von entscheidender Bedeutung: Die Vorsehung hatte ihm den Schlüssel geliefert, der alle Geheimnisse der musikalischen Wirklichkeit aufschloss. Aus ihr folgte für Tartini, dass der Mensch sich der Wahrheit um so mehr annähert, je näher er der Natur kommt. All dies sollte entscheidende Konsequenzen auch im Bereich der musikalischen Praxis haben, deren absolutes Modell die Natur wurde.

Der Bezug auf die Volksmusik ist in seinem Werk offenkundig. Die *Sonate XVII* zitiert nicht nur den *Forlane*, einen Volkstanz aus dem oberitalienischen Friaul, sondern auch zahlreiche Stellen aus der berühmten *canzone di Tasso*, einem Volkslied, das die Gondolieri bei ihrer Arbeit sangen. Ihr Repertoire war dermaßen erfolgreich, dass es die Produktion wahrer musikalischer Souvenirs für Touristen in Gestalt von Manuskripten mit eigens verfassten „Gondelliedern“ ins Leben rief. Dass dieses folkloristische Phänomen mit der epischen Dichtung Italiens eng verbunden war, beweisen zahlreiche direkte Zeugnisse sowie die höchst selten erhaltenen handschriftlichen Transkriptionen jener Zeit: die Tartinis oder die später von Rousseau aufgegriffene Transkription von Giardini/Baretti.

Ein weiteres höchst interessantes Element dieser Sonaten sind die am Anfang der Handschrift einiger Sätze platzierten Mottos, oft in einem chiffrierten, keilschriftartigen Alphabet gehalten, das der Komponist selber erfunden hatte. Dabei handelt es sich wohl um meist den Dichtungen Metastasios entnommene Zitate; freilich ist

es noch nicht gelungen, alle zu entziffern. Die Vermutungen über den Sinn dieser Verse gehen bisher dahin, dass sie den Leser an einen ihm bekannten poetischen oder dramatischen Kontext erinnern sollen – bekanntlich suchte Tartini Inspiration für seine eigenen Kompositionen in der Poesie Petrarcas oder Metastasios oder in wahlverwandtschaftlichen Motiven, die er bei ihnen wahrnahm.

An das Ende dieser Aufnahmen haben wir eine der drei höchst seltenen Vokalkompositionen Tartinis gestellt: seine letzte, dem Manuskript 1888/1 entnommene Komposition. Die Verse aus *Solitario bosco ombroso* wurden erstmals 1727 von Paolo Rolli in London veröffentlicht und von ihm selbst vertont (sie stützen sich auf ein stark an Petrarca erinnerndes Modell und auf dessen antike Vorbilder Tibull und Properz). Dieses kleine Lied wurde eines berühmtesten der gesamten arkadischen Poesie. Auch Tartini war fasziniert von der Musikalität dieser Idylle. Er vertonte nicht nur einige ihrer Strophen, sondern zitierte auch Verse daraus als Motto des *Concerto D66* und vielleicht auch der *Sonata D3*.

Nach Stefano Andresi

Le texte d'origine de cet enregistrement ainsi que sa traduction anglaise et allemande sont disponibles sur
notre site / The original booklet notes for this recording and its French and German translations are available
on our website / Andere Texte zu dieser Aufnahme sind (auch in englischer und französischer Übersetzung)
auf unserer Website abrufbar
alpha-classics.com

Recorded from 13 to 17 March 2006, Église Saint Michel, and 3 December 2007, Église Saint Marcel, Paris
(France)

Franck Jaffrès PRODUCER AND SOUND ENGINEER

Alban Moraud EDITING

ALPHA CLASSICS

Didier Martin DIRECTOR

Louise Burel PRODUCTION MANAGER

Amélie Boccon-Gibod EDITORIAL COORDINATOR

Valérie Lagarde ARTWORK

Claire Boisteau BOOKLET EDITOR

Charles Johnston ENGLISH TRANSLATION

Jean-François Lattarico FRENCH TRANSLATION

Achim Russer GERMAN TRANSLATION

Cover © plainpicture/aurelia frey

Alpha 353 Original CD: ZZT 080502

Made in the Netherlands

© Zig Zag Territoires 2008 & © Alpha Classics/Outhere Music France 2018

■ **AVISON**

CONCERTOS IN SEVEN PARTS DONE
FROM THE LESSONS OF DOMENICO SCARLATTI
CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 315

■ **BACH**

BRANDENBURG CONCERTOS
CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 300 **2CD**

■ **BACH**

CELLO SUITES
BRUNO COCSET
Alpha 301 **2CD**

■ **BACH**

MISSÆ BREVES, BWV 234 & 235
ENSEMBLE PYGMALION, RAPHAËL PICHON
ALPHA 302

■ **BACH**

GOLDBERG VARIATIONS
CÉLINE FRISCH, CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 303 **2CD**

■ **BACH**

SUITES FRANÇAISES
BLANDINE RANNOU
ALPHA 328 **2CD**

■ **BACH**

SONATAS, CHORALES & TRIOS
BRUNO COCSET, LES BASSES RÉUNIES
ALPHA 316

■ **BACH, BULL, BYRD, GIBBONS, HASSLER,
PACHELBEL, RITTER, STROGERS**

GUSTAV LEONHARDT
ALPHA 317

■ **BACH COLTRANE**

**RAPHAËL IMBERT, ANDRÉ ROSSI, JEAN-LUC DI FRAYA,
MICHEL PÉRES, QUATUOR MANFRED**
ALPHA 318

■ **C.P.E. BACH**

CONCERTI A FLAUTO TRAVERSO OBLIGATO
ALEXIS KOSSENKO, ARTE DEI SUONATORI
ALPHA 304

■ **C.P.E. BACH**

SONATAS FOR VIOLIN AND FORTEPIANO
AMANDINE BEYER, EDNA STERN
ALPHA 329

■ **BARRIÈRE**

SONATES POUR LE VIOLONCELLE
AVEC LA BASSE CONTINUE
BRUNO COCSET, LES BASSES RÉUNIES
ALPHA 330

■ **LE BERGER POÈTE**

SUITES ET SONATES POUR FLûTE ET MUSETTE
**LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN,
FRANÇOIS LAZAREVITCH**
ALPHA 332

■ **BOESSET**

JE MEURS SANS MOURIR
LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 331

■ **BYRD**

PESCODD TIME
BERTRAND CUILLER
ALPHA 319

■ **LE MUSICHE DI BELLEROFONTE
CASTALDI**

GUILLEMETTE LAURENS,
LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 320

■ **LOUIS COUPERIN**

SUITES ET PAVANE
SKIP SEMPÉ
ALPHA 333

■ **DOWLAND**

LUTE SONGS
DAMIEN GUILLON, ÉRIC BELLOCO
ALPHA 334

■ **DOWLAND**

LACHRIMÆ
THOMAS DUNFORD, RUBY HUGHES,
REINOUD VAN MECHELEN,
PAUL AGNEW, ALAIN BUET
ALPHA 326

■ **ET LA FLEUR VOLE**

AIRS À DANSER & AIRS DE COUR C.1600
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN,
FRANÇOIS LAZAREVITCH
ALPHA 314

■ **FIRENZE 1616**

LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 321

■ **FORQUERAY**

PIÈCES DE VIOLE MISES EN PIÈCES DE CLAVECIN
BLANDINE RANNOU
ALPHA 322 2CD

■ **HAYDN**

FLUTE SONATAS
JULIETTE HUREL, HÉLÈNE COUVERT
ALPHA 335

■ **ISTANPITTA**

DANSES FLORENTINES DU TRECENTO
HENRI AGNEL, DJAMCHID CHEMIRANI,
MICHAEL NICK, HENRI TOURNIER, IDRIS AGNEL
ALPHA 336

■ **KONGE AF DANMARK**

MUSICAL EUROPE AT THE COURT OF CHRISTIAN IV
LES WITCHES
ALPHA 323

■ **LASSUS**

ORACULA
DÆDALUS, ROBERTO FESTA
ALPHA 337

■ **LOVE IS STRANGE**

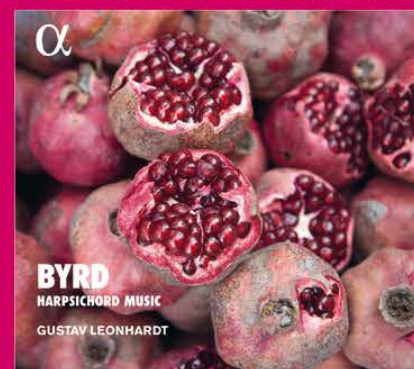
WORKS FOR LUTE CONSORT
LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 305

■ **MARAIS**

FOLIES D'ESPAGNE, SUITE EN MI, LE LABYRINTHE
ENSEMBLE SPIRALE, MARIANNE MULLER
ALPHA 338

α COLLECTION

Vol. 43 à 56



- 43 **À L'OMBRE D'UN ORMEAU**
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN
FRANÇOIS LAZAREVITCH
ALPHA 342
- 44 **BACH**
CANTATAS BWV 170 & 35
LE BANQUET CÉLESTE, DAMIEN GUILLON
ALPHA 343
- 45 **BACH**
SUITES ANGLAISES
BLANDINE RANNOU
ALPHA 344 2CD
- 46 **C.P.E. BACH**
SYMPHONIES AND CELLO CONCERTO
CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 345
- 47 **C.P.E. BACH**
FLUTE CONCERTOS AND SONATA
JULIETTE HUREL, ORCHESTRE D'AUVERGNE, ARIE VAN BEEK
ALPHA 346
- 48 **BARA FAUSTUS' DREAME**
AYRES, BALLADS AND BROKEN CONSORTS C.1600
THE WITCHES
ALPHA 347
- 49 **BYRD**
HARPSICHORD MUSIC
GUSTAV LEONHARDT
ALPHA 348



- 50 DUFAY**
FLOS FLORUM
ENSEMBLE MUSICA NOVA
ALPHA 349
- 51 LALANDE**
TENEBRÆ
CLAIRE LEFILLIÂTRE, LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 350
- 52 MACHAUT**
MESSE DE NOSTRE DAME
DIABOLUS IN MUSICA, ANTOINE GUERBER
ALPHA 351
- 53 MOZART**
SYMPHONIES NOS.39, 40, 41,
BASSOON CONCERTO
ANIMA ETERNA BRUGGE, JANE GOWER, JOS VAN IMMERSEEL
ALPHA 352 2CD
- 54 TARTINI**
SONATE A VIOLINO SOLO,
ARIA DEL TASSO
CHIARA BANCHINI, PATRIZIA BOVI
ALPHA 353
- 55 VIVALDI**
CONCERTI PER IL FLAUTO TRAVERSIER
ALEXIS KOSSENKO, ARTE DEI SUONATORI
ALPHA 354
- 56 ZELENKA**
MISSA VOTIVA ZWV 18
COLLEGIUM 1704, VÁCLAV LUKS
ALPHA 355

