

Ministerul Educației Naționale
Universitatea Națională de Muzică din București

Teză de doctorat

VIOARA ÎN BAROCUL MUZICAL ITALIAN – TEHNICĂ ȘI STIL.

STUDIU DE CAZ: GIUSEPPE TARTINI

- Rezumat -

Conducător de doctorat: Prof. Univ. Dr.DHC Dan Dediu-Sandu

Doctorand: Octavian Gorun

2019

Vioara în barocul muzical italian – tehnică și stil.

Studiu de caz: Giuseppe Tartini

(rezumat)

În lucrarea de față mi-am propus să realizez, pe de-o parte, o prezentare sintetică a originii muzicii instrumentale și a viorii, și pe de altă parte, să clarific unele aspecte privind transformarea unui instrument empiric, de proveniență asiatică, într-unul dintre cele mai populare instrumente la nivel mondial. La începutul ultimei etape a barocului muzical, după anul 1680, vom întâlni primul instrument care atinge aproximativ caracteristicile optime ale viorii actuale. Astfel, este greu de crezut că A. Corelli, în primul său opus, *12 sonate da chiesa*, publicat la Roma în anul 1681, beneficia de o vioară cu dimensiunile cutiei de rezonanță și tastiera la dimensiunile actuale, în schimb, în cazul lui Tartini sunt deja descoperite scrisori care atestă originea instrumentului său, și anume o vioară Stradivari. O altă paralelă se poate face între primul opus al lui Corelli, din anul 1681 și ultimul opus al lui Tartini, adică cele 5 concerte: D36, D6, D120, D53, D6, publicate la Londra în anul 1766. Practic, am putea defini marea creație pentru vioară barocă italiană cuprinsă între acești ani: 1681 – 1766; aproximativ doar 85 de ani din perioada barocă pot face referire cu adevărat la marile lucrări scrise pentru vioară.

Lucrarea este structurată în trei capitole. Capitolul întâi prezintă apariția noului curent muzical, cu cele trei perioade ale barocului în Italia și, mai sumar, muzica barocă în Franța. Următorul capitol este dedicat viorii și cuprinde două direcții generale: instrumentele cu arcuș premergătoare viorii și definitivarea ei în barocul târziu. Ultimul capitol îi este dedicat lui Giuseppe Tartini și concentrează informații despre școala sa de vioară, estetica și stilistica sa, lucrările sale teoretice și creația sa pentru vioară.

În primul capitol am încercat să parcurg foarte sumar o scurtă prezentare din punctul de vedere al desfășurării istorice muzicale a întregului baroc italian, delimitat conform specialiștilor în cele trei mari perioade, barocul timpuriu, barocul mediu și barocul târziu, la care a fost necesară totodată o succintă parcurgere și al celui francez, care va determina apariția *rococo*-ului împreună cu stilul galant, stil care va fi dominant în creația anumitor compozitori din perioada de început a clasicismului muzical. Deși nu am insistat în lucrare pe aceste aspecte, întrucât după părerea mea acesta este un subiect amplu care necesită un studiu aparte, trebuie amintit faptul că aceste strâse legături de ordin socio-cultural ce definesc spațiul italo-francez sunt determinante pentru cultura muzicală europeană, de la apariția muzicii instrumentale și până la predarea ștafetei de lider spațiului germanic, în clasicism.

Din perspectivă strict istorică, Barocul apare în Italia, în perioada de final a Renașterii (în jurul anului 1600) și se extinde repede în Europa. Afirmat în primă instanță în cadrul arhitecturii, curentul își extinde influența și asupra celorlalte domenii, de la pictură și muzică, până la dans și decorațiuni interioare. Barocul muzical se caracterizează prin melodie clară și liniară, prin dezvoltarea tonalității moderne, specificarea precisă a instrumentației și virtuozitate interpretativă. Cinci sunt conceptele centrale în creația barocă și ele se vor regăsi și în muzică: spațialitate, teatralitate, ornamentalitate, mișcare și monumentalitate. Principalele inovații la nivel ideatic și tehnic ale esteticii muzicale baroce pot fi considerate următoarele: revenirea la ideea monodiei din muzica antică grecească, cristalizarea tonalității, cu cele două moduri, major și minor, preluate din modurile antice grecești ionic și eolic – sintetizate spre final de J.S. Bach în *Clavecinul bine temperat*, emanciparea genurilor și ansamblurilor instrumentale, realizată datorită dezvoltării construcției de instrumente și, nu în ultimul rând, apariția operei.

Abia spre sfârșitul Barocului, apar corespondențe între teoria afectelor și muzica instrumentală, însă abia la sfârșitul secolului XVIII, ideea tematică principală a unei forme muzicale instrumentale va căpăta caracteristici suficiente pentru determinarea conținutului și a afectului predominant în lucrarea respectivă. Tot spre finalul perioadei baroce, se vor cristaliza câteva stiluri autonome în interiorul marelui curent baroc. Stilul galant este la origine francez și se caracterizează prin diferite rafinamente și bizarerii, ce par să creeze o similitudine cu manierismul. El va fi privit ca un stil superficial, deoarece pare să pună accentul mai degrabă pe farmec, finețe, transparență, decât pe soliditatea discursului artistic. Prezent în perioada barocă de după 1720, stilul sensibil este generat de intensificarea stilului galant, fiind versiunea germană a acestuia. Limbajul muzical va fi colorat de subiectivitate, emoție, simplificat în sensul preferinței pentru polaritatea bas-melodie și nu pentru complexitatea polifonică. Barocul muzical este împărțit, în mod convențional, în trei perioade care, deși sunt strict delimitate, nu sunt perfect distincte, suprapunându-se reciproc: barocul timpuriu (1580-1630), barocul mediu (1630-1680) și barocul târziu (1680-1730).

Barocul timpuriu în Italia. Perioada de sfârșit a Renașterii este una agitată și confuză nu doar politic, ci și artistic, marcată de controverse și căutări ale unor noi forme de expresie artistică. Cele mai importante centre culturale unde se va manifesta sunt, de altfel, și cele în care Renașterea a înflorit cel mai puternic: Florența, Roma și Veneția. Muzicienii care contribuie decisiv la trasarea direcțiilor muzicii viitoare sunt: Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi și Girolamo Alessandro Frescobaldi. Muzica instrumentală din această perioadă poate fi împărțită în trei mari categorii: muzica de dans, forme derivate din muzica vocală și forme idiomatice instrumentale ale caracterului rapsodic în compozițiile cu *cantus firmus*. Apariția Sonatei reprezintă un alt moment definitoriu al perioadei

barocului timpuriu, deoarece ea dezvoltă idiomul viorii, idiom mai bine adaptat polifonicului față de raportul melodie-continuo. În acest context, doar cornetul mai poate rivaliza cu noua revelație a muzicii, vioara. Sonatele erau construite pe principiul dual-melodie-continuo, putând avea în componență una până la patru melodii instrumentale și continuo. Din punct de vedere stilistic, sonata va fi determinată de două influențe majore, cea a dansului și cea a monodiei. Primele lucrări care poartă denumirea de Sonată sunt compuse de Marco Fabrizio Caroso (1581) și de G. Gabrieli (1597), iar în ceea ce privește sonatele pentru vioară, abia la 1630 vom întâlni *Sonata pentru o vioară și continuo*, care îi aparține compozitorului și violonistului G.B. Fontana, urmată de lucrări similare ale altor compozitori.

Barocul Mediu în Italia se caracterizează prin dezvoltarea stilului *bel canto* și a muzicii instrumentale camerale. Apariția stilului *bel canto* va reprezenta una dintre cele mai importante contribuții în dezvoltarea muzicii baroce, pentru că, deși nu generează o multitudine de forme muzicale, va contribui la transformarea celor deja utilizate în noul concept de melodie și armonie. Prima generație de compozitori venețieni cuprindea nume ca Luigi Rossi și Giacomo Carissimi. Cea de-a doua generație de compozitori de cantate îi cuprinde pe Antonio Cesti, Giovanni Batista Mazzaferata și Alessandro Stradella. Lucrările sacre ale acestora, non-liturgice, ale căror subiecte biblice erau prezentate în formă de recitative au primit numele de oratorii: *oratorio volgare*, mai popular, și *oratoriul Latin*, mai aristocratic. Dezvoltarea școlii venețiene de operă i se datorează lui Francesco Cavalli, succesorul lui Monteverdi la San Marco. Experiența și acumulările în materie de operă ale lui Cesti și Cavalli vor fi fundamentate și extinse de generația următoare de compozitori venețieni: Pietro Ziani, Pier Agostini, Antonio Boretti și Antonio Sartorio, precum și de cei trei maeștri remarcabili ai perioadei: Giovanni Legrenzi, Antonio Stradella și Carlo Pallavicino.

Barocul târziu se caracterizează prin definitivarea a tonalității în Italia (1680) și va fi punctul decisiv în istoria armoniei. Aceasta s-a manifestat simultan, atât în operă, cât și în muzica instrumentală a școlii bologneze. Melodiile vor evolua condiționate și dependente de acompaniamentul armonic, iar acest proces va culmina cu omofonia școlii de la Mannheim. În această perioadă, muzica de cameră va înflori la Modena, Bologna și Veneția. La Bologna va fi cel mai mare centru de repertoriu și școală violonistică. Bolognezii rămân în avangardă și în domeniul muzicii de cameră, prin nume ca G. B. Bassani și A. Corelli, care va scrie sonatele *da chiesa* (cu organo continuo) și *sonate da camera* (cu clavecin continuo). Generația de compozitori bolognezi succesori ai lui Corelli îi va cuprinde pe Geminiani, Locatelli, Menegueti, Somis, Terrasini, și Veracini. Sonate da chiesa și sonate da camera vor scrie o serie de compozitori din toată Italia cum sunt: dall'Abaco, Albinoni, Bonpart, Caldara, C. Marini, A. Veracini și A. Vivaldi, G.B. Pergolesi, G. Tartini, G. Alberti sau T. Vitali.

Deși concertul ca formă este eminent o creație a barocului târziu, anumite elemente ale sale pot fi găsite în forme izolate mult mai devreme. Cele trei figuri centrale cărora le datorăm primele concerte *grossi* sunt Corelli, Torelli și Vivaldi. Deși Corelli aparține școlii bologneze prin formare și pregătire, el își va desfășura activitatea la Roma. G. Torelli face parte tot din școala de la Bologna, iar contribuția sa remarcabilă asupra concerto-ului constă în stabilirea formei concertului baroc, fiind primul care face diferența între simfonie și concert, în anul 1692. După moartea lui Corelli, centrul de creație al stilului concerto se va muta la Veneția și îl va avea în prim-plan pe Antonio Vivaldi. Concertele *grossi* ale sale prezintă inovații față de concerto-ul solo bolognez și sunt, ca evoluție, undeva la jumătatea distanței dintre concertele *grossi* bologneze și concertele solo tartiniene. Generația tânără de compozitori creatori de concerte, din care fac parte Francesco Geminiani, Pietro Locatelli și Giuseppe Tartini, vor compune numeroase concerte solo, tributare stilului galant, care vor sintetiza și vor încheia epoca barocă.

În Franța, Barocul debutează cu domnia lui Ludovic al XIII-lea, dar își va face loc foarte lent și treptat. Rămânând tributari respectului pentru tradiție și prestigiului clasicismului, francezii sunt printre ultimii care acceptă pe de-a-ntregul inovațiile stilului baroc: muzica va fi privită mai degrabă ca un decor sonor decât ca un mijloc de expresie al afectelor. Aici vom întâlni o strânsă corelație între muzică și politică – unde muzica este și o pliantă unealtă politică. Muzica instrumentală a baletului de curte va fi cea mai importantă muzică și va fi interpretată de ansambluri ca cele de „24 de viori ale Regelui”, ansamblu considerat prima orchestră permanentă din istoria muzicii, în timp ce orchestrele italiene funcționau numai ca ansambluri ocazionale. Concertul italian a fost recunoscut treptat, dar numai de dragul variației, ca o opțiune paralelă a stilului tradițional francez. Primii compozitori francezi creatori de concerte sunt Jean Aubert și Jean Marie Leclair.

Stilul rococo se va impune în muzica de cameră cu a doua generație de compozitori, din care fac parte Aubert, Dieupart, Leclair, Rameau și care, în ciuda influențelor stilului italian, vor continua tradiția franceză. Cel care va reuși fuziunea între stilul francez și cel italian va fi Leclair. Cel mai important dintre ei rămâne însă J.P. Rameau, care reprezintă cea mai glorioasă etapă a operei franceze baroce, deși cea de-a doua perioadă de creație a sa, care începe odată cu anul 1745, este dominată de un stil rococo mai lejer și care pare mai superficial în comparație cu prima perioadă. După moartea lui Lully, compozitorii francezi au eliberat treptat muzica de corsetul greoi și foarte încărcat al stilului anterior. Austerul stil baroc se va transforma în complicatul și ornamentatul stil galant – rococo, care se va dezvolta în timpul Regenței și în regimul lui Ludovic al XV-lea, fiind rezultatul unui șir complex de factori și evenimente și favorizat într-o mare măsură de prerogativele Epocii Luminilor, astfel încât trecerea de la baroc la rococo a fost aproape insesizabilă.

Capitolul al doilea debutează cu o descriere tehnică a viorii. După descrierea tipurilor de lemn folosite la construcția viorilor, alegerea lui, precum și clasificarea tipurilor de fibre lemnoase, sunt prezentate dimensiunile determinate de lutierii italieni din perioadă barocă și rămase neschimbate până astăzi.

Prezentarea instrumentelor cu arcuș premergătoare viorii începe cu ravanastronul. Pentru moment, folosirea ravanastronului în India pare să fie unică în acele timpuri. Apoi avem o serie de instrumente înrudite cu ravanastronul, cum ar fi: omerti, în India și kemangeh, în Arabia. Un alt instrument străvechi – cu originile încă disputate între arabi și turci – este rebabul. Există o mare varietate de rebaburi, de la cele identice cu kemangeh-ul, până la cele cu o cutie rezonatorie mult mai mare și de formă dreptunghiulară. Rebabul a fost folosit de mauri în decursul secolului al VII-lea și nu are o formă sau dimensiuni fixe, se observă uneori prezența decupajelor în cutie, iar numărul de corzi este variabil, de la una la trei corzi.

Refăcând, astfel, circuitul geografic, avem ravanastronul din India, legat de rudele sale din Asia Mică, persane, kemangeh-ul și rebab-ul, instrumente împrumutate de către arabi și turci, pentru ca, ulterior, prin Africa de Nord, acestea să ajungă, datorită maurilor, în Peninsula Iberică. Din Spania, ele se vor răspândi și în celelalte părți ale Europei. În preajma anilor 900, instrumentele la care se cântă cu arcuș încep să apară prezente în sculpturile și imaginile europene, însă identificarea exactă este dificilă, din cauza diverselor forme sau dimensiunilor întâlnite și specialiștii împart aceste denumiri în rebec, violă medievală și renașcentistă, lira da braccio și viola mare sau violul propriu-zis. Cercetătorii și lutierii clasifică instrumentele din marea familie a violelor prin prisma celor două etape de evoluție și prin raportarea lor la perioadele istorice ale Renașterii și ale Barocului, în urma acestor delimitări reieșind viola renașcentistă și violul propriu-zis.

În Renaștere, în preajma anilor 1475-1485, se întâlnesc o gamă de instrumente diferite ca sonoritate și dimensiuni, cunoscute astăzi ca familia violelor ce prezintă un număr de cinci sau șase corzi. Ele prezintă decupajele sonore – devenite deja obișnuite în construcție, iar forma de pară de la început se îndreaptă, începând cu sec. al XI-lea, către formele actuale.

Odată cu necesitatea fabricării de noi instrumente muzicale, apar și primele nume cunoscute de constructori de instrumente muzicale, inițial din clasa violelor, nume care vor fi întâlnite la breslele de meșteșugari ale orașelor Nürnberg și Hamburg în Germania, Londra în Anglia, Paris în Franța sau Antwerp în Țările Flamande.

În Italia, primul oraș unde apare o breaslă de constructori de instrumente este Brescia. Joan Kerlino, din Brescia, este probabil unul dintre fondatorii școlii din Brescia, care a trăit, cu aproximație, în jurul anului 1449. Cei mai importanți lutieri din școala bresciană sunt următorii: Gasparo Bertolotti

„da Salò”, (1540-1609), Giovanni Paolo Maggini, (1580-cca.1630) și Pietro Giacomo Rogieri, (1665-cca.1740).

Preluând de la brescieni tainele meșteșugului, la Cremona va apărea prima mare familie de lutieri, Amati. Lista lutierilor cremonezi din perioada barocă cuprinde nume ca Paolo Albani (cca. 1633-1680), Andrea Amati (cca. 1505-1577), Antonio Stradivari (cca. 1644-1737), Lorenzo Storioni (1744-1816).

La Milano nu vom întâlni același interes pentru instrumente ca la Cremona sau Veneția. La toți lutierii milanezi întâlnim destul de frecvent muncă nefinisată, lacuri mai puțin calitative sau materiale lemnoase de calitate medie, dar, cu toate acestea, instrumentele lor posedă calități sonore excepționale. Principalii lutieri milanezi din perioada barocă sunt: Giuseppe Albani I (1680 -1722), Francesco Grancino I (cca.1660-1670), Giovanni Battista Guadagnini (1711-1786) până la Carlo Antonio Testore, (1693-cca. 1765).

În secolul al XVIII-lea, Veneția era printre orașele cele mai rafinate din Europa. Majoritatea lutierilor venețieni au utilizat ambele tehnici de construcție, deoarece școala de luterie venețiană este constituită dintr-un melanj de influențe ale cremonezilor și de tehnici de construcție ale lutierilor proveniți din orașele tiroleze. Lista cu lutieri venețieni cuprinde nume ca: Francesco Gobetti (1675-1723), Francesco Goffriller (1691-1745), Pietro Guarneri „da Venezia” (1695-1762), Martin Kaiser I (1642-1695), Domenico Montagnana (1686-1750), Santo Serafin (1699-aprox.1758), Carlo Antonio Tononi (1721-1768).

Până în secolul al XVII-lea, Napoli devenise cel mai mare oraș european mediteranean și cel de-al doilea mare oraș al Europei, fiind depășit doar de Paris. Deși s-a aflat în permanență sub ocupație străină, orașul a fost un important centru cultural în timpul epocii barocului. Treptat, centrul activității muzicii de operă se va muta la Napoli. Această efervescentă muzicală a generat o cerință crescândă de instrumente muzicale, care nu va putea rămâne limitată doar la importul de instrumente. Lutierii ce au activat la Napoli sunt reprezentați de familia de constructori Gagliano. Membrii ei cei mai importanți sunt: Alessandro Gagliano (1665-1732), și fiii acestuia: Nicolò Gagliano I (cca. 1710-1787), Gennaro Gagliano (1705-cca.1790).

În Baroc, alături de Veneția, Roma devine unul dintre marile centre ale muzicii de operă. În teatrul familiei cardinalilor Francesco și Antonio Barberini sau în marile saloane ale principilor, era găzduită „Academia”, în fapt, reuniuni ale aristocrației unde se prezentau opere mai spectaculoase, care părăsesc conținutul tragic. Aici va activa și A. Corelli, dar, cu toate acestea, orașul va resimți puternic influența papalității. Lista cu lutierii cei mai importanți care au activat la Roma cuprinde nume ca Giuseppe Albani I (1680-1722), Michele Platner (1684-1752), David Tecchler (cca.1666-1747).

De asemenea, și alte orașe vor importa stilul de construcție cremonez. Principalii lutieri care au lucrat la Mantova sunt următorii: Antonio Zanotti (1695-1734), Pietro Guarneri da Mantua (1655-1720), Camillo Camilli (1703-1754) și Tommaso Balestrieri (1735-cca. 1796). În Padova, întâlnim câteva nume, precum Antonio Bagatella II (cca.1755-cca.1829) sau Bartolomeo Cristofori (cca. 1655-1732). Lutierii bolognezi cei mai importanți sunt: Giovanni Giuseppe Fontanelli (1709-1777), Carlo Annibale Tononi (1675-1730) și Giovanni Tononi (cca.1640-1713).

În cazul atipic al familiei Guadanini, avem un exemplu de continuare a tradiției de lutieri și va dura între anii 1685 -1948. Avem un număr impresionant de membri – lutieri care încep cu Lorenzo Guadanini, 1685-1746, urmat de fiul său, Giovanni Battista Guadanini, 1711-1786, tradiția familiei fiind continuată până la Paolo Lorenzo Guadanini, 1908-1942. Familia de lutieri se va răspândi și va construi instrumente în diferite orașe italiene, precum Piacenza, Milano, Parma și Torino.

Ultimul capitol al lucrării îi este dedicat lui Giuseppe Tartini, un compozitor care a intrat, oarecum pe nedrept, într-un con de umbră, moștenirea și meritele sale fiind prea puțin cunoscute astăzi. Deși în timpul vieții faima sa era recunoscută la nivelul mediului artistic internațional, după moartea sa, în istoria muzicii va urma o perioadă de timp în care nu se va mai vorbi deloc despre acest maestru, în ciuda metodelor sale de lucru preluate de mai toate școlile de vioară. Compozițiile sale, cele păstrate la Academie, vor deveni în timp lucrări cu un caracter didactic. Însăși celebra sa Sonată în sol minor „Trilul Diavolului” a fost publicată în anul 1799, la aproape 30 de ani după moartea compozitorului, iar următoarea lucrare editată și intrată în circuitul artistic va fi Concertul în re minor D.45, editat în anul 1898, la Hamburg.

Tartini era recunoscut pentru abilitățile sale didactice și a determinat mulți tineri din diverse zone ale Europei să vină la cursurile lui. Fondată la Padova, academia sa a existat de mai bine de patruzeci de ani, iar după moartea sa Meneghini va fi numit succesorul acestuia. Printre studenții săi regăsim nume de mari violoniști europeni: Alberghi, Fracasini, Helendaal, La Housaye, Leclair, Nardini, Naumann, Nicolai, Paganelli, Domenico Ferrari, Pierre Lahoussaye, Filippo Manfredi, Domenico Dall'Oglio, Maddalena Lombardini-Sirmen, și Gaetano Pugnani.

Giuseppe Tartini va intui apariția unui nou stil de melodică, ce se va elibera de rigurozitatea sonoră austeră. Va propune un tip inovator de cantabilizare a instrumentului, care va avea ca ideal sonor vocea umană: am putea afirma că este o încercare de vocalizare a muzicii instrumentale. Creația sa abundă de melodii pline de viață, cu ritmuri încântătoare asimilate în atmosfera stilului galant. Crezul său artistic va fi acela că muzica sa trebuie să fie instinctiv înțeleasă de oricine, indiferent de pregătirea muzicală, pentru că totul își are originea în natură și numai natura poate oferi adevărul. Având în vedere aceste aspecte, putem specula că cele două tendințe stilistice tartiniene prezente în

creația sa sunt cea guvernată de cultivarea stilului sensibil-galant, cu o melodică mai abstractă și cu toate caracteristicile sale, întâlnită cu precădere în creația sa concertistică și cea unde inspirația sa melodică este îndreptată către afectul uman, recognoscibilă frecvent în creația camerală, o inspirație tributară conceptelor sale umaniste.

Se știe că studiul său teoretic principal – *Tratatul de muzică în conformitate cu adevărata știință a armoniei* – din anul 1754 a fost o lucrare contestată de J.P. Rameau și de L. Euler, suferind observații critice rezonabile, în special în plan armonic sau matematic. Atitudinea sa va fi una constructivă, însușindu-și remarcile și publicând 13 ani mai târziu cea de-a doua lucrare, dovedind astfel o mare maleabilitate și deschidere către adevăratul progres al științei. De la Giuseppe Tartini ne-au rămas trei lucrări teoretice: *Tratatul de ornamentică* poate fi încadrat în genul tratatelor de stilistică muzicală, iar celelalte două tratate sunt dedicate unei analize a sunetului din alte perspective, cele ale fizicii și ale matematicii: *Tratatul de muzică în conformitate cu adevărata Știință a Armoniei*, din 1754, și *Principiile muzicale ale Armoniei cuprinse în genul diatonic*, din 1767.

Problema ordonării cronologice a creațiilor tartiniene rămâne aceea că majoritatea compozițiilor nu au o datare exactă. Principalii muzicieni care și-au îndreptat atenția către recuperarea moștenirii tartiniene sunt Minos Dounias, cel care a alcătuit primul catalog al concertelor solo, Paul Brainard, care a creat un catalog al sonatelor tartiniene, Claudio Scimone, Giuliano Carmignola și Giovanni Guglielmo.

Editările tipărite ale sonatelor lui G. Tartini antume recunoscute până astăzi reprezintă șapte opusuri, în afară de primul opus și de opus VII, care au două ediții. Astăzi Sonatele sale pentru vioară recunoscute sunt autentificate conform Catalogului tematic al lui Paul Brainard care datează din 1975. Catalogarea Brainard are următoarele elemente de identificare: inițiala B. de la Brainard, urmată de denumirea tonalității în notație germană și apoi de numărul sonatei în tonalitatea respectivă în ordinea aproximativă a anilor în care au fost compuse conform cercetărilor lui Brainard. Ordinea în catalog începe cu tonalitatea Do Major. Sonatele selectate de mine sunt: op.7 nr. 4 B.a7, op.1 nr. 5 B.e6, nr. VII-a B.a1, și B.g5 *Trilul diabolului*. În cazul concertelor, Minos Dounias împarte numărul total de concerte în trei perioade de creație, în funcție de aspectele stilistice observate, precum și în funcție de tipul de hârtie utilizat de Tartini pe parcursul vieții. Catalogarea concertelor pentru vioară solo și orchestră realizată de Dounias cuprinde un număr de 110 concerte de vioară solo cu paternitate certă, încă 15 concerte de vioară cu origine incertă. Editările concertelor tartiniene antume cuprind 8 opusuri. Concertele selectate de mine sunt: D.45 în re minor și D.96 în La Major.

Giuseppe Tartini poate fi considerat un liant între vechiul stil de cântat, cel al lui Corelli, și noua manieră, a lui Viotti. Stilul său de cântat este un stil care suferă treptat modificări de la stilul baroc,

auster, către stilul galant, ajungând să fie, în esență, o sinteză a stilului galant și a rigorilor baroce. Giuseppe Tartini rămâne un muzician cu preocupări și viziuni avangardiste, un violonist care și-a pus întrebări despre principiile rezonatorii ale instrumentului său și care a anticipat posibilitatea unor altfel de observații, creând totodată bazele corecției sistemului intonațional la vioară.

În concluzie, mi-am dorit realizarea unei lucrări care să aducă informații inedite legate de începuturile muzicii instrumentale și ale violii și care să limpezească astfel o perioadă încă nu suficient de studiată și de cunoscută din istoria violii. Lucrarea se dorește a fi un tip de sinteză a istoriei violii, cu toate implicațiile sale socio-istorice, tehnice sau muzicale, iar o lecturare a ei ar permite unui violonist să aprofundeze anumite cunoștințe profesionale cu accent pe latura pragmatică.