

Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

XXVIII

LJUBLJANA 1992

Urejuje uredniški
odbor
Urednik
Uredništvo

Prepared by
the Editorial Board
Editor
Editorial Address

Andrej Rijavec
Odd. za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
61101 Ljubljana
Slovenia

Izdal

Published by

Oddelek za
muzikologijo
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je
omogočilo Ministrstvo
za znanost
in tehnologijo

VSEBINA

CONTENTS

Piran, September
11-12, 1992

Mednarodni muzikološki simpozij TARTINI '92
International Musicological Symposium TARTINI '92

Katarina Bedina	Fenomen glasbenega baroka na Slovenskem The Phenomenon of Baroque Music in Slovenia	5
Marija Bergamo	Tartinijevo umevanje glasbe med "logiko" in estetiko Tartini's Understanding of Music between "Logic" and Aesthetics	11
Margherita Canale	Fonti per una ricostruzione della didattica di Tartini nella "Scuola delle Nazioni" Viri za rekonstrukcijo Tartinijeve didaktike v "šoli narodov"	15
Tomaž Faganel	Teoretične osnove artikulacije, deklamacije in izvajalske manire sredi 18. stoletja The Fundamentals of Articulation, Declamation and Performing Practice in the Mid-18th Century	25
Vjera Katalinić	Giuseppe Tartini i njegov krug u hrvatskim arhivskim zbirkama Giuseppe Tartini and His Circle in Croatian Archive Collections	35
Bruno Ravnikar	Tartini in kombinacijski toni Tartini and Combination Tones	41
Andrej Rijavec	Koncert za violino in orkester v d-molu G. Tartinija (D. 45) - poizkus analize v času in prostoru G. Tartini's Violin Concerto in D Minor (D. 45) - An Analytical Attempt Regarding Time and Space	47
Stanislav Tuksar	Giuseppe Tartini i Josip Mihovil Stratico Giuseppe Tartini and Giuseppe Michiele Stratico	59

Jurij Snoj	Ljubljanski prepis traktatov Gvidona Aretinskega The Ljubljana Handwritten Copy of Tractates by Guido of Arezzo	63
Ivan Klemenčič	Rod in ljubljanska leta Franca Pollinija The Ljubljana Period of Francesco Pollini and His Family Background	73
Primož Kuret	Musikikonographie und Volksmusik in der slowenischen bildenden Kunst Glasbena ikonografija in ljudska glasba na Slovenskem	93
	Imensko kazalo Index	99

UDK 78.034.7(497.12)

Katarina Bedina
LjubljanaFENOMEN GLASBENEGA BAROKA NA
SLOVENSKEM*Kultura je sad neskončnega trajanja. Tisto, česar
družba ne more, se kulturi posreči.*

F. Braudel, Čas sveta

Ob tej priložnosti, ko bo tekla v rojstnem kraju beseda o Giuseppu Tartiniju, geniju italijanskega izročila, se samo po sebi odpira vprašanje slovenskega glasbenega zaledja njegove življenjske dobe (1692-1770). Ta čas zaobjema baročno obdobje v slovenski glasbi, od zgodnjih začetkov do sklepne faze z Akademijo filharmonikov in sega do razkroja baročne miselnosti sredi 18. stoletja oz. v pripravo močno zadržanega klasicizma na naših tleh. Na tem mestu ne bomo govorili o splošno znanih posameznostih in dogodkovni površini, ker je bila (tudi v tujih jezikih¹) že večkrat predstavljena. Pritegnila nas je druga iztočnica, današnja aktualnost baroka. V zadnjih dvajsetih letih opažamo v muzikologiji in drugih umetnostnih vedah nenavadno živo zanimanje za duhovne in socialne razsežnosti baroka. Za univerzum kulture in sloga, ki s pojmom univerzalnega nima veliko skupnega. Obenem za nalesljiv način izražanja in vedanja, ki je obvladoval evropski prostor v mnogoterih različicah s skupnim imenovalcem. Današnja aktualnost baroka je razumeti na več načinov. Raziskovalce umetnosti privlači predvsem obujena misel Augusta Halma o dveh kulturah, ki že od nekdaj uravnavata svet, klasični in baročni. Naš osnovni interes bo veljal vprašanju, zakaj smemo dandanes glasbo baročnega obdobja na Slovenskem označiti s fenomenom.

Barok v slovenski glasbi se je začel z nasilno in popolno odpravo protestantskega gibanja pod valom obnovljene katoliške cerkvene moči. Začetek je padel v tisti trenutek, ko so protestanti želi prve, težko priborjene uspehe. S književnimi prvenci, prvim prevodom Biblije in slovensko slovnico so poskrbeli za ozaveščanje slehernega posameznika, obenem za samobitni kulturni kapital, ki je ostal vse do danes razumljen kot izvor popolne kulturne osamosvojitve Slovencev. Z njim so protestanti prišli do kratkotrajne politične nadmoči. Uspelo jim je povezati niti dotlej razpršenega slovenskega prostora v občutje etnične skupnosti. Nadaljnjo perspektivo protestantskega gibanja je naglo in brezobzirno pretrgal spopad z idejo rekatolizacije slovenskega prebivalstva. Preobrat se je dogajal v težkih,

¹ V izboru navajam le bibliografijo v tujih jezikih: D. Cvetko, *Histoire de la musique slovène*, Maribor 1967; isti, *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel-Maribor 1975; isti, *Il barocco musicale in Slovenia*, v: *Barocco in Italia e nei paesi del sud*, Firenze 1983, 261-273; J. Höfler, *Die Strömungen der Musikkultur in Slowenien von Anfängen bis zum 19. Jahrhundert*, v: *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, Ljubljana 1970 - Zusammenfassung, 193-199.

pogosto travmatičnih okoliščinah. Turški vpadi in množični (organizirani, a neuspeli) kmečki upori so opustošili življenje na vseh ravneh. Protestantska ideja je zagovarjala skromnost in vero, ki naj bo stvar osebnega notranjega poglobljanja brez blišča in vnanjih afektov. Glasba protestantskih ideologov ni zanimala toliko kot pisana beseda v domačem jeziku, zavedali pa so se, da lepota pétiš pobožnosti privablja nove vernike. Natisnili so enoglasne pesmarice na slovensko besedilo, oživeli ljudsko petje v cerkvah, toda na sočasen razcvet renesančne glasbe v tujih deželah se niso odzvali. To se zdi, spričo opustošene dežele, razumljivo. Z današnjega zornega kota ni težko presoditi, da so izgubili stik z umetnostnim vrenjem časa, ki so ga živeli, in s tem bistveno vplivali na konec lastne usode in seveda na zgodovinski spomin v slovenski glasbi. Z renesančnim idiomom v glasbi je deloma in zasebno korespondirala le tanka plast na italijanskih univerzah vzgojenega plemstva.

Obratno razmerje do glasbe je bilo značilno za ideologijo katoliške cerkvene obnove. Preizkušen utilitaristični namen z glasbo je na naših tleh presegla prav na začetku, v devetdesetih letih 16. stoletja, z vsemi registri psihološko-čustvenega vpliva in moči, ki jo zmore tonska umetnost. Novo politiko je v začetku vodil ljubljanski škof Tomaž Hren na dobro pripravljenih idejnih izhodiščih svojega predhodnika, Janeza Tavčarja.² Terjal je celovito spremembo v načinu mišljenja in bivanja. Najprej in najmočneje se je pokazala v glasbi, pozneje in postopno še v drugih dveh simbolih baročne umetnosti, zlatih oltarjih ter iluzionističnem slikarstvu. Prejšnji individualizem in skromnost sta v hipu, nekakšnem mrzlično-vročičnem stanju zamenjala enoumni odnos do sveta in vzvišen patetični izraz. V Rimu protežirane novosti so, upoštevajoč skromno protestantsko dediščino v glasbi, neverjetno hitro odmevale na Slovenskem. Neukemu ljudstvu je bila odmerjena kulisa glasbenih, ob pasionskih igrar in procesijah tudi gledaliških umetnosti z zapeljivim zvočnim koloritom in scenskimi aluzijami. Pri tem je red kapucinov (po številu redovnikov je presegal vse druge redove na naših tleh) že leta 1591 začel skrbeti za sistematično prevzgojo preprostega prebivalstva. Značilne so njihove baročno povzdignjene, pogosto duhovite pridige s prispodobami iz vsakdanjega življenja in nepogrešljive, vselej z glasbo podkrepljene pasionske igre.³ Po mnenju Metoda Benedika so imeli tolikšen vpliv na najširši sloj ljudi, da so izoblikovali slovenski kulturni značaj v 17. in deloma 18. stoletju.⁴

Glasbeno delo jezuitov, ki nosijo oznako mednarodnih ambasadorjev baročne umetnosti na visoki intelektualni ravni, je steklo na naših tleh prav tako zgoda, ob začetku Hrenove dobe. Vojaška disciplina in red, po katerem namen posvečuje sredstva, sta zavladala tudi v glasbenem seminarju in kolegijem gledališču. Podatek, da sta bili dve tretjini profesorjev slovenskega rodu že ob ustanovitvi šole, ne preseneča, saj so domači škofi poskrbeli za talente in jih pred tem pošiljali na študij k jezuitom, največ v Rim in Gradec. Pomen jezuitskega delovanja pri nas še ni dokončno ovrednoten. V glasbi sodimo, da se je z njihovim nastopom odprla slovenska tradicija poklicnega izobraževanja in gledališke umetnosti z glasbo v današnjem pomenu. Iz njihovih vrst je izšlo več generacij poklicnih glasbenikov in skladateljev. Omenimo le Janeza Krstnika Dolarja, poznejšega vodjo glasbene kapele v cerkvi Am Hof na Dunaju in večino skladateljskega kroga ljubljanske Akademije filharmonikov. Na Primorskem se je nadpovprečno uveljavil v zgodnji baročni

2 Škof Janez Tavčar je bil od 1580-1597 namestnik nadvojvode v Gradcu. Tam so jezuiti odprli šolo I. 1583 (univerzo 1586); gl. France M. Dolinar, Pomen jezuitskega reda v verskem in kulturnem življenju na Slovenskem, v: Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Obdobja 9. Ljubljana 1989, 379-384.

3 Gl. Niko Kuret, Duhovna drama, Literarni leksikon Slovenske akademije znanosti in umetnosti 13. zvezek, Ljubljana 1981; isti, Versko (duhovno) gledališče na Slovenskem v obdobju baroka, v: Obdobja, n.d., 395-415; Filip Kalan, Živo gledališko izročilo, Ljubljana 1980 (: tretje in peto poglavje).

4 Metod Benedik, Kapucini kot pomemben dejavnik v oblikovanju duhovne podobe slovenskega naroda v 17. in 18. stoletju, v: Obdobja, n.d., 385-392; Jože Rajhman, Vpliv zahodno-evropske mistike na slovensko literaturo 17. in 18. stoletja, v: Obdobja, n.d., 129.

dobi toskanski mojster Gabriello Puliti (izšel je iz minoritskega reda), ob koncu 17. stoletja še Matej Melissa, organist v goriškem jezuitskem kolegiju in Antonio Tarsia iz Kopra. Še popolnejšo oceno njegovega dela bo verjetno odkrila nova najdba njegovih del, kakor smo pred kratkim slišali na valovih Radia Koper.⁵

Eno od osrednjih vprašanj, ki nas tu zanimajo, zadeva repertoar, oziroma sočasne glasbene novosti na Slovenskem, ki so utemeljile fenomen baroka in prispevale v skupno evropsko podobo tega obdobja. Reprodukcijsko prve faze zrcali zdaj že znameniti Inventar muzikalij, popisani leta 1620.⁶ V njem najdemo domala istoveten izbor glasbenih novosti z generalnim basom in slogovnim sinkretizmom med renesančnim in baročnim, kot ga poznamo iz razvite glasbene dediščine drugod po Evropi. Zanj sodimo, da ni po naključju našel pot v provincialno deželo, temveč da sta mu botravala odličen razgled domače inteligence nad tedanjo novo glasbo in glasbena ozaveščenost, ki je nedvomno segla čez ideološke potrebe in zasebni manifestativni vzvod. Posebej navedimo le troje del: opero Euridice Giulia Caccinija (v dveh izvodih, Benetke 1600 in 1615) ter dve deli iz zgodnje oratorijske oblike s prav tako zvenečima skladateljskima imenoma; to sta Francesco Stivorio in Agostino Agazzari.

Oratorij in opera kot poglaviti obliki baročne glasbe sta ostali središčni še v poznejših fazah baroka na Slovenskem. Po smrti Tomaža Hrena leta 1630, sta bila strah pred politično ostrino katoliške obnove in skrajno negotova socialna razslojenost toliko odmaknjena, da se je mogel življenjski vsakdan otresti vročičnega stanja. Plemstvo si je sredi 17. stoletja precej opomoglo spričo ugodnega trgovskega pretoka čez domače ozemlje in vnovič dospelo do lastne glasbene reprezentance. Tokrat v koraku s časom in po estetskih normah v glasbi, ko je opera veljala največ. Leta 1652 so v Ljubljani, v knežjem dvorcu izvedli malo opero La Garra, delo danes pozabljenega skladatelja Casparja Freysingerja (istega leta jo je krstil dunajski dvor ob rojstvu princese Margarete Terese). Sledili sta dve operi serii in 1660, v sekundarnem gradivu večkrat opevana izvedba komične opere pod imenom "commedia in musica". Z njo je deželni knez počastil obisk cesarja Leopolda I. v kranjski prestolnici.⁷ O slednji misli Stanko Škerlj, dober poznavalec slovenske gledališke preteklosti, da je šlo za gostovanje italijanske operne družine, kar naj bi Ljubljani zagotavljalo "omembe vredno mesto v zgodovini opere buffo".⁸ Po novih muzikoloških dognanjih ne dvomimo več, da je bila res izvedena, v tistem času še redka, glasbena komedija. Uprizorili so jo domači diletanti iz plemiških vrst na eno izmed priljubljenih zabavnih predlog, ki se ji je do danes ohranilo ime "commedia in musica". Zvrsti buffo opere glasba 17. stoletja še ni poznala, omembe vredna pa zagotovo ostaja naša uprizoritev iz drugega razloga: da se je v provinci - kot protitež operi serii in pastoralnim favolam - sploh mogla zgoditi.

Naslednje znamenje okrepljenega plemstva izpričuje rojstvo Academiae Philharmonicorum Labacensis na prelomu v 18. stoletje. Ta ustanova je bila tudi znamenje spremenjenega časa in socialnega glasbenega zaledja. Z njo smo na Slovenskem dobili prvi glasbeni program, zaobjet v natisnjenih Pravilih (Leges). Ločevala je zasebno muziciranje svojega članstva in glasbeni program za javnost. Vzdrževala je zbor in orkester, z njima sodelovala na pomembnejših prireditvah, regatah po Ljubljani, slavnostnih sprejemih in podobnem. To je bila ena stran njenega, danes bi rekli glasbeno-političnega, delovanja. Druga stran je bila samoumevna potreba po ustvarjanju. Zgledovala se je v sestrski Akademiji operozov, obe skupaj pa v italijanskih akademijah. Te so zbiralale smetano

5 Ustvarjalnost baročnih skladateljev na Primorskem je celovito predstavil J. Höfler v: Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem, Ljubljana 1978.

6 V celoti ga je navedel in dešifriral osnovne (znane) podatke J. Höfler v prilogi n.d..

7 Za podrobnejšo razlago teh predstav gl. K. Bedina, Vprašanje periodizacije glasbenega baroka na Slovenskem, v: Muzikološki zbornik XXVII, Ljubljana 1991, 56-57.

8 Stanko Škerlj, Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih, Ljubljana 1973, 84.

znanstvenih in umetniških umov. Privilegiran družbeni status so nadgrajevale v tekmovalnem razmerju, kdo kaj zmore v svojem območju. Merjenje moči v glasbi je zadevalo predvsem ustvarjalno delo. Osrednja domena ljubljanske Akademije filharmonikov so bili oratoriji, sodeč po sekundarnih virih. Izvedbe so očitno dosegle namen, ki so si ga filharmoniki predstavljali ob začetku: naj glasba duhu pot kaže. Slavo jim je na široko spel že Valvazor v Zgodovini Vojvodine Kranjske. Notno gradivo oratorijev se ni ohranilo. Nekateri ohranjeni, natisnjeni libreti govorijo za baročno obliko, ponekod z arijo da capo. Domnevamo, da so filharmoniki in skladatelji zunaj nje zložili znatno več del, kakor jih poznamo po imenih. Omenjena najdba skladb Antonia Tarsie med drugim potrjuje misel, da je v baročni dobi zvenelo več doma ustvarjene glasbe. Poznamo sicer en sam, a zgovoren zgled, da so domači skladatelji sledili tudi modi drobnejših posvetil v glasbi z enigmatično zapletenim baročnim domislekom. Mislimo na Epiteta latino-germanica Janeza Bertolda Höfferja, ustanovitelja in prvega direktorja Akademije filharmonikov - in na tedanji odnos do glasbe oz. njeno navzočnost v človeški intimi in skupnosti.

Repertoar, o katerem smo govorili, je z delom Akademije filharmonikov nekoliko uravnotežil razmerje tujih in domačih avtorjev. Odprto ostaja vprašanje, kaj se je dogajalo v zasebnih kapelah, vendarle: leta 1732 beležimo prvo pri nas zloženo opero serio z naslovom Il Tamerlano. Napisal in izvedel jo je kapelnik vicedoma grofa Turna Giuseppe Bonomo, za zdaj še neidentificirano skladateljsko ime. V štiridesetih letih 18. stoletja je prvenstvo oratorija zamenjala opera v pravem valu italijanskih opernih družin. Vrstile so se prijubljene staggione, s katerimi se poslej za daljše obdobje ni mogla meriti nobena druga zvrst. V kontinuiteto italijanskega glasbenega okusa je prodrla germanizacijska ideja pod oblastjo cesarice Marije Terezije, kljub temu, da je v glasbi doživljala močan odpor. Kazal se je v kar pretiranem nerazpoloženju, ko se je nova oblast trudila spodriniti italijanska gostovanja z gostovanji nemških družin. Estetski odpor je usodno poglobljala centralistična volja politike, ki je provincam odrekla kulturno-umetniško samostojnost po duhovni in materialni plati. Franz Kafka in Robert Musil sta presodila habsburško monarhijo kot svojevrstno in razosebljeno totalitarno moro. Pri nas, če parafraziramo njuno stališče, je zamorila zgodnje, "pravočasno" reagiranje na nič manj veličastne spremembe v glasbi, ki so pripeljale klasicistično ero do neslutnih vrhov. Klasicizem je zaživel v slovenski glasbi šele ob koncu 18. stoletja z novo ustanovo, nemško Filharmonično družbo. Poslanstvo te družbe je bilo kajpada (zopet) reproduktivno.

SUMMARY

Celebrations marking the 300th anniversary of Tartini's birth, held in his birthplace, Piran/Pirano, have given rise to an examination of the musical background of his work in present-day Slovenia. That was the time of the baroque, which was followed by a gradual disintegration of baroque thinking in the second half of the 18th century and by a long overdue classicism in Slovene music. The paper is based on the present (general) approach to the baroque and is concerned with the awakening of all forms of musical works in Slovene provinces of that time which was due to a renewal of the strength of the Catholic Church. From 1630 on there was an increasing genuine musical awareness among the Slovene speaking population, which managed to overcome ideological barriers in favour of creating its own culture and art.

A survey of the repertoire with which baroque music established itself in three developmental phases is presented. The Jesuits introduced systematic musical education. The first opera performance, documented in the music-catalogue of the Ljubljana Cathedral before 1620 (G. Caccini and Euridice), was followed by several opera performances for an aristocratic audience (in 1660 also "comedia in musica"). The Academia philharmonicorum

labacensis (founded in 1701) gave with its reproduction and production (especially of oratorios) the ultimate character to the period. Unfortunately, creative diversity was not fostered in the second half of the 18th century. The enlightened absolutism of the Habsburg monarchy denied any cultural artistic independence to its provinces, which severely interfered with the further development of Slovene music.

UDK 78.01 Tartini

Marija Bergamo
LjubljanaTARTINIJEVO UMEVANJE GLASBE MED "LOGIKO"
IN ESTETIKO

V Tartinijevem času je bilo prav gotovo glasbo lažje živeti, kot o njej reflektirati. Posebej ob zaščitenosti v okolju in z okoljem, ki je glasbeno dihala preprosto in samoumevno. Obenem pa tudi eksistencialno globoko, saj je glasbenost prepričljivo vpisana v genetski kod ljudi tega podnebja. In če nas najnovejše ugotovitve spoznavne teorije¹ opozarjajo, da se tistega, kar v genetski kod ni zapisano, sploh ne da naučiti, pravzaprav znanstveno verificirajo izkustveno ali le občuteno (zato nič manj upoštevanja vredno!) védenje o bistvu (tudi glasbene) umetnosti. Namreč, tako njeno emocionalno in tudi racionalno utemeljenost v sami biti človeka, katero spooopredeljuje in obenem plemeniti, kot nenehno navezanost na asociativnost (tudi v primerih, ko se giba v predelih abstraktnega konstrukta). Za glasbo to pomeni vsakokratno zavezanost normativnem kodeksu "veljavnega", "pravičnega" ali "lepega" in obenem asociativno opiranje na vokalna izhodišča narave glasbenega.

Nimam seveda namena izkoristiti primer Tartinija za tematiziranje določenih (zavedam se, za mnoge še vedno spornih) postavk glasbene estetike. Vendar položaj te glasbe in skladatelja samega v glasbenih dogajanjih in procesih njegovega časa skoraj paradigmatično priča o zagatah, tako sodobnikov, ki so hoteli dogajanja v katerih so bili soudeleženi razumeti, urediti in se do njih opredeliti, kot tudi analitikov, ki so jih a posteriori poskušali razlagati. Prav čas med 1720/30 (ko se po novejših spoznanjih že zaključí baročna glasbena doba) in 1781/82 (ko je možno govoriti o glasbenem klasicizmu²) je glasbenem zgodovinarju doslej povzročal največ težav pri vsakokratnih "pometanjih dvorišča",³ oz. revizijah razmejitev obdobj. Pravzaprav zato, ker je navadno upoštevalo predvsem sistematiko, ki si jo je samo naložilo in se ji podredilo, ne pa tudi samoocen, samovidenja in samoobčutenja časa o katerem teče beseda.

Tartinijevo glasbo, utemeljeno v italijanski instrumentalni (vendar tudi operni) tradiciji in obenem globoko zakoreninjeno v dvome in glasbene poteke časa, ki ga glasbeni zgodovinarji, čeprav traja šest desetletij, radi imenujejo "prehodni"⁴ - so sodobniki hvalili in zaničevali, priznavali in oporekali, cenili in hudo kritizirali. Pač, glede na vsakokratna estetska izhodišča, ki so prav v tej dobi - bolj kot kdajkoli prej ali pozneje - dinamična, fluktuantna in v nenehnem vrenju. Saj gre za bistveni premik od mišljenja o glasbi, k

1 Mislimo predvsem na izsledke filozofa Karla R. Popperja in biologa Konrada Lorenza. Prim. R. Riedl, F. Wuketits (izd.): Die Evolutionäre Erkenntnistheorie, Berlin 1987.

2 Dahlhaus, Carl: Die Musik des 18. Jahrhunderts, Laaber 1985, 2-8.

3 Rummenhöller, Peter: Epochenträume, v: Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft (izd. K.E. Behne, E. Jobst, E. Kötter, H. de la Motte-Haber), Regensburg 1991, 17.

4 Dahlhaus, Carl, op. cit., 2-3.

mišljenju v glasbi in potem glasbe, namreč za proces počasne, težavne in občasno dramatične osamosvojitve instrumentalne glasbe. Tartinijeva glasba izpričuje in živi ves potek teh desetletij: od zavezanosti baročni vokalnosti, ki narekuje in določa instrumentalni glasbeni afekt, preko spoznanja, da je instrumentalna glasba "zvočni govor"⁵ (Mattheson 1739), torej jezik, ki sicer (kot tedaj menijo) zaostaja za govornim, vendar je zmožen nekaj "izraziti", povedati, ali pa, posnemajoč naravo, "naslikati", - vse do poznega spoznanja, da je glasba govornemu enakovredni izrazni in izpovedni jezik z lastnimi in avtonomnimi sredstvi. Tartinijevo umevanje glasbe se tej točki sicer približa, vendar je ne doseže, saj se njegovo delo in življenje zaključita še predno je bila takšna misel prvič jasno formulirana, kaj šele dozorela.

Pot od stališča: "red je lep", do stališča: "čustvo je lepo" pa ni bil brez zaprek. Carl Dahlhaus sicer poskuša za ta čas določiti "temeljni vzorec" (Grundmuster), ki bi omogočil razporeditev posameznosti in zaključke o njihovi medsebojni pogojenosti, vendar ugotovi, da gre pravzaprav za več vzporednih in spletenih idealno-tipičnih vzorcev, od katerih nobeden ne zmore zajeti vseh dejstev. Zato se končno odloči, da je 18. stol. treba rekonstruirati kot "stanje" in spoznavati le impulse določenih procesov ter njih konsekvence.⁶

Tartini seveda ni sodeloval v vseh težavah v katere je globoko nezaupanje v instrumentalno glasbo (izobraženci so jo imeli za "mrtev zvok" in "prazno zvenenje", J.J. Rousseau govori o njej kot o "navlaki" in "krami" [ftrasz]⁷) pripeljalo ves glasbeni red 18. stol. Zaščitila sta ga (1) tedanji status italijanske glasbe v Evropi in pa (2) živa, samozavestna in skoraj samozadostna glasbena praksa Italije, v kateri je bil sam tako močno soudeležen. Zato naj izpostavim, samo v naznakah, le nekaj tistih točk v koordinatnem sistemu glasbe 18. stoletja, ki določajo Tartinijevo skladateljsko in estetsko pozicijo.

Ko Johann Joachim Quantz, ta "potujoči leksikon evropske glasbe", kot so ga radi imenovali sodobniki, v svojem "Versuch... ", leta 1752,⁸ razpravlja o značilnostih dveh tedaj najbolj živih in spodbudnih glasbenih sfer Evrope, italijanske in francoske (ter končno priporoči "vermischter Geschmack", se pravi kombinacijo nacionalnih tradicij in s tem pravzaprav pripravi pot mozartovskemu univerzalizmu ter poznejši dominaciji nemške glasbe), pri tem vzporejanju dveh kultur jasno opredeli Italijane kot "vsemočne sodnike dobrega glasbenega okusa" in "glasbene zakonodajalce časa".⁹ Razloge za to najde predvsem v potrebi Italijanov po "nenehnem spreminjanju". Notranji dinamizem in vitalizem italijanske glasbe, ki si je prej kot katerakoli druga, že v 17. stoletju, izoblikovala instrumentalni, predvsem violinski slog, je že pred Tartinijevim časom pripeljal do jasne opredeljenosti značaja stavkov. Le-ti se opirajo na kontrastno tematiko in različne prijeme eksponiranja. Instrumentalni cikli so torej emocionalno raznovrstni, pestri, vsak stavek zase pa je ne le značilen, temveč tudi enovit in zaključen. Tartini namreč svoje delo naveže na Corellijevo izkušnjo in prevzame jasno določene emocionalne tipe stavkov, razvije pa to izkušnjo v bleščeč koncertantni slog,¹⁰ kar pomeni - v tedanji glasbeni terminologiji - nesluteno "aktiviranje" glasbenega tkiva, ki ni več nujno zavezano polifonski normativnosti. Tartinijeva individualizacija tematike, ki pogosto presega celo italijansko sočasno izkušnjo in okus, dalje osamosvojev instrumentalnega sloga v odnosu do plesnih ali programskih

5 Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister (1739), Faksimile-Nachdruck, Kassel 1954, 82.

6 Dahlhaus, C., op., cit., 56.

7 Rousseau, J.J.: Dictionaire de Musique, Paris 1768/R 1969.

8 Quantz, J.J.: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Breslau 1789, 306-333.

9 Ibid., 306.

10 Koncertantnost, ki jo izpričujejo skladbe za komorne ansamble, plesi v francoskih operah, ali deli v italijanskih arijah tega časa, so sodobniki umevali zelo široko. V času dozorevanja homofonega sloga so namreč vsako precej razvito homofono fakturo pogosto sprejemali kot koncertantno, saj so razen oštevilčenega basa beležili in izpisovali le zgonji, "obligatni", razviti in izpostavljeni, t.j. koncertantni glas. Zato so glasbeno tkivo, ki ni podrejeno polifonim normam praviloma že imenovali koncert.

izhodišč, pa spevno razvit zgornji, vodilni glas in splošna dinamika glasbene geste - se umeščajo v prostor, ki ga določata, po eni strani, sentimentalna, tudi patetična lirika in, po drugi, strastvenost, ki zna pogosto mejiti na dramatiko. Odeta pa je ta glasba pogosto v virtuosno oblačilo, do katerega imajo sodobniki deljen odnos: odbija jih in obenem privlači. Zato Quantz meni, da je v tej glasbi "več drznosti in neurejenih misli, kot pa skromnosti, razuma in reda" - teh visoko spoštovanih vrlin razsvetljenske dobe. Skladatelji naj bi se bili preveč oddaljili od "vokalnega okusa". V skladbah so, kot pravi Quantz, "nebrzdani, razkošni, živi, izrazni, globokoumni, v načinu mišljenja pa pomalem bizarni, svobodni, domiselni; pišejo bolj za poznavalce, kot za ljubitelje". Zato Quantz - čeprav ima francosko glasbo za dosti bolj "omejeno" (eingeschränket) od italijanske - svetuje glasbeniku sprva študij čiste in jasne francoske glasbe in šele nato naj bi povezal "francoski blišč [Schimmer] z italijanskim dobrikanjem, oz. prilizovanjem [Schmeichelei]".¹¹ Ko pa se kasneje, v 80-ih letih 18. stoletja Christian Friedrich Daniel Schubart, že z drugačnih pozicij estetike Sturm und Dranga, ozira nazaj na svojo bližjo preteklost in glasbo Tartinijeve generacije ter išče vzroke za počasen zaton italijanskega glasbenega prvenstva, jih vidi predvsem v poskusu cepitve "cerkve na gledališče in gledališča na cerkev",¹² v prenašanju značilnosti sloga ene zvrsti na drugo. Torej prav v procesu, v katerem korenini (tudi) Tartinijeva glasba: v obvladovanju (v vokalni glasbi izdelanih in preizkušenih) estetskih in kompozicijsko-tehničnih vzorcev in modelov, njihovem svobodnem prenašanju na polje instrumentala in nadaljnjem spreminjanju in prilagajanju naravi novega medija. V procesu, torej, ki je bistveno podprl, pravzaprav omogočil osamosvojitve instrumentalne glasbe. Mnogi Tartinijevi stavki pričajo o navdihu, ki izhaja iz narave instrumenta, čeprav je spevna melodika lahko še očitno zavezana vokalnim izhodiščem (bodi opernim, cerkvenim, bodi ljudskim), ali pa je tudi sama že instrumentalizirana.

Tartini je, dalje - ne glede na utemeljenost njegove glasbe še v baročnem sistemu retorično-glasbenih figur, povezanih z naukom o afektih - skladatelj svojega časa po afirmaciji čustvene in izrazne plati glasbe. Seveda, usklajene - bolj kot z individualnim - s skupinskim okusom dobe, ki ga oblikuje glasbena javnost. Razsvetljenska zahteva po razumljivosti glasbe in "plemeniti enostavnosti" pa učinkuje, tudi pri Tartiniju, tako, da zapusti povsem določene sledi na kompozicijskem stavku. Na podlagi temeljne, še baročne polaritete med statičnim in dinamičnim (gibanje se namreč občuti kot tako šele na ozadju latentno obstoječe statične sheme), je harmonski ritem postal bolj počasen, v ospredju je "sestavljena" in periodična spevna melodija, ta ustrezni korelat estetske razumljivosti. Tartini je torej odgovoril novim zahtevam časa, vendar se ni odrekel tehnične ravni svojega poklicnega dela in "učene" glasbene "logike" italijanske baročne tradicije. Nauk o figurah je estetiziral, mu odvzel njegov retorični temelj; strogi kontrapunkt in "čisti stavek" nista bila več zaželeni in ne zadostna. Le novo, harmonsko mišljenje je ustrezalo spontanim čustvenim spremembam čutečega posameznika. Že v 20-ih in 30-ih letih 18. stol. se je ustalil t.i. "svobodni stavek", ta lahkotnejša, vendar nikakor ne neurejena glasbena konverzacija, v kateri vodilni melodični glas (s spremljavo ali brez nje) ne zakrivajo več obligatni kontrapunktični in koncertantni glasovi.

Takšne spremembe so nekateri sicer doživljali kot "veliko katastrofo glasbe" (Johann Samuel Petri).¹³ Glasba je, pravijo, sicer postala "prijetna" in "dopadljiva", vendar - ker se ne opira več na afekte, oz. nauk o afektih (okoli leta 1740 le-tega že označujejo kot "deskriptivno glasbeno patologijo", ki sodi v ropotarnico zgodovine) - ni več razumljiva.

11 Quantz, J.J., op. cit., 315.

12 Schubart, Chr. F.D.: Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1777-85), Stuttgart 1977, 63.

13 Petri, J.S.: Anleitung zur practischen Musik, vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler, Lauban 1767/R 1969.

Lahko je sicer izrazno močna in prepričljiva, vendar ni smiselna. Posnema naravo, vendar (še) ne govori o duševnosti posameznika. Pri Tartiniju so takšne spremembe odmevale v smislu vse bolj jasne poti proti glasbeni občutljivosti. Namesto kontrapunktične polifonije visokega baroka Vivaldijevega tipa, se s časom vse bolj nagiba k zgodnje klasicistični homofoniji, ali - kot sam pravi - od "harmonske" k "melodični pisavi".¹⁴ Obenem pa še naprej poudarja vokalnost svojih glasbenih izhodišč ("Per bel suonare bisogna ben cantare"). Če ga viri tu in tam označujejo tudi kot "romantika še pred romantično dobo", menijo s tem njegove poskuse, da bi s programskimi naslovi, teksti ali šifriranimi sporočili poslušalcu posredoval "vsebino" svojih glasbenih izpovedi.

Na hipotetično, vendar, zdi se, bistveno vprašanje, ali je živ, protisloven in neenopomenski čas v katerem je Tartini deloval, glasbenika zaviral ali spodbujal, bi kazalo odgovoriti: eno in drugo. Spreminjanje normativnega kodeksa prinaša po eni strani negotovost, iskanje, tudi izgubljanje v slepih ulicah, po drugi pa je gibanje znotraj trdne norme lahko, posebej za italijansko glasbeno naravo, utesnjujoče in nespodbudno. Tartini je izkusil oboje: zaščitenost s tradicijo in avanturo odkrivanja novega. Izkoristil je ponujene možnosti glasbenega konteksta, njegovo spodbudno polje napetosti in protislovij ter se jim odzval, seveda po meri lastnih ustvarjalnih zmožnosti. Pisal je sicer le za sosvet in ne za potomstvo, ostal pa je zanimiv

SUMMARY

The paper is concerned with Tartini's views on aesthetics from the standpoint that in his time it was easier to live with music than to ponder upon it. It is pointed out that his work is based on patterns and models at a time when views on music and on requirements to be met by music were constantly changing and when instrumental music strove to become independent, a process that was both difficult and occasionally dramatic.

At first he followed the rules set by baroque vocal music that determined also the affections in instrumental music. Then he started to comply with Mattheson's belief that instrumental music is a special kind of "Klangrede". What he did not realize as yet was that music is equivalent to language as regards expressing feelings or conveying a message with its own autonomous means, for his life and work concluded before such a view could be clearly formulated. He was not involved in the difficulties to which eighteenth-century music thinking was subjected to because of a deep mistrust of instrumental music at that period. He was protected (i) by a special status Italian music had at that time and (ii) by an alive, confident and almost self-sufficient Italian musical practice, in which he himself participated. That is why he could transfer, quite freely and without having too many doubts, aesthetic models and compositional patterns in terms of technique, which had been designed for and used by vocal music, to the field of instrumental music. He changed and adapted them inventively to the nature of the new medium, increasingly emphasizing the emotional expressive element of music. He aestheticized the doctrine of figures, removing its rhetorical basis, and took up new views on harmony, "free composition" and the "activation" of musical texture.

In conclusion, the author suggests that Tartini was both hindered and stimulated by the musical context of his time. On the one hand, he was protected by tradition and, on the other, he experienced the adventure of discovery, taking advantage of tensions and contradictions of that time, naturally according to his own creative abilities.

14 Prim. Mose, H.J., Musikgeschichte in 100 Lebensbildern, Stuttgart 1964³, 345.

UDK 78:371.3 Tartini

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

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

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

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

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

per cui già i contemporanei⁷ identificavano chiaramente nella cerchia tartiniana una vera e propria scuola, con una propria dottrina e un sistema dotati di continuità e persistenza didattica, tanto da determinare quell'omogeneità di ideali stilistici e di gusto interpretativo che si riconoscono nelle osservazioni coeve ed immediatamente posteriori, nelle testimonianze di prima mano degli allievi e nelle fonti tartiniane dirette.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E' questo il contesto che, fortunatamente per noi, ci consente di disporre, come forse in nessun altro caso del Settecento violinistico italiano, di una ricca serie di dati e notizie sulle idee e sull'insegnamento del maestro. Del resto, la consapevolezza, da parte degli allievi, di appartenere ad un'unica cerchia di continuatori emerge nel riferimento costante, fatto di ossequio, stima e gratitudine, alla personalità del piranese, ma anche nella volontà di conservare e catalogare le opere del maestro.¹¹ E meraviglia constatare come una scuola così omogenea sia stata presto sorpassata e considerata superata nel giudizio della generazione immediatamente successiva a Tartini,¹² se non si vuol far propria l'osservazione che gli ultimi vent'anni di vita del maestro erano ormai troppo assorbiti dalle speculazioni teoriche e metafisiche, perché il suo insegnamento fosse in grado di crescere parallelamente all'evoluzione storica della sua epoca. Ancor oggi, però, attendono di essere chiarite in contributi sistematici le capillari influenze di questa scuola¹³ che, attraverso le copie degli scritti tartiniani operate dagli allievi, l'uniformità del modello tecnico-esecutivo e stilistico diffuso tramite le loro interpretazioni in tutta Europa e gli influssi più o meno diretti sulla trattatistica (da Leopold Mozart a Quantz) e sulla nascita di nuove scuole (Stamitz¹⁴) più o meno scopertamente animano gli anni centrali del Settecento violinistico Europeo.

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

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

Oltre alla ricca messe di notizie che si ricavano dall'epistolario e ai riferimenti presenti nei due trattati editi di Tartini,¹⁵ emergono in primo piano, accanto alla notissima lettera a Maddalena Lombardini¹⁶ le *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino*,¹⁷ versione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il manoscritto londinese, che presenta una prima pagina autografa di Tartini stesso e varie aggiunte del maestro ad appunti ed esercizi dell'allievo, ci offre un insegnamento più complesso, che rimanda costantemente la nozione pratica al fondamento teorico del terzo suono³⁹ ed evidenzia, nella stesura tipica di un quaderno di esercizi e appunti ad uso dello scolaro Johann Gottlieb Naumann,⁴⁰ dubbi e spiegazioni fisico-matematiche in merito ai

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 In particolare alle cc. 14-16v.

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

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

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

45 Libro del Contrappunto cit., p. 43.

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

47 Ibid., p. 54.

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

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

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

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

Se, per citare Benedetto di S. Rafaele, *due cose concorrono essenzialmente al suono del Violino, la mano che guida l'arco, e quella che scorre sul manico*, nella prassi tartiniana e della sua scuola si può identificare a questo proposito un tipo di impostazione omogenea: innanzitutto la tenuta dello strumento, nonostante i dubbi del Capri,⁵⁴ è confermata a destra della cordiera dal metodo del Woldemar⁵⁵ e da altre testimonianze,⁵⁶ mentre l'impostazione della mano sinistra pare basarsi su una tecnica a posizioni fisse. Già la nota lettera a Maddalena Lombardini riporta, com'è noto, un tipo di esercizio giornaliero per posizioni (la cosiddetta pratica della smanicatura), ma un brano di una lettera di Tartini conferma quest'uso anche sotto il profilo esecutivo:

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

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

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

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

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

53 La lettera è conservata a Stoccolma, Kungliga Bibliotheket, Engerstromska Samlingen, Ekebladiana, B. VII. 1,20. Il passo citato è riportato in P. PETROBELLI, *La scuola cit.*, p. 7, dove è riferito anche che il Wesström era arrivato a Padova per perfezionarsi con Tartini solo due anni prima.

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

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

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

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

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

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

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

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

e il Rangoni conferma la nota testimonianza di Gianrinaldo Carli sulla tecnica dell'arco di Tartini⁶³ con queste parole:

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

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

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

59 *Ibid.*

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

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

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

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

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

e ribadisce a proposito del Nardini:

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

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

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

POVZETEK

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

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

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

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

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

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

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

UDK 781.68"17"

Tomaž Faganel
LjubljanaTEORETIČNE OSNOVE ARTIKULACIJE,
DEKLAMACIJE IN IZVAJALSKE MANIRE SREDI 18.
STOLETJA*"Es gibt keine durchgehende Spielkultur"*¹

Povprečno izobražen glasbenik današnjega časa si največkrat ne zastavlja posebnih vprašanj, ko sega po glasbeni literaturi 18. stoletja.² Pri tem pa pozablja, da je glasbena govorica izpred 200 let v glasbenem slovarju današnjega praktika tuj pogovorni jezik. Trajna vez z njo se je v zgodovinskem razvoju prekinila. Podobno kot pri tujem jeziku, se mora današnji izvajalec glasbe 18. stoletja naučiti glasbenega slovarja tistega časa, takratne glasbene gramatike in njene osnovne muzikalne govorice. Ta pa steče šele po spontanem obvladovanju glasbenogramatikalnih pravil takratne dobe. Branje in izvajanje partiture 18. stoletja se danes največkrat žal omejuje na določeno izdajo, na nazore tega ali onega urednika. Naslednji, pogosto samovoljni poseg v glasbeno delo pa povzroči neposredni izvajalec, ki se na izdajo opre, a največkrat ne upošteva izvirnega zapisa, ki bi ga moral usmerjati pri realizaciji glasbenega dela.

Glasbenoteoretični spisi 18. stoletja, ki v mnogočem odstirajo izvajalsko tančico s takratnih partitur, bi morali veljati za osnovo pri iskanju takratnega izvajalskega izročila. Drugi, še pomembnejši vir, pa je zvirni zapis partiture. Pri tem je pomembno omeniti dejstvo, da so sodobniki tedaj pisali pač za glasbenika sodobnika, ki mu je bila tedanja glasbenoizvajalska konvencija domača. Oboje predstavlja torej sklenjen, medseboj tesno povezan, a žal danes večinoma pozabljen izvajalskoteoretični krog. Današnjemu bralcu izvirnika je namreč pogosto najbolj pomembno tisto, česar avtorji npr. v partituri sploh niso označili. Glasbenopraktičnih samoumevnosti v tistem času seveda niso zapisovali. Izhajali so namreč iz nenapisanega, vendar veljavnega izvajalskega dogovora, iz tradicije, ki nam jo seveda spet le delno razkrivajo pisni viri, šole, priročniki in razprave.

Kljub različnosti glasbenih tradicij, iz katerih v 18. stoletju izhajajo pisci teoretičnih razprav, pa kažejo ti avtorji v svojih delih - njihovi spisi so izšli pravzaprav v istem času, prav na sredini stoletja³ - veliko medsebojno vsebinsko povezanost in soodvisnost.⁴ Spomnimo

1 Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, Salzburg-Wien, 1983, str. 125.

2 To lahko opazimo na vseh strokovnih stopnjah od glasbene šole do koncertnega odra.

3 L'Abbé le fils, *Principes du Violon*, Paris 1761, [R] Paris 1961; Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1762, [R] Leipzig, 1981; Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, 1751, [R] Oxford University Press, 1952; Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756; Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752, [R] München, 1992; Erwin R. Jacobi, *Giuseppe Tartini, Regole per arrivare e saper ben suonar in Violino*, ..., [R], Celle-New York, 1961; isti, *Giuseppe Tartini, Traité des Agréments de la Musique*, Paris, 1771, [R] Celle-New York, 1961;

4 Npr. vpliv Rameaujeve glasbenoteoretične misli na Tartinijev *Trattato di Musica*.

se lahko celo nekaterih medsebojnih osebnih stikov med njimi,⁵ številne niti medsebojnih povezav pa nehotе vodijo v Bologno k Padreju Martiniju, v njegovo korespondenco in knjižnico, kamor se kot k referenčnem arbitru 18. stoletja zatekajo vsi pomembnejši spisi časa in njihovi avtorji kot učenci ali kot že uveljavljeni glasbeniki.

Specifičnost inštrumentov, ki so jim teoretične razprave 18. stoletja namenjene, pa piscev ne ovira, da se ne bi ob podobnem tehničnem obravnavanju igre na nekem inštrumentu in poglavij iz glasbene teorije, lotili tudi splošnih napotkov za izvajanje, predvsem pa za razumevanje glasbe. Naslovi poglavij npr. v Quantzovem delu *Versuch ... "O dobrem podajanju pri petju in igranju nasploh"*, *"O lastnostih začetnika v glasbi"*, *"Kako naj presojava glasbenika in glasbo"*,⁶ C.Ph.E. Bachova odlomka *"O podajanju"*⁷ in sklepno L. Mozartovo poglavje *"O pravilnem branju not in dobrem podajanju na sploh"*, predvsem pa navedba, da je njegova šola namenjena *"... spoznanju in občutenju dobrega glasbenega okusa"*.⁸ kažejo, da so ti spisi mnogo več kot le tehnična šola nekega inštrumenta, zbirka pravil, vaj ali etud. Predstavljajo pomembne priročnike za oblikovanje glasbenega okusa in estetike svojega časa.

V primerjavi z navedenimi avtorji pa se Tartini v svojih *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino ... in Traité des Agréments de la Musique ...*, prav tako v pismu Maddaleni Lombardini, ne loti poglavij, ki zadevajo njegovim sodobnikom tako pomembno področje splošne estetike izvajanja glasbe. Pri njem ne najdemo nobene ohlapnejše formulacije izven strogo tehničnih navodil, nobenega napotka glede "prednašanja" izvajane glasbe, kaj šele pomenljivih, a vendar ohlapnih formulacij iz besednjaka L. Mozarta kot npr.: *dobro izvajanje, pravilno branje not, dobro podajanje, okusno podajanje*,⁹ *pravila dobrega okusa*.¹⁰

Omenjene razprave, ki so v svojih podrobnostih namenjene seveda posameznim inštrumentom, v svojih glasbenih napotkih v veliki meri upoštevajo glasbenike na sploh, pa tudi pevsko umetnost. V tem prednjači Tartini, ki že v naslovu svojega dela *Regole* posveča besedilo *"... a tutti ... siano Cantanti, o Suonatori ..."*, v nadaljevanju pa za ponazoritev dveh osnovnih vrst povezovanja muzikalne fraze uporablja izraza *"cantabile"*, ko gre za popolno povezanost dveh not, in za *"sonabile"*, ko so posamezne note pri izvajanju med seboj ločene; prav tako v francoskem prevodu razprave o okraševanju v glasbi, ko v naslovu uporabnost svojega dela priporoča *"... ne samo pevskim učiteljem ..."*, temveč *"... tudi vsem izvajalcem na inštrumentih, ..."*, v sklepu naslova pa delo namenja vsem *"dobrim glasbenikom, celo skladateljem"*.¹¹

Artikulacija glasbene snovi je bila za izvajalca 18. stoletja logična samoumevnost, zato se pisci teoretičnih del s konkretnim obravnavanjem tega izraza v svojih spisih niso ukvarjali, pač pa so temu kompleksnemu vprašanju posvetili pretežno vsebino svojih spisov. Lingvistično definicijo artikulacije lahko brez težav prenesemo v muzikalni svet, kjer predstavlja tehnične postopke pri izvajanju glasbe, v nadaljnji izpeljavi povezovanje in členjenje posameznih izvajanih tonov.

5 Npr. srečanje Tartinija in Quantza v Pragi I. 1723.

6 *"Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt"*, *"Von den Eigenschaften eines Anführers der Musik"*, *"Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey"*; prim. J. J. Quantz, *Versuch ...*, [R] München, 1992, str. 100-111, 177-186, 275-334.

7 *"Vom Vortrage"*; prim. C. Ph. E. Bach, *Versuch ...*, [R] Leipzig, 1981, I/115-133, II/str. 242-259.

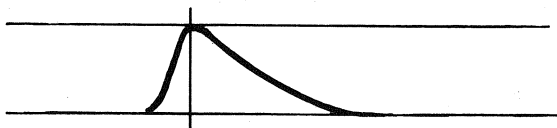
8 *"Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupt"*, *"... zur Erkaenntniß und Empfindung eines guten musikalischen Geschmacks"*, L. Mozart, *Versuch ...*, Augsburg, 1756, str. 252-264 in 264.

9 *"gute Ausführung"*, *"das richtige Notenlesen"*, *"guter Vortrag"*, *"schmackhafter Vortrag"*; prim. prav tam, XII. poglavje.

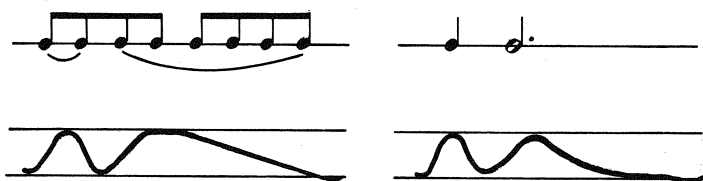
10 *"die Regeln des guten Geschmacks"*; prim. prav tam, predgovor, str. 4.

11 *"... non Seulement aux Maitres de Gout du Chant ..."*, *"... encore à tous les joueurs d'instruments, ..."*; prim. E. R. Jacobi, *Giuseppe Tartini, Traité ...*, Celle-New York, 1961, str. 61; priloga, faksimile, str. 1, 2.

Za osnovno razumevanje gramatikalnih pravil takratnega muziciranja je nujno poznavanje povsem drugačne predstave o posameznem tonu, o njegovem nastanku predvsem na godalu. O tem piše L. Mozart: "*Vsak, tudi najmočnejše zastavljen ton ima pred seboj drobno, čeravno komaj opazno šibkost: sicer ne bi bil ton, marveč neprijeten krik*".¹² in na drugem mestu: "*... Take note je potrebno krepko zgrabiti in po izgublajočem pojemanju izdržati brez dodatnega pritiska. Kot zven zvona, ... ki se postopoma izgublja*". Neposredni vzrok za navedeno vrsto tona pa je godalni lok, ki v 18. stoletju še ni omogočal enakomerno glasne in intenzivne produkcije tona.



Tak ton je v svoji krivulji že dinamično artikuliran, ni več neopredeljen, raven. V 18. stoletju se tak utrdi kot osnovna glasbenoestetska kategorija. Izraz "*Glockenton*" uporablja L. Mozart tudi v poglavju o vibratu, izraz pa je domač tudi Tartiniju, ki zven tona primerja z odzvenom tona pri čembalu.¹³ Prikazano grafično krivuljo za posamezni ton pa v njenem zvečanem merilu lahko apliciramo tudi na daljšo glasbeno frazo, kjer povezana skupina tonov v svoji notranji dinamiki kaže tudi na poudarke in na pomembne in nepomembne dele fraze.



S tem pa smo se dotaknili že vprašanja poudarka v metrični enoti oz. glasbeni frazi, ki se v 18. stoletju še naslanja na iztekajočo se baročno hierarhijo "*dobrih*" in "*slabih*" delov takta. Prikaz poudarkov običajnega 4/4 takta nam ponovno pokaže padajočo krivuljo, ki ima tendenco dinamičnega popuščanja in se ujema s krivuljo osnovnega tona.



Prikazane krivulje lahko v prenesenem smislu razumemo kot ligature, ki so bile osnovni pojem iz artikulacijskega slovarja glasbenika 18. stoletja. Ligatura pred 200 leti praviloma nima pomena današnjega vezaja v smislu godalnega lokovanja, marveč

12 "*Jeder auch auf das stärkste ergriffene Ton hat eine kleine, obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern ein unangenehmer ... Laut seyn*", prim. L. Mozart Versuch ..., Augsburg, 1756, str. 102.

13 Prim. E. R. Jacobi, G. Tartini, *Traite...*, Celle-New York, str. 84.

T. 20 W. A. Mozart, KV 385, 4. stavek

Če ligatur ne razumemo kot vezaje, marveč kot znake za poudarjanje, kar je bilo takrat samoumevno, se obe izvedbi razlikujeta v popolnoma različni ritmični strukturi in učinku poudarkov.

Konstruksijska sprememba godalnega loka, ki jo je konec 18. stoletja razvijala družina Tourte in je dosegla višek razvoja s Françoisjem Tourteom,¹⁸ je omogočala enakomernost poteze loka in vsebinsko in pomensko neodvisnost lokovanja od poteze navzgor oz. navzdol. Tourtov lok je v desetletjih vodil v načrtovano in danes skrbno gojeno neslišnost menjave loka, v neslišno artikulacijo melodije, ki ji danes pravijo fraziranje. Bogato artikulacijo glasbe z lokom izpred 200 let pa je današnji čas osiromašil do gojeno neslišnega lokovanja.

Navedena vprašanja in rešitve artikulacije veljajo prav tako za artikulacijo na pihalih, kjer je po Quantzu "jezik ... pravzaprav sredstvo, s katerim lahko tone na flavti živahno podajamo ... ima isto vlogo, kot poteza loka pri violini".¹⁹ Prav tako kot Mozart pri violinskem lokovanju, posveti Quantz obširen delež svoje knjige artikulaciji in številnim načinom nastavka (Ansatz, "Embouchure"), "udarca z jezikom" (Zungenstoß) pri flavti ali pihalih z dvojnimi jezičkom. Improvizirani deklamacijski zlogi *ti, di, ri, di, didl*²⁰ v kombinaciji kot dvo- in trizložnice ter njihove kombinacije služijo Quantzu za slušno predstavo poteze navzdol oz.

18 François Tourte, (1747-1835).

19 "Die Zunge ist eigentlich das Mittel, wodurch die Töne auf der Flöte lebhaft vorgetragen werden können. ... und verrichtet eben das, was der Bogenstrich bey der Violine thut"; prim. J. J. Quantz, *Versuch ...*, [R] München, 1992, str. 61.

20 Prim. prav tam, priloga, tabela: III, IV, V.

navzgor, poudarek in nepoudarek, vezave not, pike pod lokom, staccato, spiccato in druge načine artikulacije.²¹

Okraševanju kot dodatnemu sredstvu artikuliranja melodije oz. označevanju njenih pomembnih in manj pomembnih členov posvečajo pisci razprav 18. stoletja obsežna poglavja. Danes razumemo v glasbi pojem izvajalske manire kot skupek izvajalskopraktičnih in estetskih vzorcev. Glasbeniku 18. stoletja, npr. Tartiniju pomeni manira ali "Modo" oz. "Mode" način okraševanja na mestih. "... ki jih skladatelji imenujejo kadence, ...".²² Sistematika, ki jo je v smislu tega izraza podrobno zgradil v primerih in pisani besedi Tartini, se nanaša na okraševanje solistične melodije. Poglavja o predložkih, mordentih, trilčkih "*in nekaterih pripadajočih okraskih*", ki sta se jim Mozart in Tartini izdatno posvetila, pa je Tartini nadaljeval in zgradil celo sistematiko naravnega in umetnega okraševanja kadenčnih sklepov, s katerimi je po pestrosti presegel vse sodobnike.

Ker zahteva zapletenost poglavij o okraskih ločeno primerjalno študijo, naj se dotaknem le vprašanja tremola, kot današnji vibrato imenujejo takratni avtorji in služi posnemanju človeškega glasu z inštrumentom. Vsi pisci od Agricole do Mozarta ga pojmujejo kot posebno izrazito vrsto okraševanja. Gre za poglavje, v katerem sta si spisa Tartinija in Mozarta izjemno podobna. V drugem odstavku tega poglavja gre pravzaprav za identično besedilo,²³ prav tako v notnih primerih, ki jih je Mozart v nadaljevanju bogateje razvil, saj v istem poglavju piše še "... o nekaterih drugih svojevoljnih okraskih".²⁴ Vibrato oba avtorja razumeta kot naravno pogojen pojav pri dolgih notah, pri katerih se po začetku pojavi "... nekakšno valovito utripanje (*ondeggiamento*) udarjenega tona".²⁵ Izraz *ondeggiamento* oz. *ondulation dans l'air* je Mozart povzel po Tartinijevih Regole oz. *Traité*,²⁶ kjer slavni violinist današnji vibrato na začetku poglavja bolj priporoča inštrumentalistom kot pevcem, pri katerih ga razume kot naraven pojav. Geminiani nekaj let pred citiranima avtorjema uporablja izraz *close shake* in *tremolo*.²⁷ O dobrem učinku vibrata so si vsi trije pisci edini, posebno še, če ga uporabljamo na zaključnih notah glasbene fraze. Geminiani ga v svojem zgodnejšem delu *Rules for playing in a True Taste*²⁸ priporoča celo na vsakem tonu, medtem ko ga Mozart svetuje na mestih, "*kjer bi ga narava sama ustvarila*". Potrebno je torej "*sklepno noto, ali tudi vsako drugo dolgo izdržano noto okrasiti z vibratom*".²⁹ V nasprotju z Geminianijem pa Mozart omenja godbenike, "... ki pri vsaki noti stalno trepetajo, kot bi neprestano imeli vročino".³⁰

Tradicija artikulacije izvajalcev, ki je že kmalu v 17. stoletju uveljavila večino današnjih godalnotehničnih samoumevnosti, se ne ujema s splošnim mnenjem o stanju godalne prakse in violinske tehnike preteklih stoletij s strani današnjih violinistov, pedagogov in

21 Prim. prav tam, str. 61-73.

22 "... che da compositori si chiamano cadenze...", prim. G. Tartini, *Regole* ..., [R] Celle-New York, faksimile, str. 20.

23 Prim. E. Jacobi, G. Tartini, *Traite* ..., Celle-New York, str. 84, drugi odstavek; L. Mozart, *Versuch* ..., Augsburg, 1756, str. 238, paragraf 2.

24 Prim. L. Mozart, *Versuch* ..., Augsburg, 1756, str. 238.

25 "... eine gewisse wellenweise Schwebung (*ondegiamento*) des angeschlagenen Tones"; prim. prav tam, str. 238.

26 Prim., G. Tartini, *Regole* ..., [R] Celle-New York, 1968, str. 15; E. R. Jacobi, G. Tartini, *Traite* ..., Cele-New York, 1968, str. 84.

27 Prim. F. Geminiani, *The Art of playing on the Violin*, [R] Oxford University Press, 1952.

28 Prim. F. Geminiani, *Rules of playing in a True Taste*, Op. 8, 1748.

29 "... wo ihn die Natur selbst hervor bringen würde, ... also eine Schlußnote, oder auch eine iede andere lang aushaltende Note mit dem Tremulo ausziehen"; prim. L. Mozart, *Versuch* ..., Augsburg, 1756, str. 239.

30 "... die bey jeder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten"; prim. prav tam, str. 238-9.

dirigentov. Največkrat jo napačno presojajo in utemeljujejo. Vibrato, spiccato,³¹ staccato, leteči staccato, pizzicato, col legno, sciolto, al rovescio, sul ponticello, t.i. "Bogenvibrato" omenjajo oz. zahtevajo pri izvedbi že Farina, Walther, Schmelzer, Biber, Vivaldi in drugi. Mnoge od navedenih načinov igre na godalu danes večinoma povsem napačno pojmujejo kot Paganinijeve iznajdbe, nekatere pa celo za izum skladateljev 20. stoletja. Nekateri od njih so danes razen vibrata celo "izgnani" iz prakse 17. in 18. stoletja. Kot nadomestilo in osiromašitev so nam sodobni godalni teoretiki na čelu z vrhunskimi šolami ponudili in tudi v praksi uveljavili t.i. "Bach-Strich", ki izjemno raznoliko glasbo 17. in 18. stoletja brezosebno uniformira.

Razdelitev glasbe na absolutno, "kvalitetnejšo", čisto in na nekoliko manj vredno, tisto, ki pripoveduje, za literaturo 17. in 18. stoletja ne vzdrži. Artikuliranje glasbe je v 18. stoletju tesno povezano z vprašanjem njene bogate pripovednosti, ki se ne veže na besedilo, še manj na precej kasneje skonstruirano programske. Glasbeniku 18. stoletja je bila še povsem jasna povezava retorike in glasbe, ki je izhajala še iz baročne sistematike izobraževanja in povezave strok. Zato Quantzova trditev "*Glasba ni nič drugega, kot umetna govorica*" ne preseneča. Njen avtor se ob utemeljevanju svoje trditve k dejanski "*govorici*" glasbe stalno vrača, ko pogosto uporablja izraz "*musikalische Aussprache*". Težnja po deklamativnosti tudi v inštrumentalni glasbi izhaja iz bogastva možnosti, ki jih pevcu pri obravnavanju melodije ponuja tudi besedilo.

Primerjavi glasbe z zapisano besedo se najtesneje približa Tartini v poglavju o kadencah, ko jih primerja celo s pravopisnimi ločili: "*Kadencia ... je kot pika*" in v nadaljevanju "*... glasbenih misli ne zaključijo samo pika, marveč tudi podpičje, ali dvopičje ...*".³²

Prav tako je v 18. stoletju še močno prisotna iz baročne monodične retorike izhajajoča tradicija afektov, ki je z deklamativnostjo glasbe tesno povezana. Izraza afekt pisci v teoretičnih delih sicer ne utemeljujejo, poglobljena naloga pa jim je iskanje pravega izraza. "*Z vsemi silami je potrebno najti afekt, ki ga je postavil skladatelj in ga pravilno podati*",³³ pravi Mozart. Posebno pozornost posvečajo prenašanju afekta na poslušalca in kot pravi Quantz: "*... predstaviti poslušalce zdaj v ta, zdaj v drugi afekt*".³⁴ Za prenašanje afekta na poslušalca mora glasbenik "*... samega sebe nujno predstaviti v tiste afekte, ki jih hoče vzbuditi pri svojih poslušalcih*",³⁵ kot priporočata Bach in Mozart. Tudi pri njem se mora izvajalec sam predstaviti v afekt, ki ga je potrebno izraziti".³⁶ To pa lahko glasbenik doseže, kot nadaljuje Mozart, takole: "*... vse je potrebno igrati tako, da si sam od tega ganjen*",³⁷ in Bach "*... glasbenik ne more ganiti, če sam ne bo ganjen ...*".³⁸

V tesni povezavi z artikulacijo in deklamacijo glasbe je v 18. stoletju, pa tudi že prej, razumevanje in interpretacija punktiranih not oz. ritma in pasaž po dolgi noti s pavzo. Z

31 Spiccato, današnji odsekakljajočo lok, je pomenil v 18. stoletju le ločene note, v smislu današnjega détaché.

32 "*La cadence ... est comme le point seule*", "*... ces phrases qui ne sont jamais terminées par un point seul, mais par un point et un virgule, ou par deux points ...*", prim. E. R. Jacobi, G. Tartini, *Traité ...*, Celle-New York, str. 97.

33 "*Man muß sich ... alle Mühe geben den Affekt zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen ...*", prim. L. Mozart, *Versuch ...*, Augsburg, 1756, str. 255.

34 "*... die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen*", prim. J.J. Quantz, *Versuch ...*, [R] München, 1992, str. 100.

35 "*... nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will ...*", prim. C. Ph. E. Bach, *Versuch ...*, [R] Leipzig, 1981, str. 122.

36 "*... man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist ...*", prim. L. Mozart, *Versuch ...*, Augsburg, 1756, str. 253.

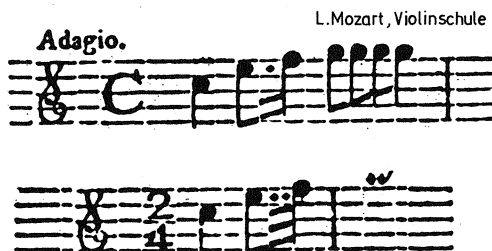
37 "*... man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerührt wird*", prim. prav tam, str. 256.

38 "*Indem ein Musicus nicht anderes rühren kann, er sey dann selbst gerührt ...*", prim. C. Ph. E. Bach, *Versuch ...*, [R] Leipzig, 1981, str. 122.

današnje vztrajno "zvestobo črki" se v obeh primerih največkrat spet oddaljimo od izvajalskega slovarja dobe. Natančna razdelitev na 3 + 1 oz. osminko s piko in šestnajstinko



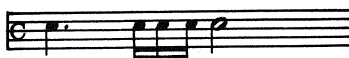
je sicer natančna realizacija zapisanega teksta, ki pa je dosledno zaigrana v večini primerov napačno izvedena. Punktirane note se po svoji naravi upirajo vsaki natančni porazdelitvi, saj sta dolžina punktirane in kračina kratke note pogojena v značaju posameznega odlomka. Že baročni čas je uveljavil načelo prepunktiranja. Mozart je tako že na osnovi uveljavljene navade v pisni obliki kodificiral izvajanje punktiranih mest, "*..., kjer je piko treba držati še nekoliko dlje; sicer izpade prednašanje zaspano. Če bi na takem mestu piko držali v njeni običajni dolžini, bi zvenelo leno in prav zaspano. V takih primerih je treba punktirano noto nekaj dlje izdržati; ... večkrat sem že to napravil, in z dvema pikama in prikrajšavo naslednje note svoje podajanje poživil*".³⁹



Tudi Quantz je pri izvajanju punktiranih not povsem nedvoumen: "*... noto po piki moramo zaigrati kratko ...*".⁴⁰

Prav tako skladatelji 18. stoletja pogosto v solistični in orkestralni literaturi napišejo naslednji, navečkrat signalni ritmični obrazec, ki ga redaktorji puristično kultivirajo v smislu današnjega notnega pravopisa in se pri tem popolnoma oddaljijo od skladateljeve predstave.

v 17. in 18. stol.



danes



Podobno "natančno" današnji interpret ritmizira pasaže po dolgih notah, ki se pogosto pojavljajo v uverturnih odlomkih in imajo značaj predločka.

39 "*... wo der Punkt noch etwas länger gehalten werden muß; wenn anders der Vortrag nicht zu schläferig ausfallen soll. Wenn hier der Punkt in seiner gewöhnlichen Länge gehalten würde, würde es einmal zu faul und recht schläferig klingen. In solchen Falle muß man die punktierte Note etwas länger aushalten; ... ich habe es schon oft gethan, und meine Vortragsmeinung habe ich mit zween Punkten nebst Abkürzung der darauf folgenden Note also zu Tage gelegeet*", prim. L. Mozart, Versuch ..., Augsburg, 1756, str. 39-40.

40 "*... die Note nach dem Punkte kurz gespielt werden muß, ...*", prim. J. J. Quantz, Versuch ..., [R] München, 1992, str. 58.



O njih Quantz nedvoumno piše takole: "Če dolgi noti in kratki pavzi sledijo dvaintridesetinke, jih je potrebno zaigrati zelo hitro, v zadnjem trenutku, bodisi v Adagiu ali Allegro".⁴¹ Mozart za pavze pred takimi "dreygeschwängzte Noten" priporoča celo vzdih - "sospir", ki naj intenzivira izvajanje pasaže in stopnjuje napetost do naslednje dolge note. Igranje takih pasaž v smislu predloška k naslednji dolgi noti je učinkovito tako v solistični in enotno tudi v ansambelski igri. Za pevca ali inštrumentalista je natančno ritmično izvajanje takih odlomkov zelo zahtevno, a kljub temu jih mora glasbenik med študijem in na odru danes s trudom "kultivirati", ritmično urediti.

Problemi artikulacije, deklamacije in druga vprašanja pri izvajanju glasbe 18. stoletja niso le problemi izvajanja, marveč tudi problem poslušanja. Dobro artikulirana glasba poslušalca prisili k aktivnejšemu poslušanju. Sprejema jo povsem drugače, bolj angažirano in intenzivneje kot površno, neosebno in neopredeljeno preigrano.

Glasbo 18. stoletja lahko razumemo in izvajamo na dva načina. Ob neobdelanem izvirnem zapisu, v katerega je skladatelj vpisal le zahteve zunaj ustaljene izvajalske konvencije, je interpret lahko zvest le notnemu zapisu oz. črki, pri čemer se navadno še prepusti različnim samovoljam redaktorjev. V drugem primeru pa gre za širši pogled na izročilo časa, za zvestobo delu. Odločitev za zvestobo delu naj bi vsekakor prevagala. Ne moremo pa povsem mimo še tretjega, mimo vprašanja konflikta, ki ga samo nakazana vprašanja lahko vzbudijo izvajalcu, njegovega odzivanja na te konflikte, na dileme, ki jih povzroča odločitev za takšno ali drugačno izvajanje. Ne gre za historicizem in avtentičnost za vsako ceno, marveč za s tradicijo oživljeno izvedbo današnjega časa. Drugačnost izvajanja glasbe 18. stoletja zahteva temeljito soočenje z njo tako pri posamezniku, kot v institucionalnem smislu, zahteva da zavzamemo osebni odnos in se osebno opredelimo do nje. Za to pa smo danes, žal, največkrat prikrajšani.

SUMMARY

Studies on the theory of music by C. Ph. E. Bach, L. Mozart, Quantz and Tartini in particular, which are mainly handbooks giving instructions about individual instruments, are informative as to the characteristics of performing practice and aesthetics at that time. They give us an insight into the rules of the then performing agreement, which a present-day musician has yet to learn. These rules and the original written record of a piece of music, which is fairly often not given due consideration, are complementary to one another.

Articulation in eighteenth-century music was self-evident for a performer, in most cases by a tacit performing agreement. Part of this agreement is shown in the studies mentioned above. There is above all a difference in the understanding of an individual tone as a physical phenomenon, which is already articulated in terms of the very nature of individual instruments, particularly stringed instruments, and in the "bowed" articulation of a phrase or in the lipping of a wind instrument. Eighteenth-century performing practice and the ways in which its rules were written down have numerous special features. Its main characteristic is the variegated articulation of a phrase, which helps to achieve an affective

41 "Wenn, nach einer langen Note und kurzen Pause, dreygeschwängzte Noten folgen ..., so müssen die letztern allezeit sehr geschwind gespielt werden; es sey im Adagio oder Allegro"; prim. prav tam, str. 195.

style of performance. The present approach to articulation with its cultivated inaudible bowing and phrasing has departed from the performing practice of that time, generating a break in the historical development. Gradual neglect and lack of knowledge of the seventeenth-century tradition, when practically all techniques known today were used, have given rise to an artificially modernized, uniform, and, above all, an impoverished and distorted picture of the richness of the music of that time.

A real understanding of the meaning of the original written record of a piece of music enables us to form a very important personal relationship with performing tradition practised two centuries ago, as it brings us closer to the very nature of a composition and the period when it was created, making a more satisfactory interpretation possible. What we are striving for is not authenticity at all costs, but for a modern performance, alive and enriched by tradition, which we hardly ever have the opportunity to enjoy today.

UDK 930.25(497.13):929 Tartini

Vjera Katalinić
ZagrebGIUSEPPE TARTINI I NJEGOV KRUG U
HRVATSKIM ARHIVSKIM ZBIRKAMA

Razvoj instrumentalne glazbe u Padovi ima neprekinutu povijest i tradiciju, a tijekom 18. stoljeća vezan je prvenstveno uz glazbene aktivnosti oko Cappelle Antoniane. Kao *maestro di cappella* od 1703-27. aktivan je Francesco Antonio CALEGARI (1656-1742). U to vrijeme, 1721. godine, *primo violino e capo di concerto* postaje Giuseppe TARTINI (1692-1770), porijeklom iz Pirana, već tada ugledni i proslavljeni violinist. Na mjestu *maestro di cappella* za to vrijeme smjenjuju se Giuseppe RINALDI (na toj je poziciji od 1727. do svoje smrti 1730), a nakon njega Francesco Antonio VALLOTTI (1697-1780), kojemu je to doživotna funkcija. Uz njih, i neki drugi glazbenici djelatni u Padovi stekli su slavu - primjerice, čelist Antonio VANDINI, oboist Mateo BISSOLI, te pjevači Gaetano GUADAGNI i Antonio CASATI.¹

Sâm Tartini odabrao je Padovu 1721. godine kao stalno mjesto boravka. Jedino duže odsustvo vezano je uz njegovo trogodišnje djelovanje u Pragu, kada je zaposlen kod dvorskog kancelara grofa Kinskog, a, među ostalim, kao solist sudjeluje u svečanostima pri krunidbi Karla VI. Podaci govore da je violinist tada aktivan i kao pedagog, a učenikom mu je Johann Gottlieb GRAUN (1702/3-1771).

U Padovi razvija pedagošku djelatnost. Glazbenici dolaze iz raznih krajeva da bi kod Tartinija primili poduku iz violinističke tehnike. Njegovo se podučavanje, međutim, ne ograničava samo na interpretaciju, nego se odnosi i na elemente kompozicijske tehnike.² Kao Tartinijevi učenici bilježe se i Paolo ALBERGHI (Faenza), Domenico DALL'OGGIO, Giulio MENEGHINI i (vjerojatno) Giuseppe Antonio PAGANELLI (iz Padove), Pietro NARDINI (Livorno), Pasqualino BINI (Pesaro), došljaci iz njemačkih zemalja Bernardo SCHELFF i Johann Gottlieb NAUMANN (Il Sassone), Zadrani Giuseppe Michiele STRATICO i Francuzi André Noël PAGIN, Pierre LAHOUSSE i Joseph TOUCHEMOULIN. Mnogi među njima okušali su se ne samo kao interpreti, nego i kao skladatelji. Stoga, kad na temelju sačuvanih skladbi danas govorimo o Tartinijevu krugu, obuhvaćamo i njegove padovanske suvremenike i njegove učenike.

U hrvatskim glazbenim arhivima koji su dosada sređeni i katalogizirani, nalazimo glazbene materijale sve tri grupe iz tog kruga. Najbrojnija su sačuvana djela samog Tartinija: od 14 skladbi četiri ih je tiskanih (Miserere, Sonata del diavolo, dva kvarteta) iz 19. stoljeća,

1 Usp. Pierluigi PETROBELLI, "Padua", u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians...* 14 (1980) 80.

2 O tome svjedoče sačuvani fragmenti bilježnice J.G. Naumann, koje sadrže vježbe iz kontrapunkta, harmonije, modulacije, kadenciranja i sl. Usp. Paul BRAINARD, "Tartini, Giuseppe", u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians...* 18 (1980) 585.

jedna litografija (Stabat Mater) i jedan prijepis (Koncert u d-molu za gudače) su novijeg datuma (20. st.). Osam rukopisnih djela (komorna glazba - varijacije, sonate i koncert) potječu s kraja 18. stoljeća. Skladbe su sačuvane u arhivima duž obale, od Rijeke, preko Hvara, Splita i Omiša do Dubrovnika, no ima ih, u manjoj mjeri, i u Zagrebu.

U znatno manjem opsegu sačuvane su nam skladbe Tartinijevih suvremenika. Dvije sakralne skladbe Francesca Antonija VALLOTTIJA (jedna misa za S, CA i org, te četveroglasni Responzoriji) zapisane su također tijekom druge polovice 18. stoljeća. Također rukopisna zbirka jednostavačnih orguljskih sonata, mahom anonimnih autora, s prijelaza 18/19. stoljeće, sadrži in četiri stavka pod imenom Anto. Callegari. Radi li se o Tartinijevu suvremeniku Francescu Antoniju ili o mlađem glazbeniku iz Padove Antoniju CALEGARIJU (1757-1828) moglo bi se zaključiti na temelju analize skladbi. Svakako, bilješka uz jednu od sonata, upućuje da je zbirka prepisana oko 1810. godine.³

Popis Tartinijevih učenika obuhvaća desetak glazbenika. U natuknici o Tartiniju u *Grove Dictionary*... Paul BRAINARD ističe ih, uz Grauna koji pripada praškom razdoblju, četvoricu iz Tartinijeva padovanskog učiteljevanja. To su Nardini, J.G. Naumann, Paganelli i Pagin.⁴ Ove podatke ističemo, jer su djela upravo ove četvorice pronađena i u hrvatskim glazbenim zbirkama.

Po broju sačuvanih djela na prvome je mjestu Johann Gottlieb NAUMANN (Blasewitz/Dresden, 1741 - Dresden, 1801). Ovaj skladatelj i dirigent stigao je u Italiju 1757. godine. Za njega su se zainteresirali Tartini u Padovi, Padre Martini u Bologni (1762) i Hasse u Veneciji. Skladateljski debut je započeo u Veneciji 1762. intermezzom *Il tesoro insidiato*, ali se ubrzo vratio u Dresden. Italiju je posjećivao šezdesetih i sedamdesetih godina, a 1777. je pozvan da reformira dvorsku kapelu u Stockholmu. Osamdesetih je godina gost-skladatelj i dirigent opere u Kopenhagenu, a nakon toga preuzima doživotnu poziciju kao *Oberkapellmeister* u Dresdenu. J.G. Naumann smatra se najznačajnijim njemačkim skladateljem tog razdoblja, osobito u Dresdenu između Hassea i Webera. Jedan je od posljednjih njemačkih skladatelja koji su se glazbeno obrazovali u Italiji. Dominantna skladateljska aktivnost usmjerena je prema operi, u čemu je imao mnogo uspjeha u Italiji, ali i u Evropi. Uz 25 scenskih komponirao je i mnogo sakralnih djela. Među instrumentalnim skladbama ima koncerata, simfonija, komornih skladbi te 12 sonata za glass harmoniku i klavir.⁵ Od 13 skladbi iz hrvatskih arhiva osam je arija iz opera - rukopisi svjedoče o njegovoj popularnosti krajem 18. i početkom 19. stoljeća i s istočne strane Jadrana. Manji je broj crkvenih skladbi (jedan rukopisni Graduale i jedan tiskani Ofertorij, sve s početka 19. st.), a ima i instrumentalnih skladbi (sonata za cembalo, operna uvertira/"sinfonia nel Solimano"). Djela su sačuvana u dalmatinskim arhivima, te u Zagrebu i Varaždinu.

Giuseppe Antonio PAGANELLI (Padova 1710 - Madrid?, c1763) manje je poznati skladatelj, no također aktivan na području opere. Njegovu suradnju s Tartinijem još valja istražiti. Mnogo je putovao, a niz djela tiskano mu je još za života. Na području instrumentalne glazbe ostavio je komorne skladbe, većim dijelom posvećene violini. Stilski očituje raznorodnost u okviru instrumentalnih djela. Naime, dok trija, sonate za jedan ili dva melodijska instrumenta "obilježava pomodni kozmopolitizam koji teži k lakom i melodioznom idiomu opere", sonate za instrument s tipkama privlače pažnju kao predstavnice talijanskog galantnog stila.⁶ Skladbe su mu objavljivane i u različitim zbirkama. Dvije takve sačuvane su

3 Usp. Zdravko BLAŽEKOVIĆ, Vjera KATALINIĆ, Stanislav TUKSAR, "Izvještaj o preliminarnom istraživanju muzikalija na otocima Cres i Lošinj 1978. i sređivanju glazbenog arhiva samostana Sv. Petra v Cresu", u: *Arti Musices* 10/2 (1979) 173.

4 Usp. BRAINARD, 583.

5 Usp. Dieter HÄRTWIG, "Naumann, Johann Gottlieb", u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*... 13 (1980) 78-80.

6 Usp. Michael TALBOT, "Paganelli, Giuseppe Antonio", u: *The New Grove Dictionary of Music and*

u Zagrebu (Zha): *Raccolta Musicale contenente VI Sonate per il Cembalo Solo d'altretanti celebri compositori italiani. Opera Ilda i Opera Ilza*. Tiskano A Norimberga, *Alle Spese di Giovanni Ulrico Haffner*. Osim Paganellijevih, ovdje su objavljene sonate Bertonijs, Galuppija, Rutinija, D. Scarlattija i drugih.

Pietro NARDINI (Livorno, 1722 - Firenza, 1793) smatra se najeminentnijim Tartinijevim učenikom. U Padovi je proveo šest godina (od dvanaeste do osamnaeste), nakon čega se vratio u rodni grad, gdje je djelovao kao interpret i pedagog. Od 1762-65 aktivan je kao solo-violinist u orkestru na dvoru u Stuttgartu pod Jommellijevim ravnateljstvom, a nakon toga vratio se u Italiju. Nardinijeva svirka oduševila je Leopolda Mozarta, Burneya i Gyrowetza. U svojim djelima, u prvom redu pisanima za komorne sastave s violinom, a naročito u sonatama, nastavio je Tartinijevu tradiciju forme (poredak stavaka: polagani - brzi - brzi), i ostvario niz intimnih, osjećajnih polaganih stavaka. Srednji stavci približavaju se sonatnoj formi, dok su završni stavci ronda s plesnim temama, ili varijacije.⁷ Dva dvostavačna dueta za dvije violine Pietra Nardinija sačuvala su se u Dubrovniku. Oba su u rukopisnoj formi s početka 19. stoljeća.

Jedina skladba iz hrvatskih arhiva četvrtog Tartinijeva učenika, André-Noël PAGINA (Paris, 1721-1785p) jest tiskani Finale V. sonate za violinu i klavir (tisk.: B. Schott's Söhne, Mainz), pohranjena u Dubrovniku. Pagin se, nakon studija s Tartinijem, vratio u Pariz, gdje je često nastupao na Concerts Spirituels, izvodeći skladbe Tartinija i Vivaldija s golemim uspjehom. Međutim, nakon 1750. povukao se u službu vojvode od Clermonta, te je osjećajnost svojih interpretacija ograničio samo na privatne salone. Godine 1748. u Parizu je objavio *Šest sonata za violinu solo i basso continuo* u kojima očituje utjecaj svog učitelja u virtuozitetu nizanja trilera, pasaža, naglih uzleta u visoke pozicije i upotrebom pedalnih dvohvata.⁸

Ovim istraživanjem i pregledom hrvatskih arhivskih zbirki obuhvaćeno je sedam autora i 35 njihovih djela. Skladbe su u rukopisnom i tiskanom obliku sačuvane na 12 lokacija.

Najbogatija zbirka djelima iz Tartinijeva kruga jest ona u dubrovačkom samostanu Male braće. Iako izvorno sakralni fond, tijekom 19. stoljeća obogaćen je muzikalijama iz privatnih dubrovačkih fondova o čemu svjedoče i ovdje popisani materijali. Jedanaest djela četvorice autora sadrže tek jednu tiskovinu - Paginov *Finale*, dok su ostalih deset rukopisi s prijelaza 18. u 19. stoljeće Tartinijevih sonata *a tre*, i varijacija, Nardinijevih violinskih dua i Naumannovih arija. Neki rukopisi dokazano potječu iz ostavština dubrovačkih obitelji Gozze, Lepesc i Natali.⁹

Na drugome je mjestu također jedan franjevački fond iz Dalmacije. U Omišu je sačuvan rukopis s kraja 18. stoljeća jedne Tartinijeve sonate (Op. 2, br. 1) za violinu solo uz *basso continuo*. Ovdje je i rukopisna zbirka vokalnih dueta (početak 19. st.) u kojima su sakupljena četiri dueta Naumanna, te istovrsne skladbe Maffiolettij, Sabbatinija i Pauluccija. Ova je zbirka, slično kao i dubrovačka, prvenstveno i najvećim dijelom sakralna. Tek mali broj svjetovnih skladbi, te bilješke na njima, svjedoče da su i u ovaj arhiv pritjecale privatne donacije.¹⁰

Musicians... 14 (1980) 84.

7 Usp. Boris SCHWARZ, "Nardini, Pietro", u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians...* 13 (1980) 37.

8 Usp. Laurel FAY, "Pagin, André-Noël", u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians...* 14 (1980) 2.

9 O profilu ove zbirku usp. Vjera KATALINIĆ, "Glazbeni arhiv samostana Male braće u Dubrovniku. Rani rukopisi od početka 18. st. do oko 1820.", u: *Zbornik radova o samostanu Male braće u Dubrovniku, Zagreb-Dubrovnik* (1985) 623-664.

10 O ovoj zbirci usp. Vjera KATALINIĆ, *Katalog muzikalija u franjevačkom samostanu u Omišu, Zagreb* (1991).

Iz zbirke Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu potječu četiri skladbe dvojice autora. Dva Tartinijeva kvarteta i Naumannova zbirka od 12 troglasnih kanona objavljena su u Njemačkoj (Leipzig, Oranienburg) početkom 19. stoljeća. Ravnateljstvo HGZ-a nabavljalo je skladbe pretežno preko Njemačke i Austrije, pa su tako stigle i ove skladbe. Četvrta skladba je noviji prijepis Tartinijeva koncerta za gudače.

Četvrto mjesto dijele dva fonda. U samostanu benediktinki (Samostan sv. Petra) u Cresu nalaze se rukopisne skladbe (18/19. st.) Naumanna, Vallottija i Calegarija. Zbirka jednostavačnih kompozicija za cembalo, naknadno uvezanih u zbirku sadrži skladbe Naumanna, Anfossija, Tomadinija, Grassija, Graziolija i niza drugih više ili manje poznatih talijanskih skladatelja. U sličnoj zbirci je i jedna četverostavačna Calegarijeva sonata. I dok prisustvo Vallottijeve mise u samostanskoj zbirci ne odudara od sakralnog okružja, prisutnost mnogobrojne čembalističke literature (između ostalog i pedagoške) objašnjavamo tradicijom i eventualnim postojanjem glazbene škole za instrumente s tipkama. Na jednoj zbirci sonata kao vlasnik materijala potpisana je glavarica samostana Maria Giovanna Bajcich, koja je očito i sama vladala instrumentom.¹¹

Bogata zbirka Don Nikole Udine-Algarottija sadrži tri djela, sve tiskovine iz 18. i početka 19. stoljeća, i to Naumannovu simfoniju, objavljenu u Veneciji 1773, te dvije zbirke sonata za cembalo solo u kojem su skladbe Paganellija uz druge talijanske (ali i netalijanske) autore. Nikola Uđina sakupio je veći dio svoje zbirke u Salzburgu i Beču, pa pretpostavljamo da je to i porijeklo ovog materijala.

Po dvije skladbe sačuvane su u splitskoj katedrali (Tartinijev koncert i Naumannova arija - rukopisi s kraja 18. stoljeća) i u varaždinskoj župnoj crkvi Sv. Nikole (Naumannov Graduale i Offertorio), a po jedna u zagrebačkom franjevačkom samostanu (Tartini: Stabat Mater), u Cresu (župna crkva), Hvaru (Katedrala), Starigradu/Hvar (zbirka Politeo) i na Rijeci (Franjevački samostan na Trsatu).

Rezimiramo li sve iznesene podatke, od preko pedeset evidentiranih hrvatskih glazbenih zbirki, njih 12 sadrži skladbe sedmorice autora iz Tartinijeva kruga. Ovi se materijali odnose na samog Tartinija, na njegova dva suvremenika i četvoricu učenika. Materijal je uglavnom pristigao iz Italije, u manjoj mjeri pak s njemačkog govornog područja, a i tada su to uglavnom Naumannove skladbe. Od 12 lokacija čak ih je osam na obali (Rijeka, Cres [2 zbirke], Split, Hvar, Starigrad/Hvar, Omiš, Dubrovnik). U njima su sačuvane pretežito rukopisne skladbe s kraja 18. i početka 19. stoljeća, dakle suvremena djela. U ostale četiri zbirke - 3 u Zagrebu i jedna u Varaždinu, materijali su stigli posredno (putem kolekcionara Udine) ili naknadno (u HGZ). Ovakva podijeljenost interesnih sfera nas ne čudi i samo potvrđuje dosadašnje spoznaje o vezama Dalmacije s talijanskim gradovima. One su intenzivne, ali, poznavajući ukupan istražen arhivski materijal, življe su s Venecijom nego Padovom. Ipak, glazbeno obrazovani ljudi s istočne obale Jadrana sustavno su nabavljali muzikalije prema svom interesu (prevladavaju komorne skladbe) i prema svojim mogućnostima (21 rukopis u odnosu na 14 tiskovina).

SUMMARY

Of over fifty registered Croatian music collections, twelve comprise compositions by seven members of the Tartini circle. These are works by Tartini himself, by two of his contemporaries (A. Calegari and Francesco Antonio Valotti) and by four of his pupils (Johann Gottlieb Naumann, Pietro Nardini, Giuseppe Antonio Paganelli and André-Noël Pagin). Most of the material arrived from Italy and some from German speaking areas. The

11 Usp. BLAŽEKOVIĆ-KATALINIĆ-TUKSAR, "Izvištaj...", 173.

latter works are mainly compositions by Naumann. Of the twelve locations, as many as eight are on the coast (Rijeka, Cres [2 collections], Split, Hvar, Starigrad/Hvar, Omiš, Dubrovnik). For the most part, manuscripts of compositions from the end of the 18th century and the beginning of the 19th century, that is, contemporary works, are housed there. Material of the other four collections - three of which are in Zagreb, one in Varaždin - was obtained indirectly (via Udina, the collector) or was acquired later on (it is of more recent date, mainly in printed form), which indicates the interest of musicians in the works by Tartini and members of his Paduan circle.

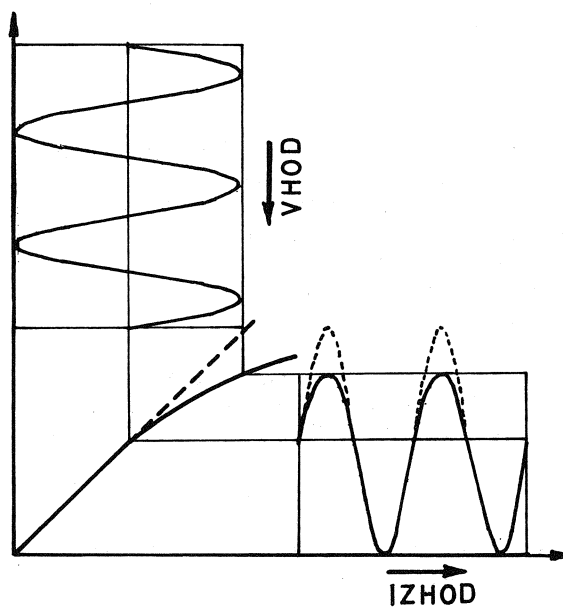
UDK 534.3 Tartini

Bruno Ravnikar
Ljubljana

TARTINI IN KOMBINACIJSKI TONI

1. O naravi kombinacijskih tonov

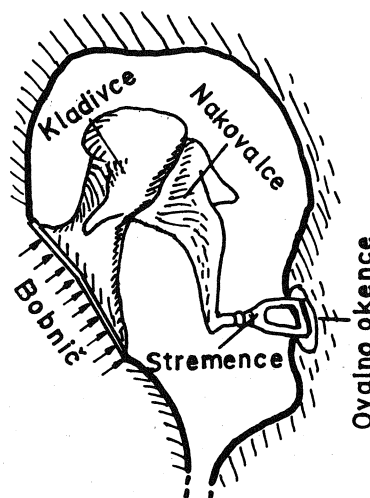
Opisovanje spoznavanja in odkrivanja kombinacijskih tonov si bomo močno olajšali z izhajanjem iz danes znanega tolmačenja o njihovem nastanku. Ker kombinacijskih tonov v naravi s še tako natančnimi meritvami ne moremo dokazati, privzamemo razlago, da nastajajo v človekovem ušesu zaradi njegove nelinearne prenosne karakteristike. Uho lahko upravičeno primerjamo s telekomunikacijskim prenosnim sistemom, v katerem dobimo vhodni signal na izhodu bolj ali manj popačen, saj gredo tudi v tem primeru popačenja na račun nelinearne karakteristike prenosnega voda. Pojav nelinearnega popačenja si lahko nazorno ogledamo na primeru, ko vpada v uho čisti sinusni ton. Dokler bo njegova amplituda majhna, ga bomo razpoznali kot sinusni ton, razmere pa postanejo drugačne pri večjih amplitudah. V takšnem primeru se prvotna sinusoida popači, kar nam kaže slika 1.



POPAČENJE V UŠESU

Frekvenca vpadnega zvoka ostane sicer nespremenjena, spremeni pa se prvotna sinusna oblika nihanja, ki sedaj nima več oblike pravilne sinusoide. Zaradi boljše primerjave je na sliki prikazana nepopačena sinusoida črtkano, popačena pa s polno črto.

Do popačenja pride v srednjem ušesu na vzvodu, ki ga predstavljajo slušne koščice: klavivce, nakovalce in stremence (slika 2).



SREDNJE UHO

Popačeno nihanje ostane še naprej periodično in ga lahko izrazimo z ustrežno Fourierjevo vrsto

$$y = A_1 \cdot \sin(\Omega \cdot t) + A_2 \cdot \sin(2\Omega \cdot t) + A_3 \cdot \sin(3\Omega \cdot t) + A_4 \cdot \sin(4\Omega \cdot t) + \dots$$

Zraven prvotnega osnovnega nihanja $\sin(\Omega \cdot t)$ se pojavijo še višja harmonska nihanja s frekvencami 2Ω , 3Ω , 4Ω ,... Potemtakem se prvotni ton zaradi nelinearnega popačenja zvensko obogati, kar lahko štejeemo za pozitivno posledico tega pojava. Delež višjih harmonskih nihanj bo toliko večji, čim večja je amplituda nihanja. Pri zelo majhnih amplitudah (nizkih jakostih) popačenja ne bomo zaznali, saj je v tem primeru prenosna karakteristika skoraj linearna.

S pomočjo te razlage lahko sedaj analiziramo primer, ko vpadata v uho dve različni frekvenci. Matematični postopek je nekoliko daljši in si bomo ogledali le rešitve, ki so izražene z vrsto približkov. Pri izračunu prvega približka nihajne krivulje dobimo člena

$$\cos(\Omega_1 \cdot t) \text{ in } \cos(\Omega_2 \cdot t),$$

ki predstavljata prvotni vpadni nihanji s frekvencama Ω_1 in Ω_2 . Že v izračunu drugega približka dobimo nove člene

$$\cos(2\Omega_1 \cdot t), \cos(2\Omega_2 \cdot t), \cos(\Omega_1 - \Omega_2)t \text{ in } \cos(\Omega_1 + \Omega_2)t,$$

ki predstavljajo že znani višji harmonski frekvenci

$$2.\Omega_1 \text{ in} \\ 2.\Omega_2$$

ter novi nihanji s frekvencama

$$\Omega_1 - \Omega_2 \text{ in} \\ \Omega_1 + \Omega_2$$

Ti dve frekvenci sta enaki razliki in vsoti prvotnih frekvenc, ki vpadata v uho. Izračun tretjega približka nam prinese nove člene s frekvencami

$$2.\Omega_1 \\ 3.\Omega_2 \\ 2.\Omega_1 - \Omega_2 \\ 2.\Omega_1 + \Omega_2 \\ 2.\Omega_2 - \Omega_1 \\ 2.\Omega_2 + \Omega_1,$$

ki predstavljajo mimo tretjih harmonskih frekvenc $3.\Omega_1$ in $3.\Omega_2$ še kombinacije mnogokratnikov obeh prvotnih frekvenc Ω_1 in Ω_2 . S četrtrim približkom bi dobili kombinacije četrtega reda itn.

Zato imenujemo v praksi te tone *kombinacijske tone*, oziroma tiste s pozitivnim predznakom (+) *sumacijske tone* in one z negativnim (-) *diferenčne tone*.

2. Odkritje kombinacijskih tonov

Leta 1744. je objavil nemški organist Georg Andreas Sorge¹ kratko poročilo, da je slišal pri istočasnem zvenenju čiste kvinte c_2g_2 še tretji ton c_1 ; žal ni bila njegova objava takrat deležna skoraj nobene pozornosti. Kasneje sta objavila isto Jean-Baptiste Romieu² in piranski violinist Giuseppe Tartini.³ Iz tega skopega podatka bi bilo moč sklepati, da je resnični odkritelj diferenčnih tonov Sorge, kar je tudi največkrat navedeno v ustrezni strokovni literaturi. V resnici pa je odkritju diferenčnih tonov posvetil največjo pozornost ravno Tartini in se je zanje marsikje tudi udomačilo ime *Tartinijevi toni*. Dvome je skušal pojasniti leta 1935 Arthur Jones, ki je analiziral več Tartinijevih objav.⁴ V svojem glavnem delu *Trattato di Musica*, govori Tartini o tretjih tonih (terzi suoni), ne da bi pri tem omenjal, kdo jih je odkril. Izjavlja preprosto "si e poi scoperto un nuovo fenomeno armonico".⁵ Znano je, da je takrat označil ta tretji ton za eno oktavo previsoko.

1 Sorge, G.A.: *Anweisung zur Stimmung und Temperatur sowohl der Orgelwerke, als auch anderer Instrumente, sonderlich aber des Claviers*, Hamburg, 1744.

2 Romieu, J.B.: *Nouvelle decouverte des sons harmonique graves dont la resonance est tres sensible dans les accords des instruments a vent*. Assemblée publique de la Societe Royale des Sciences tenue dans la grande salle de l'Hotel de Ville de Montpellier, le 16 decembre 1751, 77 (1751).

3 Tartini, G.: *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova 10-19 (1754).

4 Jones, A.T.: *The Discovery of Difference Tones*, Am. Phys. Teacher 3, 49-51 (1935).

5 "... nakar je bil odkrit nov harmonski pojav".

V svoji drugi knjigi o glasbeni harmoniji⁶ poudarja Tartini, da sloni glasbena harmonija na fizikalnih študijah, ki so privedle do zelo zanimivih odkritij, "quel terzo suono, che risulta da' due dati suoni simultanei: fenomeno di recente scoperta, ma sopra tutti significante".⁷ V tem delu pravi Tartini, da je ob objavi *Trattato di Musica* skromno zamolčal, da je v resnici on njihov odkritelj. Ker pa si sedaj tuji avtorji prilaščajo odkritje, se čuti primorane, da pojasni dejstva o odkritju in nadaljuje: "Nell'anno 1714, giovine di anni 22 incirca scopre fortunatamente sul Violino questo fenomeno in Ancona, dove non pochi ricorderoli testimoni sopravvivono ancora. Lo comunica fin da quel tempo senza riserva, e mistero ai Professori di Violino. Lo fa regola fondamentale di perfetto accordo per i Giovani della sua scuola nell' anno 1728. incominciata in Padova, dove ancora sussiste; e con cio si difonde la notizia per tutta Europa".⁸ V kolikor smemo tej objavi verjeti, je potemtakem leto 1714. pravo leto odkritja diferenčnih tonov, ko je imel Sorge šele 11 let. Težko bi bilo Tartiniju oporekati, da ni že takrat uporabljal diferenčnih tonov za uglaševanje violine.

Ostaja še vprašanje kakšno vlogo je imel pri tem Romieu. V svojem poročilu² pravi dobesedno "Ayant voulu accorder un petit tuyau d'orgue sur l'instrument appelle TON, et les ayant embouchés tous deux pour les faire resonner ensemble, je fus surprise d'entendre independamment de leur deux sons particuliers, un troisieme son grave et fort sensible...".⁹ Iz tega sledi, da je Romieu odkril diferenčne tone popolnoma neodvisno od že omenjenih avtorjev, vendar vsekakor kasneje kot Tartini.

Obravnavanje kombinacijskih tonov je bilo kasneje prenešeno na področje fizikalne akustike. Tako je odkril Young¹⁰ leta 1800 diferenčne tone višjih redov, skupaj z Lagrangeom pa je skušal razložiti njihov nastanek s pomočjo utripanja.¹¹ To teorijo je ovrgel leta 1856 Hermann von Helmholtz z odkritjem sumacijskih tonov. Teorijo kombinacijskih tonov, ki temelji na nelinearnosti v ušesu, je zelo podrobno obdelal v svojem znamenitem delu *Die Lehre von den Tonempfindungen*.¹² Medtem ko so diferenčni toni konsonantni s prvotnimi toni, so sumacijski toni večinoma disonantni. Ker pa ležijo v področju, ki je že gosto pokrito z alikvotnimi toni, jih je težje zaznati. Na drugi strani prispevajo k jakosti diferenčnih tonov tudi diferenčni toni višjih harmonskih frekvenc obeh prvotnih tonov. K sreči je pri višjih frekvencah tudi občutljivost ušesa že nižja kar pomeni še en razlog več za težjo zaznavnost. Na splošno obravnavamo v glasbeni akustiki diferenčne tone kot koristne, sumacijske pa kot škodljive.

6 Tartini, G.: *De' Principi dell'Armonia Musicale*, Padova, 1767.

7 "... ta tretji ton, ki je posledica dveh sočasno zvenečih tonov: pred kratkim odkrit, a nad vse pomemben pojav".

8 "Leta 1714, ko je imel 22 let, je slučajno odkril ta pojav na violini v Anconi, kjer ni malo živčih prič, ki se tega odkritja še spominjajo. Brez kakršnihkoli pomislekov in zadržkov je svoje odkritje posredoval profesorjem violine. Uporabo tega je zahteval tudi od svojih študentov kot osnovno pravilo pri uglaševanju čiste kvinte na svoji leta 1728. ustanovljeni šoli v Padovi, ki še vedno deluje. Od tod se je znanje o tem razširilo po vsej Evropi."

9 "Ko sem nameraval uglasti dve majhni orgelski piščali z inštrumentom imenovanim TON in sem obe piščali istočasno vzbudil, sem presenečen zaznal neodvisno od njunih značilnih zvenov še tretji, nižji in močno zveneč ton."

10 Young, Th.: *Outlines of Experiments and Inquiries Respecting Sound and Light*, Phil. Trans. Part I., 106-150 (1800).

11 Lagrange, J.L.: *Recherches sur la nature et la propagation du son*, Paris, 39-148 (1867).

12 Helmholtz, H.L.V.von: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, Chpt. 4 (1863).

3. Uporaba diferenčnih tonov

Praktično uporabo diferenčnih tonov je pokazal že sam Tartini pri uglasčevanju dveh violinskih strun v čisti kvinti. Vzemimo, da sta dve takšni struni nekoliko razglašeni in imata frekvenci $f_1=302$ Hz in $f_2=200$ Hz. Zato pride v ušesu do utripanja med diferenčnim tonom

$$f_1 - f_2 = 102 \text{ Hz}$$

in diferenčnim tonom drugega reda

$$2 \cdot f_2 - f_1 = 98 \text{ Hz.}$$

Frekvenca utripanja je v tem primeru

$$102 \text{ Hz} - 98 \text{ Hz} = 4 \text{ Hz,}$$

kar z lahkoto zaznamo.

V kolikor bi bili obe struni uglasčeni v čisti kvinti, bi bilo $f_1=300$ Hz in $f_2=200$ Hz ter

$$f_1 - f_2 = 100 \text{ Hz}$$

in

$$2 \cdot f_2 - f_1 = 100 \text{ Hz,}$$

kar ne daje utripanja!

Pri opisovanju zvonov zasledimo v literaturi mnogokrat podatek o takoimenovanih *subharmonskih frekvencah*. Objektivne meritve z najbolj natančnimi inštrumenti obstoja takšnih frekvenc niso mogle dokazati. Zato je na dlani razlaga, da so subharmonske frekvence pri zvonovih le diferenčni toni najmočnejših nizkih alikvotnih tonov.

Posebno pomembna je vpeljava takoimenovanega *akustičnega basa* pri orglah (Georg Vogler).¹³ Najnižje in najdaljše orgelske piščali je nadomestil z dvema krajšima piščalima v intervalu čiste kvinte ter izkoristil njun diferenčni ton. To je občutno pocenilo gradnjo orgel, na drugi strani pa porabijo krajše piščali tudi manj zraka za vzbujanje.

Diferenčne tone koristijo tudi nekateri orgelski registri. Z njihovo pomočjo dobimo značilne zvene, označene kot *mixtura*, *cornet*, *cymbal*, *sesquialtera*, *furniture*, *vox humana*, *harmonics* in podobno.

13 Vogler, G.J.: *Data zur Akustik* 13 (1801).

SUMMARY

The first part of the article describes the contemporary standpoint in explaining the occurrence of combination tones. They are caused by a nonlinear process in the human hearing organ. To the original tone, according to the Fourier theorem, higher harmonics are added. Similarly, if two tones with two different frequencies strike the human ear, higher harmonics together with their combinations are produced. Regarding the mathematical sign in individual combinations, these tones are divided in summation and difference tones respectively. As a rule, they appear in a series of orders with the loudest being the lower ones.

The second part deals with the actual discovery of combination tones. The first communications about a third tone, audible during simultaneous sounding of two tones, were given by Sorge (1744), Romieu (1751), and the violinist and composer G. Tartini (1754). But as Jones (1935) has shown, it is likely, that, with respect to the date of discovery, the order of these names should be reversed, so that not unjustly the third tone is sometimes named after Tartini.

The third part explains some practical uses of difference tones. First, in tuning two violin strings in a perfect fifth, a phenomenon known already to Tartini. The second case explains the frequently wrong descriptions of "bells' subharmonics", being in fact difference tones produced in the human ear. Eventually, the importance of difference tones in organ construction is described. Extremely long organ pipes can be substituted by two shorter ones tuned in a perfect fifth thus using their difference tone as the fundamental one (acoustic bass), as well as combinations of different pipes in popular organ stops.

UDK 785.6.072.3 Tartini

Andrej Rijavec
LjubljanaKONCERT ZA VIOLINO IN ORKESTER V D-MOLU
G. TARTINIJA (D. 45) - POIZKUS ANALIZE V ČASU
IN PROSTORU

Naslov, kakor je formuliran, bi lahko vzbudil vrsto pomislekov: Zakaj ravno ta koncert? Kako razumeti vprašanje časa, kako vprašanje prostora? To in tako morebitno razmišljanje kaže že takoj na začetku osvetliti z nekaterimi objektivnimi dejstvi pa tudi s subjektivno koincenco, ki opravičuje nakazan poizkus analize oziroma interpretacije. K slednjemu: Izbrani koncert predstavlja prvo Tartinijevo orkestralno koncertantno delo, s katerim se je podpisani pred mnogimi leti poslušalsko prvič "v živo" soočil, pri čemer je naknadno, temu simpoziju naravnano razgledovanje vsaj deloma razjasnilo simptomatično neslučajnost tega koncertnega srečanja. Namreč: med vso množico mojstrovih violinskih koncertov je prav ta koncert v d-molu tisti, ki izpričuje najdaljše, že skoraj stoletno založniško zanimanje.¹ Seveda bi bilo muzikološko verjetno bolj utemeljeno, če bi se izbral kak koncert iz milanske serije kritičnih izdaj Tartinijevega opusa, ki je začela izhajati 1971. leta, a še ni vključila obravnavanega dela. Vendar je takšen pomislek možno zavrnilo z dejstvom, da bi tudi oba, druga, stilno podobno usmerjena in kritično preverjena že izdana koncerta, to je D. 125 v h-molu in D. 115 v a-molu,² pripeljala do podobnih zaključkov. Še celo več: pokazalo bi se, da v pomanjkanju natančnih časovnih opor nastanka posameznih Tartinijevih skladb, in še posebej koncertov, tudi ta izdaja skladateljevih zbranih del sloni na doslej še ne preseženih stilnih izhodiščih, ki in kakor jih je zastavil Minos Dounias v svoji, še predpredvojni, monografiji.³

Kar zadeva evropski prostor, je treba upoštevati, da le-ta - navkljub dejstvu, da je prevladovala nekakšna kompozicijska "lingua franca" - ni bil ne praktično ne v smislu teoretske refleksije enoten in da je tudi, čeprav ne povsod in enako intenzivno, šlo v letih od 1740 do 1760, v katera je hipotetično vstaviti tudi "naš" koncert, za izrazito prehodno obdobje, po Carlu Dahlhausu za "Zwischenzeit",⁴ oziroma za "kritična leta" evropske glasbe, kakor je bilo že ugotovljeno na 10. kongresu Mednarodnega muzikološkega društva v Ljubljani leta 1967.⁵ Odtod vrsta "mešanih" kompozicijskih oblik in rešitev, odtod prekrivanje

1 Od izdaje E. Penteja, Leipzig 1898, mimo J. Szigetija, New York 1943, do R. Baumgartnerja, Zürich 1958, na kateri predvsem sloni pričujoči spis; prim. MGG 13, 135.

2 Prim. Vol. I in XXV, Carisch, Milano.

3 Dounias, Minos, Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche, München 1935.

4 Dahlhaus, Carl, Die italienische Instrumentalmusik als Emigrantenkultur, v: Die Musik des 18. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5, Regensburg 1985, 215.

5 Gl. Report of the Tenth Congress - Ljubljana 1967, Ljubljana & Kassel 1970, 159 sl.

različnega, iskanje novega, a tudi blagodejna inercija navidez "preživetega", ki pa vsemu navkljub diha "duha časa".

Poleg simfonije - v vseh njenih naslovnih in oblikovanih različicah,⁶ ključne nosilke novih estetskih in kompozicijskih izkušenj v časih, ki so prihajali, še posebej v "Europi transalpini", je bil koncert tista instrumentalna zvrst, ki je imela zibel v italijanskem prostoru. Pričakovati je bilo, da bo njegova vodilnost, kakor sta jo proslavila Corelli in Vivaldi, zagotovila tej deželi vsesplošno instrumentalno žarčenje še daleč v pozno 18. stoletje.⁷ Vendar so prav uspehi teh dveh mojstrov predstavljali neljubi handicap za ustvarjalno fantazijo mnogih njunih posnemovalcev, ki so se - v dodatno slabo lokalne kulture - kot glasbeni emigranti razkropili po Evropi. Tako je bilo z D. Scarlattijem, Geminianijem, Locatellijem, Viottijem, Clementijem, Plattijem in še kakšnim vse tja do Boccherinija. Kar pomeni, da je italijanska instrumentalna glasba 18. stoletja pravzaprav glasba kompozicijskih "gastarbeiterjev". Od pomembnejših sta doma ostala le Giovanni Battista Sammartini, v Milanu, in Giuseppe Tartini, v Padovi, oba, zanimivo in značilno, v cerkveni službi, tako da pretežni del njunega sicer posvetnega opusa glede na izvajalno prakso sodi v tako imenovano "parazitarno" cerkveno glasbo. Torej tudi Tartinijeve violinske sonate in - koncerti.⁸ Kar tudi pomeni, da so socialni pogoji razmeroma zaprte in retrogradne družbe in okolja odmevali tudi v večji tradicionalnosti zvočnih rešitev.

V času, ko se je Tartini za več kot štirideset let (1728-1770) dokončno ustalil v Padovi, so bili osnovni pojmi koncerta tako teoretsko kot leksikalno že utrjeni. Tako leta 1752 pravi Johann Joachim Quantz med drugim tudi naslednje: "Man hat Concerti grossi, und Concerti da camera... Ein Concerto grosso besteht aus einer Vermischung verschiedener concertirender Instrumente, allwo immer zwey oder mehrere Instrumente, deren Anzahl sich zuweilen wohl auf acht und noch drüber erstreckt, mit einander concertiren. Bey einem Kammerconcert hingegen befindet sich nur ein einziges concertirendes Instrument",⁹ pri čemer ne kaže pozabiti, da je tudi Tartini sam izdal dve zbirki concertov grossov v Amsterdamu 1728. in 1734. leta in da ta oblika koncerta tudi sicer v Evropi ni takoj poniknila. Seveda pa sta pri našem mojstru ostala poudarek in količinskost na solistični različici, tisti, "wo unter vielen Violinen, eine mit sonderlicher Hurtigkeit hervorragt", kakor koncert leta 1732 označuje Johann Gottfried Walther.¹⁰ V teh in takih nevtralnih oznakah se nam Tartini kaže kot kompozicijsko kompatibilen s takrat vodilnimi severnjaškimi teoretiki. A ne vselej, in nikakor ne pri Johannu Adolphu Scheibeju, ki je 1739. izdal prvo obsežno teorijo instrumentalnega koncerta, v kateri je predvsem napadel personalno unijo med skladateljem in izvajalcem v osebi potujočih virtuozov, med katerimi je takrat, čeprav krivično in časovno sploh neutemeljeno, mislil tudi na Tartinija kot nekakšnega praktičnega muzikanta, ki "auf die deutlichste und bequemste Art"¹¹ razkazuje svoje veščine in ki skupaj z drugimi, podobnimi sodi med "fušarje", med ljudi, "welche ihre ganze Lebenszeit hindurch von der musikalischen Setzkunst nichts mehr gewusst haben, als was sie die Kenntnis ihres Instruments gelehret hat, und die daher, wenn sie componiren wollen, keine andere Geschicklichkeit besitzen, als die Partituren grosser Componisten auf eine verstümmelte Art nachzumalen".¹² In vendar je treba Scheibeja, kot predstavnika vodij že ogroženih in polagoma izumirajočih aristokratskih kapel in aristokratske glasbene kulture, razumeti. Res

6 Abraham, Gerald, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford & New York 1985, 483 sl.

7 *The Age of Enlightenment. 1745-1790*, *The New Oxford History of Music*, Vol. VII, London etc. 1974, 440 sl.

8 Dahlhaus, Carl, ib., 212.

9 Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, faks. ponatis, Kassel 1953, 294.

10 Walther, Johann Gottfried, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, faks. ponatis, Kassel & Basel 1953, 179.

11 Scheibe, Johann Adolf, *Der critische Musikus*, Hamburg 1739, faks. ponatis, Hildesheim 1970, 630.

12 Ib., 638.

je sicer, da je marsikateri potujoči instrumentalni "kantavtor" zahajal in se skladateljsko reševal z virtuzonimi šablonami,¹³ vendar je za njegovo deloma opravičeno kritiko tičal socialno-psihološko dokazljiv odpor do tistih, ki naj bi, in deloma so že, prebijali ustaljen družbeni red in se "meščansko" osamosvajali.¹⁴ A tudi to drugo v Tartinijevem primeru ni držalo, saj je bil v službi pri sv. Antonu v Padovi, kjer je imel na voljo enega izmed vodilnih orkestrrov v takratni Evropi.¹⁵

Tako sodobna muzikologija, ko skuša etiketirati srčko skladateljevega kompozicijskega prispevka, sintetično ugotavlja: "He was a principal contributor to the virtuosos concerto and sonata literature for violin, and to a north Italian synthesis of *galant* and *empfindsam* stylistic qualities during the middle of the 18th century".¹⁶ Če so v zvezi s "trofazno" razdelitvijo Tartinijevega opusa časovni pomisleki glede razmejitve med mladostnimi in zrelejšimi deli, pa se danes vsi raziskovalci - skupaj s Tartinijem in njegovimi sodobniki - dokumentirano strinjajo, da je padovski mojster v letih tik pred sredo stoletja dosegel stopnjo kompozicijskega in estetskega izčiščenja; ali drugače rečeno, z besedami Tartinijevega baselskega občudovalca Achillesa Ryhinerja, ki je leta 1758 tri tedne bival v skladateljevi družbi v Padovi, namreč: če je skladatelj popreje komponiral v "manière trop chargée d'ornements", ki je bila polna raznih tehničnih "difficultés", naj bi njegove partiture sedaj prevevali "simplicité" in "unité".¹⁷ Ali še drugače povedano: v kolesnicah razsvetljenih rousseaujevskih idej, ki jih je tako reproduktivno kot produktivno razdelal v svojem obsežnem teoretskem spisu "Trattato di musica" (1754), se je Tartini dokopal do samosvoje različice, récimo temu, "ekološko" ozaveščenega predklasicističnega komponiranja. Tako tudi v svojem Koncertu za violino in orkester v d-molu, oziroma, kot bo verjetno to delo naslovljeno v njegovih zbranih delih, kot Concerto in re minore per violino, archi e continuo (D. 45).

Čeprav je koncert napisan za "archi e continuo", je slednji, to je generalni bas ("organo o cembalo") samo dopolnilne, ad libitum narave. Ne le, da je neoštevilčen, kar je tudi praktično razumljivo, saj je pri izvedbah Tartini lahko računal na sodelovanje Francesca Antonia Vallotija, ki so ga za njegovega življenja imeli za najboljšega organista v Italiji,¹⁸ in je torej nekakšen novodobni, komaj potrebni "basso seguente",¹⁹ ampak je delo v bistvu zasnovano v dolgoletni italijanski tradiciji emancipiranega godalnega stavka, v katerem pa violončela in kontrabasi še vedno družno izvajajo najnižji part.²⁰ Poleg splošno uveljavljene koncertne trostavčnosti v smislu zapovrstja hitro—počasi—hitro (Allegro—Grave—Presto) sodi obravnavani koncert med manj številne molovske stvaritve (kar 109 od 125. po Douniasu navedenih koncertov je v duru!),²¹ to je v tonalitnem zapovrstju d-mol—a-mol—d-mol, kar lahko glede na okolje, v katerem je skladatelj deloval, glede na njegova zrela leta in privrženost teoriji afektov, ki pa jih je v glavnem zreduciral na "allegrio" in "maestizio", vodi do ustreznih, že ugotovljenih tolmačenj.²²

13 Prim. op. 7, zlasti ib., 438.

14 Reimer, Erich, Die Polemik gegen das Virtuosenkonzert im 18. Jahrhundert, v: AfMw, XXX/4, 1973, 241.

15 The New Grove Dictionary of Music & Musicians 18, London etc. 1980, 585.

16 Ib., 583.

17 Staehelin, Martin, Giuseppe Tartini über seine künstlerische Entwicklung, v: AfMw, XXXV/4, 1978, 257.

18 Burney, Charles, The Present State of Music in France and Italy ..., London 1773, ed. Percy A. Scholes, London etc. 1959, 100, 105.

19 Eggebrecht, Hans Heinrich, Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, v: AfMw, XIV/2, 1957, 66.

20 Prim. Becker, Heinz, History of Instrumentation, Köln 1964, 10, 14; Bartenstein, Hans, Die frühen Instrumentationslehren bis zu Berlioz, v: AfMw, XXVIII/2, 1971, 97 sl.

21 Ginsburg, Lev, Giuseppe Tartini, Zürich 1976, 80.

22 Ib., 50; Dounias, Minos, ib., 212-215.

Prvi stavek je v skladu s teorijo in prakso druge polovice 18. stoletja oblikovno zasnovan v razmerju 3 : 2, to je v izmenjajočem se zapovrstju treh tuttijev in dveh solov oziroma treh ritornellov in dveh solističnih epizod.²³ Otvoritveno misel v dolžini štiritaktne stavka (T, SD, D, T) skladatelj zastavi v trodobnem, očarljivo vzvišenem gibanju menueta, ki spominja na zgodnjeklasicistično enostavnost kakšnega Christopa Willibalda Glucka.²⁴ Še enkratna ponovitev in dvakrat po dva takta melodično variantna utrditev tonike zaključi prvi (A) del te dvodelno zasnovane "ekspozicije". Tudi v drugem, nekoliko daljšem (B) delu nadaljuje z adiranjem v smislu 2 + 2, 4 + 4 in z melodičnim vrstjenjem, razširjanjem in zaključevanjem vedno sorodnega gradiva, ki ga je v celoti zlahka "prevesti" v štiri dvo-

The musical score is for a string ensemble, specifically Violino solo, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabbasso. It is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the initial entry of the instruments with dynamics (f) and (p). The second system shows a continuation of the melodic lines with dynamics (f) and (p).

23 Prim. geslo Concerto, v: Handbuch der musikalischen Terminologie, Wiesbaden 1972- , 13.

24 Engel, Hans, The Solo Concerto, Cologne 1964, 11.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in five staves. The first three staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor), and the last two are for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The vocal parts enter with a melody in the first measure, followed by a half rest in the second measure. The piano accompaniment enters in the third measure with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score concludes with a final cadence in the fifth measure.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a five-staff format. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in treble clef, and the fifth staff is the piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Dynamics include *(mf)* and *(f)*. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, and a trill in the final measure of the second system.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a five-staff format. The first three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) and the last two are piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and trills. Dynamics like *(p)* (piano) are indicated. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the piano part.

oziroma enotaktne motive in njih kombinacije. Vse to spremlja sočna, čeprav samo terčno in kvintno koncipirana - in deloma tudi modalno navdahnjena - harmonska gibljivost,²⁵ ki se le nekajkrat povzpne do zmanjšanega septakorda (k SD in k T). In prav v tem je ves čar in vsa logika skladateljeve gradnje. Kakor da bi se nič ne "dogajalo", a smo vendarle priča neprestanega melodično-harmonskega "preklapljanja": navidez vedno isto, v resnici pa vedno nekoliko drugače, čeprav nenehno in znova - monotematsko, kajti v Tartinijev miselni in glasbeni svet še ni prodrla vznemirljiva dramatičnost in dvotematska kontrastnost klasicističnega sonatnega stavka, kakor so jo proti koncu stoletja teoretsko zagovarjali Georg Joseph Vogler, Heinrich Christoph Koch ali Francesco Galeazzi.²⁶ Zato je, da bi, kot rečeno, bil dosežen značilni "genere cantabile" ter "gusto melodico" in "gusto armonico" oziroma njun preplet, še posebej prisotno registrsko cizeliranje in dinamično niansiranje, slednje tako v smislu starejše, terasne, kot tudi novejše, postopne dinamike.²⁷

"Kvadratno" nizanje prevzame sedaj tudi solist, ki ga v *soigri* - v Italiji priljubljenega - violinskega tria oziroma terceta skoraj izključno v četrtinkah harmonsko podpirata po ena I. in ena II. violina.²⁸ Po "dobesedni" ponovitvi A-ja in prvih štirih taktih B-ja skladatelj značilno zaobrne nekdanje padajoče postope v kromatizirano, avto-imitacijsko vzdigujoče se gibanje, ki mu v nadaljevanju - ob ponavljanju tematske glave - ne manjka sekvenc, anticipacij in zadržkov. Zaključek je v paralelnem duru.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a violin solo, marked "Solo" and "(mf)". The bottom staff is for two violas, marked "Soli p come stanno" and "tutte semiminime". The notation includes various dynamic markings like (p), (pp), (f), and (mf) across several measures.

25 Schlöterer-Trainer, Roswitha, Musik und musikalischer Satz 1, Regensburg 1991, 14.

26 Stevens, Jane R., Georg Joseph Vogler and the "Second" Theme in Sonata Form: Some 18th-Century Perceptions of Musical Contrast, v: The Journal of Musicology, II/3, 1983, 278 sl.; Wagner, Günther, Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs, v: AfMw, XLI/2, 1984, 86 sl.; Churgin, Bathia, Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form, v: JAMS, XXI, 1968, 181 sl.

27 Ginsburg, Lev, ib., 74-75.

28 Dahlhaus, Carl, ib., 211.

First system of musical notation. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns and trills. A crescendo hairpin is present. The middle and bottom staves provide harmonic support with sustained notes and chords.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic development with trills and a crescendo. The middle staff includes a piano (*p*) dynamic marking. The bottom staff maintains a steady harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The top staff is characterized by multiple trills and a crescendo. The middle staff features a long, sustained note with a slur. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The top staff shows a melodic line with eighth-note runs and trills. The middle and bottom staves provide harmonic support with sustained notes and chords.



Tutti, ki se sedaj naveže na isto tonaliteto in končno modulira v "molovsko" dominantno, prinaša skraćeno različico predhodnega solističnega "vzgon"; ker pa naj bi se prvi tutti in solo ponovila, predstavlja po analogiji z binarnostjo "ekspozicije" začetek drugega, analogno daljšega dela Allegra. Kar poslej torej sledi ustreza celo oblikovnim ugotovitvam, ki jih je v zvezi s koncertno formo najti še v Kochovem leksikonu: "Das zweite Solo hebt mit der Schlussnote dieses Ritornells an, und hat die Freyheit sich unter den übrigen verwandten Tonarten hinzuwenden, in welche es will; die letzte Hälfte desselben wird jedoch in der Haupttonart durchgeführt, in welcher die melodischen Haupttheile des ganzen Satzes kürzlich wiederholt werden. Nach der Finalcadenz desselben machen die begleitenden Instrumente noch ein kurzes Ritornell in der Grundtonart".²⁹

Iz česar izhaja naslednja tonalitetna shema:

Tutti		Solo		Tutti		Solo		Tutti
: T		T T		F : F		a a		T SD T :

ali oblikovno

||: A B || A B/2 :|| B/2 || AB/2C || B/2 :||

29 Koch, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a/M 1802, faks. ponatis, Hildesheim etc. 1985; gl. tudi Doris, Shelley, H.C. Koch, *The Classic Concerto, and the Sonata-Form Retransition*, v: *The Journal of Musicology*, II/1, 1983, 48-49.

oziroma grafično poenostavljeno



Ne da bi se spuščali v vprašanje solističnih kadenc (C), ki v Tartinijevih avtografih večinoma manjkajo in se je zavoljo stilne smiselčnosti zato treba opirati na priročnik "Raccolta di cadenze fatte ad arbitrio del medesimo Sig. Giuseppe Tartini fatta da Giovanni Francesco Nicolai suo scolare",³⁰ pa je iz doslej povedanega popolnoma jasno, da Tartini še ni bil med tistimi instrumentalnimi ustvarjalci 18. stoletja, ki bi uveljavljali trodelno strukturo sonatnega stavka, kakor je to kot prvi že storil Carl Philipp Emanuel Bach v svojih Pruskih sonatah leta 1742;³¹ prav tako ni bil med tistimi, ki bi znali, zmogli ali, še bolje, hoteli integrirati koncertni ritornello s sonatno obliko. Kakor da bi to bil nekakšen "zunanji", tuji, ogrožujoči svet nemira, ki je imel priti, a se mu je mojster modro izognil.

Zato je raje pel svojo, izrazno zasanjano pesem, kakršen je osrednji Grave tega koncerta. Tudi v tem primeru imamo opraviti z binarno oblikovno zasnovo in že znanimi tonalitetskimi analogijami ter s "sodo" se nizajočo, tokrat skoraj rubatno pripovedjo, ki pa je tematsko in metrično urejena. Ne glede na sorodstvene vezi z uvodnim, počasnim stavkom znamenite violinske sonate "Vražji trilček"³² je Tartini v tem stavku vsekakor izpolnil teoretska predvidevanja, ki in kakor jih je za osrednje dele koncertov zahteval zahtevni Johann Joachim Quantz: "Weil aber das Adagio, unter den der Musik nicht kundigen

Violino sob

(*p dolce*)

Violino I

(*sempre p*)

Violino II

30 Prim. predgovore k posameznim zvezkom Tartinijevega zbranega dela.

31 Heimes, Klaus Ferdinand, The Ternary Sonata Principle before 1742, v: AcM, XLV/11, 1973, 222 sl.

32 Ginsburg, Lev, ib., 84.



Zuhörern, gemeiniglich nicht so viele Liebhaber findet, als das Allegro: so muss der Componist solches, auch denen in der Musik nicht erfahrenen Zuhörern, auf alle mögliche Weise gefällig zu machen suchen",³³ in to v nežnem troglasju sola ter samo - v osminkah - harmonsko spremljajočih I. in II. violin.

In zopet Quantz: "Das letzte Allegro eines Concerts muss sich nicht nur in der Art und Natur, sondern auch in der Tactart, vom ersten Satze sehr unterscheiden. So ernsthaft das erste seyn soll; so scherzhaft und lustig muss hingegen das letztere seyn".³⁴ Tudi tukaj, v tretjem in zaključnem stavku, je torej Tartini "teoretsko čist", saj je Presto skoraj folklorno, rustikalno občuten. V skladu s skladateljevo filozofsko navezo narava—ljudska glasba—umetnost, slednja naj bi bila samo posnemovalka prvih dveh stopenj, izhaja osnovna glasbena misel tega stavka iz izrazitega plesnega "rompimenta".³⁵ Še celo več: njeno dvotaktno izhodišče se pokriva s tematsko glavo prvega stavka, le da je sedaj v dvodobni meril! Zavoljo plesnosti zasnove je simetričnost gradnje še bolj očitna. Na makro-ravni se zopet izmenjujejo trije skrčujoči se tutti z dvema "komornima" soloma, od katerih je drugi, tudi zaradi predvidene kadence, logično daljši. Oboje, posamič in v

Violino solo (f) (h) tr

Violino I (f) (h) tr

Violino II (f) tr

Viola (f)

Violoncello e Contrabasso (f)

33 Quantz, Johann Joachim, ib., 298.

34 Ib., 297 sl.

35 Prim. op. 5, ib., 180.

First system of a musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features various melodic lines with trills (tr) and slurs. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests.

Second system of the musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat. This system includes dynamic markings: *(p)* (piano), *p* (piano), and *(f)* (forte). The music continues with melodic lines and trills.

Third system of the musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat. This system includes dynamic markings: *f* (forte) and *(h)* (likely a typo for *tr*). The music features complex melodic lines with trills and slurs.

izmenjavanju, pa drži Tartini na krepkih ritmičnih uzdah, dokler ne sklene koncerta v učinkoviti družni "pomiritvi".

Tako se nam Giuseppe Tartini kaže kot osebnost prehoda, tudi glasbeno-geografskega. V času, ko se je težišče novatorstva in novih sintez prenašalo v dežele ostan Alp, italijanski prostor ni rodil instrumentalnega ustvarjalca, ki bi, vkoreninjen v njegove kompozicijske rešitve,³⁶ bil zmožen le-te povzdigniti do klasicističnega ali celo klasičnega leska.³⁷ In vendar je tudi ob obravnavanem koncertu treba pritrditi odličnemu in obenem objektivnemu poznavalcu sodobne glasbe 18. stoletja, Charlesu Burneyu, ki je na svojih popotovanjih po Evropi obiskal Padovo le nekaj mesecev po mojstrove smrti, namreč: "I shall only say, that as a composer, he was one of the few original geniuses of this age, who constantly drew from his own source; that his melody was full of fire and fancy, and his harmony, though learned, yet simple and pure; and as a performer, that his slow movements evince his taste and expression, and his lively ones his great hand".³⁸

SUMMARY

The paper deals with the Violin Concerto in D Minor (D. 45) by Giuseppe Tartini. The composition is typical of his third period of creativity. The study represents an attempt to analyze or rather interpret Tartini's approach to composition in a single example by taking into account the co-ordinates of time and space as well as the theoretical views of his period. The results obtained corroborate the hitherto synthetically expressed evaluation of the work by this eighteenth-century Piran-Paduan composer.

36 Newmann, William S., *The Sonata in the Classic Era*, Chapell Hill 1983, 231 sl.

37 Staehelin, Martin, *ib.*, 273-274.

38 Burney, Charles, *ib.*, 100.

UDK 78 Tartini:78 Stratico

Stanislav Tuksar
Zagreb

GIUSEPPE TARTINI I JOSIP MIHOVIL STRATICO

Što je dosad otkriveno da bi moglo povezivati dvojicu glazbenih djelatnika, Giuseppea Tartinija (1692-1770) i Josipa Mihovila Stratica (1728-nakon 1782), osim da su obojica rođeni na istočnoj obali Jadrana, u Piranu, odnosno u Zadru? Koncentrirat ćemo se na tri aspekta u okvirima kojih je moguće saopćiti neke podatke: 1) osobno-biografski elementi; 2) kompozicijsko-teorijske dodirne točke; 3) utjecaj violinsko-izvoditeljske tehnike. Pritom je po sebi razumljivo da je - s obzirom na razliku u dobi između dvojice violinista i skladatelja, koja iznosi punih 36 godina - očito u najvećem dijelu moguće i uputno govoriti tek o odnosima Tartinija učitelja spram Stratica učenika. S druge pak strane, s obzirom na to da je od spomenute dvojice Tartini mnogo poznatiji, ovo ćemo izlaganje intonirati s većim naglaskom na podatke o Straticu.

1) Osobno-biografski elementi

Prema egzaktnom arhivskom otkriću Zdravka Blažekovića iz 1983. godine, skladatelj i violinist Stratico rođen je u Zadru 31.07.1728. kao treće među dvanaestero djece Ivana Krstitelja Stratica i Marije Castelli di Chio, a kršten je 10.08.1728. u zadarskoj župi sv. Stošije imenom Giuseppe Michiele. Oboje roditelja gotovo sigurno potječu iz plemićkih obitelji na ondašnjim talijanskim posjedima u današnjoj Grčkoj: Stratico s Krete, a Castelli s Peloponeza.¹ U Zadru su se skrasile bježeći pred nadirućim osmanlijskim osvajanjima. Obitelj Stratico dala je u generaciji Josipa Mihovila nekoliko istaknutih ljudi: Ivan Dominik (Domenicus; 1732-1799), dominikanac, bio je istaknuti biskup u Hvaru; Šimun (Simeon Philipus; 1733?-1824) bio je prirodosnanstvenik i profesor medicine, matematike i nautike na sveučilištu u Padovi; Grgur (Gregorio Pio; 1736-1806) bio je istaknuti pravnik u Zadru.²

Josip Mihovil proveo je djetinjstvo do devete godine u Zadru, a od jeseni 1737. do 1745. nalazimo ga upisanog na pravnom fakultetu Sveučilišta u Padovi. Dosad nije pronađena potvrda o postignutoj pravničkoj diplomi; međutim, od 18. 5. 1763. do 19. 9. 1782. dokumentirano je poznat niz podataka o Straticovoj pravničkoj djelatnosti (*vicario, giudice al malescio*) u Sanguinetu, južno od Verone. Za razdoblje poslije 1782. dosad nije pronađen nijedan dokument o Straticovu životu ili djelovanju.³

1 Podaci su preuzeti iz nedavno objavljene biografije J.M. Stratica: Zdravko Blažeković, *Elementi za životopis Josipa Mihovila Stratica*, *Radovi JAZU*, Zadar 1990, knj. 32, 109-138. Usp. 111-114.

2 Usp. *ibid.*, 114-117.

3 Usp. 119-121.

Za našu temu - osobno-biografski odnos Tartini-Stratico - posebno je, dakle, relevantno razdoblje Straticova života od 1745. do 1763. godine. U to doba u Padovi djeluju dvije institucije s Tartinijem na čelu - tzv. *Scuola delle nazioni* i orkestar Bazilike sv. Ante - i majstor je u njima aktivan kao učitelj barem do 1767. i kao violinist-voditelj do 1765. godine.⁴ Matematičar, fizičar i glazbeni teoretičar Giordano Riccati svjedoči u svojem djelu *Memorie sul violinista G. Tartini* iz 1774. da li mu je 1758. Stratico "... bio predstavljen kao Tartinijev učenik iz violine i kompozicije".⁵ Štoviše, bio je nazočan orkestralnom pokusu na kojem se među ostalim izvodio i jedan Vivaldijev koncert, o čemu svjedoči ovako: "Zaista se osjećalo da Tartini ima posebnu radost dirigirajući ovaj komad. Uz to se vidjelo da između glazbenika ima i jednu malu sklonost za svoga učenika Stratica, koju je odavao svojim očima i kretnjama".⁶ Bio Riccatijev spis autentičan ili apokrifan,⁷ ostaje barem indicija o poznanstvu, druženju i naklonosti u odnosu učitelj-učenik. Drugi dokument, koji sugerira odnos učitelj-učenik, jesu memoari padovanskog glazbenika Antonija Bonaventure Sbertija iz 1814, gdje se navodi da je Stratico bio "znameniti učenik velikog Tartinija".⁸ Svakako se barem prvih nekoliko godina razdoblja 1745-1763, tj. od Straticove 17. do možda 22. godine života, mogu smatrati idealnim dobom za višu fazu glazbeno-instrumentalne naobrazbe u Tartinijevoj *Scuoli*. Slično je tome, na primjer, "iskrsnuo" i Jarnović 1770. u Parizu kao dvadesettrogodišnjak nakon zasad nepoznatog (pretpostavlja se kod Lollija) usavršavanja na violini.

Moglo bi se, dakle, ustanoviti da je Stratico bio Tartinijev učenik u violini i kompoziciji, da su surađivali u orkestru padovanske Bazilike i da ga je Tartini u njegovim tridesetim godinama cijenio barem kao izvoditelja violinista.

2) Kompozicijsko-teorijske dodirne i razlikovne točke

Postoje upravo frapantno slične formalne crte koje karakteriziraju produkciju obaju glazbenika:

- a) oba su vrlo plodni skladatelji: Tartinijev opus obuhvaća preko 400 djela, a Straticov se kreće između 330 i 350 djela;
- b) oba skladaju pretežno iste glazbene forme i žanrove: pretežno instrumentalnu glazbu - violinske koncerte, simfonije, trio sonate, trija, dua i ostale sonate; nadalje, Tartinijev je vokalni i sakralni opus relativno skroman, a postoje indicije da je i Stratico ostavio omanji broj skladbi sličnog karaktera i opsega: naime, 1776. Giovenale Sacchi kao potencijalni izdavač zbirke psalama traži od Riccatija sud o Straticu kao skladatelju crkvene glazbe, jer je u posljednje vrijeme "čuo beskrajne pohvale o gospodinu Mihovilu Straticu",⁹
- c) obojica u zrelijoj životnoj dobi pišu glazbeno-teorijske traktate s istom tematikom (akustika, kontrapunkt, modulacije, ukrasi, kadence, disonance, itd.); jedan od njih ima čak i identičan naslov: Tartinijev iz 1754. tiskan u Padovi i Straticov, sačuvan u najmanje osam rukopisnih verzija u mletačkoj *Marciani - Trattato di Musica*. Pomnija

4 Usp. Paul Brainard, Tartini, Giuseppe, u: *Groves's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London itd. 1980, sv. 18, 586.

5 Z. Blažeković, *op. cit.*, 122.

6 *Ibid.*, 123.

7 Informaciju o mogućem falsifikatu Riccatijeva spisa *Memorie ...* saopćila je Dr. Margherita Canale u pismu Mag. Vjeri Katalinić od 29.07.1992, na čemu joj se toplo zahvaljujemo.

8 "... Michele Stratico, insigne alunò del gran Tartini...". Usp. Z. Blažeković, *op. cit.*, 124.

9 "Ultimamente mi sono state narrate infinite lodi del Sig/no/r Michele Stratico Vicario di Sanguinetto". Usp. *ibid.*, 129.

analiza zacijelo će pokazati veliku ovisnost Straticova o Tartinijevu tekstu, pa čak i prepisivanje pojedinih odlomaka.¹⁰

Glavni dio Straticova opusa - sonate, koncerti i simfonije - pisan je, prema jedinoj sveobuhvatnijoj dosadašnjoj analizi Straticova opusa, onoj Michaela Thomasa Roedera iz 1971,¹¹ prema kompozicijskim shemama Tartinijevih djela iz srednje i kasne faze (violinski koncerti) i u tipičnom sjevernotalijanskom ranoklasičnom stilu (simfonije).¹² U cjelini učenik nije nadmašio učitelja: njegov se opus estetičkom kvalitetom ne može mjeriti s Tartinijevim, no u nekim vrhunskim slučajevima (pojedini violinski koncerti u Berkeleyjskoj zbirci) čak nije moguće odlučiti se za atribuciju između Stratica i Tartinija.¹³

Pokušaju li se na temelju dosadašnjih spoznaja sažeti dobre strane Straticova skladateljstva, može se ustanoviti da on povremeno: pokazuje smisao za liričnu ljepotu melodija (npr. neki polagani stavci koncerata i gudačkih kvarteta), poznaje specifičnosti violinskog sloga i vješto vlada kompozicijskim zanatom (neke sonate).¹⁴

Slabije strane Straticovih kompozicija očituju se prije svega u njegovim simfonijama: gotovo infantilna banalnost u strukturalnim odnosima temeljnih glazbenih parametara, posebno u "provedbi" i "reprizi" prvih stavaka, te dosadnost kao negativni psihološki-primalački efekt nastao uslijed spomenute infantilnosti u izlaganju i razradbi tonskog materijala.¹⁵ Srazmjerna brojnost takvih situacija Stratica definitivno svrstava u kompozicijski rang različit od Tartinijeva.

3) Utjecaj violinsko-izvoditeljske tehnike

S obzirom na činjenicu da je Stratico bio učenikom takvog eminentnog izvoditelja i virtuozu kao što je Tartini, logično je pretpostaviti da je od učitelja uz skladateljske zasade dobio i izvoditeljsko-interpretativne impulse. Ovaj je aspekt odnosa, naravno, moguće dokumentirati samo eventualnom zabilježbom verbalnog opisa. U Straticovu slučaju čini se posjedujemo tek jedno takvo svjedočanstvo; u već spomenutim Riccatijevim uspomename na Tartinija iz 1758. stoji u svezi izvedbe Vivaldijeva koncerta ova formulacija: "Stratico je zaista među violinistima bio najbolji, iako su svi bili izvrsni... U završnom stavku koncerta *Presto vivace* imao je jedan kratki solo koji je izveo sjajno i s mnogo osjećajnosti, a Tartini ga je motrio sa zadovoljnim osmijehom".¹⁶ Tvrdnja da je bio najbolji među izvrsnima govori o općem dojmu na temelju ukupnosti kvaliteta (tehnika, intonacija, temperament, interpretacija, sigurnost, suverenost itd.). "Sjajnost" je vrlo vjerojatno opisni termin za briljantnost i virtuoзитet, oboje provjerene tartinijevske kvalitete; izraz "s mnogo osjećajnosti" lako se tumači kao opće poželjna kvaliteta postizanja emotivne ekspresivnosti, inače opširno obrađene teme i u Tartinijevim teorijskim spisima.

10 Usp. Minnie Elmer, Stratico Michele, u: *MGG*, sv. 12, šp. 1440.

11 Michael Thomas Roeder, *Sonatas, Concertos, and Symphonies of Michele Stratico*, rkp. dis., University of California, Santa Barbara, 1971, 188 + 247.

12 Usp. *ibid.*, 113, 178.

13 Usp. James L. Jackman, Stratico, Michele, u: *Grove's ...*, sv. 18, 202.

14 Usp. M.T. Roeder, *op. cit.*, 74.

15 Usp. *ibid.*, 180-183.

16 Z. Blažeković, *op. cit.*, 123-124.

Opći zaključak

Pokušamo li sažeti temeljne ideje nabačene u ovom elementarnom pregledu dosad malobrojnih pronađenih činjenica na temu "Stratico-Tartini", moguće je konstatirati sljedeće:

- Stratico je nesumljivo bio u bliskim odnosima s Tartinijem, možda i tijekom duljeg razdoblja između 1745. i 1763, tj. između 13 i 18 godina;

- ti su odnosi u najvećem dijelu razdoblja bili na tri razine - osobnoj, kompozicijskoj i izvoditeljskoj - prisni, prijateljski i bogati utjecajima tipa Tartini učitelj - Stratico učenik. Iz zasad nepoznatih razloga čini se da je oko 1763, dakle pri kraju Tartinijeva života, došlo do razlaza između njega i Stratica; o tome možda svjedoče i oštra kritika Tartinijevog *Trattata* u Straticovu djelu *Lo spirito Tartiniano* (sastavljenom nakon Tartinijeve smrti 1770)¹⁷ i Straticovo napuštanje glazbeničke i vraćanje u pravnu profesiju;

- Stratica se po intenzitetu Tartinijeva utjecaja na nj može svrstati među desetak najpoznatijih i najautentičnijih Tartinijevih učenika i sljedbenika; o tome svjedoči suvremena raspršenost njegovih djela u nizu talijanskih gradova (Padova, Mleci, Modena, Verona, Ancona, a možda i drugdje), pa čak i s onu stranu Alpa (Berlin);

- karakterizacije Jamesa L. Jackmana u najnovijem *Groveu* o Straticu kao "amateru violinistu i skladatelju" i o kvaliteti njegove glazbe kao "diletantskoj"¹⁸ čine se ipak isuviše plošnim; iako Stratico u cjelini spada u "Kleinmeistere" nije ga moguće jednodimenzionalno utrpiti među glazbene "Kleingeistere": pomni izbor iz njegova bogatog opusa sigurno će izdvojiti omanji niz kompozicija (npr. oba koncerta za dvije violine, peti gudački kvartet, itd.) koje će ga prije okarakterizirati kao malog "neotkrivenog genija" Tartinijeva kruga i tartinijevskog senzibiliteta. Onaj ili oni muzikolozi koji će krenuti s daljim istraživanjima po dosad poznatim ili novim tragovima Straticove biografije i/ili opusa bit će nesumljivo nagrađeni zanimljivim, korisnim i za glazbenu praksu aplikativnim spoznajama.

SUMMARY

Giuseppe Michiele Stratico (31. 7. 1728 - after 1782) - the composer, violinist and descendant of noble families Stratico and Castelli di Chio from Zadar, Croatia, but originating from Italian colonies in Greece - was close to Giuseppe Tartini sometime during the period 1745-1763. This relationship existed in three respects, personal, compositional and performing ones, in a friendly way, rich in influences, and almost certainly of the master (Tartini) - pupil (Stratico) type.

Stratico may be included among the ten most authentic pupils and followers of Tartini, albeit they obviously grew apart towards the end of Tartini's life. Although a "Kleinmeister", Stratico was in no way a "Kleingeist", but more a kind of an "undiscovered genius" of the Tartini circle. He left an opus of some 330-350 compositions (violin concertos, symphonies, various chamber pieces for strings etc.), today mostly housed in Berkeley, U.S.A., and Italy (Padua, Venice, Modena, Verona, Ancona).

17 Usp. *ibid.*, 128.

18 Usp. J.L. Jackman, *op. cit.*, 202.

UDK 781.2 Gvido Aretinski:091(497.12 Lj.)

Jurij Snoj
LjubljanaLJUBLJANSKI PREPIS TRAKTATOV GVIDONA
ARETINSKEGA

Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani hrani dvojni pergamentni list majhnega formata, na katerega štirih sicer nepopolnih straneh sta odlomka dveh visokosrednjeveških latinskih glasbenoteoretičnih del: pretežni del XVII. poglavja znamenitega traktata *Micrologus* Gvidona Aretinskega (ok. 991-2 - po 1033) in približno dve tretjini njegovega uvoda v antifonal, Prologus in antiphonarium.¹ Ohranjeni list je ostanek uničene rokopisne enote, ki je vsebovala vsaj imenovani deli, ki sodita med najbolj znana, najpogostejše prepisovana in najplivnejša glasbenoteoretična dela prvih stoletij drugega disočletja.

Spisi Gvidona Aretinskega so se - podobno kot druga pomembna glasbenoteoretična dela - ohranili v mnogih srednjeveških in tudi že novoveških prepisih, ki izvirajo iz različnih časovnih in prostorskih okolij srednjeveškega latinskega sveta in prek katerih je mogoče slediti tokovom, po katerih se je širila Gvidonova doktrina. Kot je v srednjeveškem pismenstvu pogosto, kažejo ti prepisi na stotine besedilnih enačic in različic, ki so posledica bodisi neskrbnega prepisovanja bodisi hotenega spreminjanja predloge. Te spremembe so večkrat vsebinske in pričajo o različnem oz. napačnem razumevanju posamičnih mest; kot take so upoštevanja vredne. Gvidonovi lastni rokopisi niso ohranjeni, in tako je prvotno podobo njegovih besedil možno določiti le s kritično primerjavo posamičnih prepisov.

Področje Gvidonovega glasbenoteoretičnega izročila tako obsega celoten rodovnik prepisov njegovih del. V tem rodovniku je tudi doslej nepoznan ljubljanski prepis, katerega nastanek lahko brez podrobnejše paleografske študije postavimo v 12. stol., s čimer spada med zgodnejše prepise Gvidonovih del. V tem spisu mu bomo skušali določiti mesto, ki ga ima med desetlinami drugih znanih srednjeveških prepisov.

Mikrolog, Prolog in ostali spisi Gvidona Aretinskega, ki jih je pred dvesto leti izdal Martin Gerbert,² so bili pred nekaj desetletji ponovno izdani.³ Te izdaje so upoštevale vse v času njihove priprave znane in dostopne rokopise. Med temi bi bil, če bi bil znan, brez dvoma tudi ljubljanski, saj se izdajatelj ni omejil le na popolne prepise, ampak je enakovredno upošteval tudi nepopolne. Sodobna izdaja, iz kritičnega aparata katere je

1 NUK, R, brez signature. Ohranjeno kot zalepek na platnicah knjige NUK 4725, H. Schoten, *Vita honesta*. Köln 1577. Zgoraj manjka nekaj odrezanih vrstic; list, na katerem je ohranjen Mikrolog, pa je odrezan tudi po višini, tako da konci oz. na drugi strani začetki vrstic niso ohranjeni. Velikost tistega dela lista, na katerem je Prolog, je 14,6 x 12,2.

2 Gerbert, M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. St. Blasien 1784, reprint 1963.

3 Guidonis Aretini *Micrologus*. Edidit J. Smits van Waesberghe. *Corpus scriptorum de musica* 4, American Institute of Musicology 1955. Guidonis *Prologus in Antiphonarium*. Edidit J. Smits van Waesberghe. *Divitiae musicae artis* A III, F. Knuf, Buren 1975. Tudi ostala dva spisa, *Regulae rhythmicae* in *Epistola ad Michaellem* sta izšla v zbirki *Divitiae musicae artis* (A IV, A V).

mogoče natančno določiti podobo besedil v posamičnih rokopisih, omogoča in narekuje istovrstno obravnavo ljubljanskega fragmenta.

Branje srednjeveških latinskih zapisov je pogosto težavno, večkrat negotovo in vedno združeno z reševanjem posamičnih paleografskih vprašanj. Toliko bolj to velja za rokopis, kot je obravnavani, ki mu je del zapisa na robu odrezan in ki je na nekaterih mestih zbledel in skrajno težko čitljiv. Kritični aparat sodobnih izdaj Gvidonovih del navaja poleg smiselnih različic tudi zgolj napačno prebrane ali zapisane besede oz. črke. Če se hočemo pri obravnavi ljubljanskega besedila približati merilom kritične izdaje in ga primerjati z drugimi v njej upoštevanimi prepisi, ga moramo prebrati na enak način in upoštevati pri branju le tista znamenja - črke, okrajšave in ločila, ki so dejansko vidna.⁴

Če tako prebran ohranjeni del Mikrologa primerjamo z redakcijo v kritični izdaji, ki je napravljena na osnovi 55 rokopisov, vsebujočih 17. poglavje, odkrijemo 19 mest, na katerih se ljubljanski rokopis loči od nje.⁵ Toda kritična izdaja podaja besedilo, kot ga je na osnovi znanih prepisov rekonstruiral izdajatelj. Za umestitev ljubljanskega rokopisa pa je odločilno drugo vprašanje: kateremu od ohranjenih prepisov je njegova različica najbližja. Poglejmo, s katerimi rokopisi se ujema na omenjenih 19 mestih.

Troje od teh mest je v ljubljanskem rokopisu takih, kot v nobenem od rokopisov kritične izdaje, na petih mestih pa je ljubljansko besedilo tako kot le še v enem viru, in kar štirikrat je to rokopis z okrajšavo W2.⁶ Na nadaljnjih sedmih mestih se ljubljansko besedilo ujema vsaj z dvema ali več rokopisi, med katerimi pa je tudi W2, na preostalih štirih mestih pa se ljubljanski rokopis ujema z nekaterimi drugimi, vendar ne z W2.

Po tem prikazu sodeč je ljubljanski rokopis od vseh v kritični izdaji upoštevanih prepisov najbližje rokopisu W2, ki mu je od devetnajstih mest, kjer se loči od kritične redakcije, enak kar na enajstih. Na bližino obeh rokopisov kažejo predvsem tista štiri mesta, kjer je ljubljanski prepis enak le prepisu v W2; tu gre za izbor drugih besed oz. drugih slovničnih oblik istih besed, kot so v kritični izdaji, in malo verjetno je, da bi bilo tovrstno kar štirikratno ujemanje le naključje. Za dokončno sodbo o različnosti obeh rokopisov pa je treba ugotoviti, ali se W2 loči od ljubljanskega še na kakem drugem mestu poleg devetnajstih, upoštevanih doslej. Pregled vseh mest, kjer se ta rokopis loči od kritične izdaje, da pritrilen odgovor. Takih mest je še sedem in kar na petih od teh ima W2 različico, lastno le njemu. Ljubljanski rokopis in W2 se ločita torej na 15 mestih. A kot kažejo primerjave med ljubljanskim in drugimi prepisi Mikrologa, opravljene prek besedila kritične redakcije, je s tem številom razločkov ljubljanski rokopis od vseh znanih prepisov zagotovo najbližji W2.

Rokopis W2 je nastal v benediktinskem samostanu sv. Ulriha in Afre v Augsburgu v 11.-12. stol. Poleg Gvidonovega Mikrologa vsebuje še mnogo drugih glasbenoteoretičnih del, med njimi tudi Gvidonov Prolog v antifonar,⁷ drugega od obeh spisov, ki sta se delno ohranila v ljubljanskem fragmentu. Ob tem se zastavlja za zgodovinsko umestitev ljubljanskega rokopisa odločilno vprašanje, ali je na enak način kot Mikrolog tudi ljubljanski prepis Prologa od vseh rokopisov, upoštevanih v kritični izdaji tega spisa, najbližje augsburškemu rokopisu.

Odgovor je odločno pritrilen; sorodnost obeh rokopisov je v Prologu še bolj očitna kot v Mikrologu. Če vzamemo za izhodišče primerjav besedilo kritične izdaje, ki - kot v primeru Mikrologa - ni enako nobenemu od ohranjenih 50 srednjeveških prepisov, pač pa je na njihovi osnovi rekonstruirano, se ljubljanska različica besedila loči od njega kar na 37 mestih. Na sedmih od teh je ljubljansko besedilo tako kot v nobenem drugem rokopisu, na nadaljnjih

4 Gl. pojasnila k objavi ljubljanskega prepisa v op. 17.

5 Vsa v zvezi z različicami omenjana mesta so razvidna iz kritičnega aparata k objavi ljubljanskega besedila. Gl. op. 17.

6 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek 334. Gud. Lat. 8^o.

7 RISMB III 3, 212-217.

šestih pa je enako le še prepisu v W2. Na 21 mestih se ljubljanski rokopis ujema z več drugimi, med njimi tudi z augsburškim, in le na treh mestih je enak enemu ali dvema drugima viroma, vendar ne augsburškemu. Desetim mestom, kjer se ločita ljubljanski in augsburški rokopis, je treba slednjič dodati še tri druga,⁸ na katerih se augsburški rokopis loči tako od ljubljanskega kot od kritične izdaje; na dveh od teh je augsburški prepis tak kot v nobenem drugem viru.

Po tem prikazu sodeč je nesporno, da sta v ljubljanskem prepisu ohranjena odlomka Mikrologa in Prologa od vseh rokopisov s tema besediloma, znanih v času priprave obeh kritičnih izdaj, najbližje imenovanemu augsburškemu rokopisu. A še vedno ju loči 28 različnih mest. Oglejmo si ta mesta pobliže, skušajmo presoditi, koliko sta si rokopisa v resnici različna in ali je možno, da bi eden od njiju - bodisi ljubljanski bodisi augsburški - nastal kot prepis drugega; skušajmo si zamisliti, kako bi ob prepisovanju ti razločki mogli nastati.

Omenjenih 28 mest moremo razvrstiti takole: 1. očitne prepisovalske napake pri enem ali drugem rokopisu (M 14, 21, 25, P 38, 44, 45, 45);⁹ 2. pravopisne dvojnice (M 32); 3. slovničnooblikovne dvojnice (M 23, 31, 33, P 40, 43, 44, 45); 4. izbira druge, sinonimne ali delno sinonimne besede (M 10, 28, 34, 36, P 33); 5. spremenjen besedni red (P 30); 6. izpust ene, največ dveh besed ali glasbenega primera (M 22, 29, 32, P 30, 42, 47); 7. sprememba tona v glasbenem zapisu (M 18). Poleg očitnih prepisovalskih napak so tudi nekatere druge tu navedene spremembe zelo verjetno zgolj posledica netočnega prepisovanja.

Ti razločki bi sicer lahko nastali ob prepisu enega od obeh rokopisov iz drugega, vendar si jih na ta način ni mogoče razložiti. Poglejmo, zakaj ne: Ljubljanski rokopis ima v M 10 namesto besede *alterutrum* besedo *alterum*, ki se na tem mestu ne pojavi v nobenem od rokopisov kritične izdaje. Očitno je, da prepisovalec ljubljanskega rokopisa te v njegovi predlogi zelo verjetno okrajšane besede ni znal prebrati ali pa jo je zamenjal hote. Iz tega bi lahko sklepali, da je ljubljanski rokopis nastal po augsburškem, in ne obratno, saj si je težko predstavljati, da bi pisec augsburškega rokopisa uganil besedo, ki jo je, po pogostnosti v prepisih sodeč, izbral najbrž Gvido. Podobno bi lahko sklepali še ob nekaterih razločkih, za katere je malo verjetno, da bi jih bil pisec augsburškega rokopisa popravil natančno v tisto obliko, ki je v prepisih običajnejša (M 18, 23, 33, 36), zlasti pa iz ljubljanskega rokopisa ni mogel prepisati primera v M 29, ki ga ta nima. A če je ljubljanski rokopis nastal po augsburškem, si je zopet skoraj nemogoče predstavljati, kako je mogel njegov pisec napake in posebnosti predloge v M 21, 22, 28, 31 in 32 popraviti oz. spremeniti tako, da so ta mesta v ljubljanskem rokopisu taka kot v večini prepisov.

Če na podoben način pregledamo razločke v Prologu, pridemo do enake ugotovitve. V P 30 ima ljubljanski rokopis kot tudi večina drugih besedo *saepe*, ki je v augsburškem izpuščena. Iz tega bi lahko sklepali, da je augsburški rokopis nastal po ljubljanskem, saj je malo verjetno, da bi pisec ljubljanskega rokopisa brez predloge vstavil tisto besedo, ki je v večini prepisov. Do podobnega sklepa pridemo ob P 42; tu augsburški rokopis nima kazalnega zaimka; glede na to, da ga ljubljanski ima, ni mogel nastati po augsburškem, pač pa po nekem drugem rokopisu, ki je na tem mestu imel kazalni zaimek *hoc*, ki pa ga pisec ljubljanskega, najbrž zato, ker je bil zapisan z abreviaturjo, ni znal pravilno prebrati ali pa ga je sam spremenil v sicer tudi smiselno množinsko obliko. Isto je mogoče sklepati ob izpustitvi dveh besed v augsburškem rokopisu v P 47. A če bi augsburški rokopis nastal po ljubljanskem, najbrž ne bi mogel spremeniti osebnega imena v P 33 v obliko, ki je v rokopisih daleč najpogostejša in malo verjetno je, da bi ugotovil napaki ljubljanskega rokopisa v P 44

8 Četrti razloček bi bil drugačen nosnik v besedi *impossibile* v Prologu 34; v ljubljanskem rokopisu je ta nosnik zapisan z običajno krajšavo in ga ni mogoče določiti; ker se prepis ljubljanskega besedila na takih mestih ravna po ustaljenem latinskem pravopisu, je imenovana beseda podana v njem z nosnikom m.

9 V nadaljevanju je za Mikrolog uporabljena okrajšava M, za Prolog P. Številke pomenijo odseke besedila.

(izpustitev za razumevanje bistvenega veznika) in P 45 (zamenjava zaimka quidam za veznik quia) in ju popravil tako, da sta mesti v tem rokopisu natančno taki, kot v večini drugih.

Rodovnik prepisov Gvidonovih del ni narejen. Povsem nesporno pa je, da je tako v Mikrologu kot v Prologu ljubljanski prepis od vseh znanih najbližje prepisu v imenovanem augsburškem rokopisu, in da bi v takem rodovniku stal ob njem.

Po mnenju izdajatelja Gvidonovih del je bil razlog za spreminjanje podobe njegovih, pa tudi drugih besedil predvsem v nepoznavanju stilistike, po kateri so izdelana mnoga latinska srednjeveška prozna dela. Odtod zamenjave besednega reda, izbira drugih besed.¹⁰ Kot kaže kritični aparat sodobne izdaje Gvidonovih del, pa tudi kritični aparat k ljubljanskemu prepisu, se prepisovalci očitno niso toga držali predloženega besedila, pri čemer je del sprememb zgolj posledica neskrbnega branja in zapisovanja, druge pa so jezikovne, stilne in vsebinske; slednje večkrat pričajo o drugačnem razumevanju ali nerazumevanju Gvidonovega besedila oz. posamičnih besed. Če odštejemo mestoma komaj zaznavne vsebinske odtenke, posreduje ljubljanski fragment, ki je ostanek enega zgodnejših prepisov Gvidonovih del, isto vsebino kot besedilo kritične redakcije.

Gvidonov Mikrolog - iz podnaslova izvemo, da pomeni ta beseda kratko predavanje, razpravljanje - je priročnik, kjer je kratko in strnjeno podano osnovno znanje o glasbi. To znanje obsega predstavitev običajnega tonskega sistema, opis postopka, po katerem je na monokordu z deljenjem strune možno priti do vsakega njegovih 21 tonov; razlago intervalov, modusov, na predstavitev katerih se navezuje razmišljanje o moči, ki jo ima glasba oz. vsak modus zase na človeško duševnost in telesnost. V najdaljšem in najznamenitejšem 15. poglavju so zbrana zapažanja oz. navodila, kako naj bo izdelano glasbeno delo. Kot na mnogih drugih mestih izhaja Gvido iz jezikovnih in literarnih pojavov: primerja posamične sestavine glasbenega dela s posamičnimi sestavinami pesniških del in razpravlja o tem, v kakšnem medsebojnem razmerju naj bi bile tako ali drugače oblikovane sestavine glasbenega dela. Poglavju, kjer so predstavljeni vsi načini, po katerih je možno posamične intervale družiti v večja tonska zaporedja, sledi 17. poglavje, ki je ohranjeno v ljubljanskem prepisu.

V tem poglavju Gvido opisuje način glasbene improvizacije, po katerem je mogoče uglasbiti katerokoli besedilo. Kot je traktat poln primerjav in vzporedenj z jezikom in jezikovnimi ter literarnimi pojavi, je jezik izhodišče tudi Gvidonovega načina uglasbljanja besedil: vse, kar je mogoče izgovoriti, pravi avtor, je mogoče tudi zapisati. A enako je mogoče vse zapisano tudi uglasbiti, zapeti. V jeziku se soglasniki vedno družijo s samoglasniki, ki jih je le pet. Vzrok blagozvočnosti pesniških del je prav v določeni menjavi in ponavljanju samoglasnikov; če ti samoglasniki oz. način njihovega menjavanja izkazujejo sozvočnost in lepoto literarnim, pesniškim delom, jo lahko tudi glasbenim, in sicer tako, da je njihovo menjavanje ustrezno prenešeno v glasbeno delo. In zdaj stvaren opis postopka: Vsaki peterici tonov tonskega sistema naj se dodeli petero vokalov (gl. razpredelnico v objavi besedila); besedilo pa naj bo uglasbeno tako, da bo vsak zlog dobil tisti ton, ki v tako določenem vzporedju ustreza njegovemu samoglasniku. Sledi primer: besedilo Sancte Joannes..., kjer prvemu zlogu z vokalom a (in vsem nadaljnjim s tem vokalom) ustreza ton C,¹¹ drugemu z vokalom e ton D, tretjemu z vokalom i ton E itd.¹²

A da bi uglasbljanje ne bilo prisiljeno v eno samo možnost, nadaljuje Gvido, se isti tonski vrsti lahko podpiše dvojje različnih zaporedij vokalov, pri čemer naj se drugo zaporedje

10 Smits van Waesberghe, J., *Wie Wortwahl und Terminologie bei Guido von Arezzo entstanden und überliefert wurden*. Archiv für Musikwissenschaft 31, 1974, zvezek 2.

11 Strogo vzeto c1.

12 V kritični izdaji je v tretjem zlogu upoštevan samoglasnik o, ki je uglasben s tonom F. Ljubljanski rokopis v tem razločku ni edinstven; gl. kritični aparat k M 18 v objavi ljubljanskega besedila.

ne začne z a, ampak z o.¹³ Tako je vsak zlog mogoče uglasbiti z dvema različnima na izbiri danih tonoma. Zopet sledi primer, besedilo *Linguam refrenans temperet...*,¹⁴ kjer je prvi zlog uglasben s tonom G (druga možnost bi bil ton h), drugi zlog zopet z G (vokal a bi bil lahko uglasben tudi s tonom c) itd. Po tej poti oblikovan glasbeni lik ima finalis G, je v tetrardusu.

A avtor, ki 15. poglavje konča z opozorilom, naj ne bo nič od tega, kar priporoča, upoštevano niti premalokrat niti vedno, gre še dalje: po opisanem postopku narejena glasbena dela niso nujno zaključena, pač pa so lahko izhodišče nadaljnjemu skladateljskemu oblikovanju in obdelavi; prav pogosta raba pa je tisto, kar naredi glasbeno delo - kot tudi marsikaj drugega - lepo in sprejemljivo, pri čemer pa so sodočujoče tudi take ali drugačne duševne lastnosti. Na tem mestu se ljubljanski prepis Mikrologa konča. Sam traktat pa v nadaljevanju obravnava še dvoglasje ter se konča z zgodbo o tem, kako je Pitagora prepoznal v intervalih številčna razmerja.

Kot pravi avtor na začetku 17. poglavja, je njegov način glasbene improvizacije izviren in ni povzet po kakem drugem piscu. A tudi drugi, v ljubljanskem fragmentu ohranjeni prepis predstavlja eno od tistih novosti, po katerih je Gvido najbolj znan: opisuje in utemeljuje notacijo na črtovju, tisti način diastematičnega zapisovanja glasbe, ki je od tedaj dalje v veljavi. Prologus in antiphonarium - ta naslov za razliko od Mikrologa ni izviren¹⁵ - je uvod v resnični antifonal, ki ga je kot prepis izdelal Gvido, pri čemer se je poslužil svojega novega načina glasbenega zapisa, razloženega v uvodu. Ta antifonal ni ohranjen in zanj niti ni mogoče reči, kateri del gregorijanskega repertoarja je vseboval.¹⁶

Glasbeniki, pravi v uvodu Gvido, si prisvajajo glasbena dela, se jih naučijo le tako, da so jim posredovana po učitelju: tisti, ki jih zna, jih ustno posreduje drugim. Posledica tega je dolgotrajno učenje obsežnega repertoarja, po katerem brez dodatnega učenja iz zapisov še vedno ni mogoče ničesar zagotovo razbrati. Ni čudno, da prihaja do številnih odklonov in napak in da se glasbeniki pogosto razhajajo. Da bi bilo to nevzdržno stanje odpravljeno, je sam sklenil izdelati tak prepis antifonala, iz katerega bo lahko vsakdo, ki se bo poprej seznanil z načinom njegovega zapisa, brez učitelja nedvoumno razbral sleherni glasbeni zapis. Toni so v njem zapisani in določeni namreč tako, da je vsak vedno v isti vrsti. Da pa bi bilo vrste lažje prepoznati, so razmejene z vzporednimi črtami, pri čemer so nekateri toni med dvema vzporednima črtama, drugi pa stojijo na njih. Na isti vzporednici zapisani toni so isti, po višini pa so v črtovju razporejeni tako kot na monokordu oz. v tonskem sistemu. Da pa bi bilo možno spoznati, v kateri vzporednici je kateri ton, so črte označene bodisi s črkami, ki zaznamujejo posamezne tone, ali pa z barvami. S črto je označena ista višina, z barvo istost črte oz. prostora med dvema črtama. Čeprav bi bili posamični toni in tonska zaporedja pravilno razporejeni v črtovje, jih brez oznake, kateri ton predstavlja katera od črt, še vedno ne bi bilo mogoče prav prebrati. Uporabljeni sta dve barvi, rumena in rdeča.

Na tem mestu je ljubljanski rokopis prekinjen, v ne več obsežnem nadaljevanju pa je ta znani način zapisovanja podrobneje in nazorneje razložen. To Gvidonovo besedilo je mejnik med prvenstveno ustnim in prvenstveno pisnim širjenjem glasbenega repertoarja; mejnik neglede na to, ali mu pripisujemo uvedbo nečesa dotlej povsem nepoznanega ali pa ga vidimo le kot možni in nujni korak na pragu drugega tisočletja zahodnoevropske kulture.

13 V ljubljanskem rokopisu z i, kar pa je, po sledeči uglasbitvi besedila sodeč, napaka; to besedilo je namreč tudi v ljubljanskem prepisu uglasbeno tako, kot da bi se druga vrsta začela s samoglasnikom o.

14 To besedilo je druga kitica himnusa *Jam lucis orto sidere*.

15 Smits van Waesberghe, J., *Einleitung zu den guidonischen tractatuli. Divitiae musicae artis A III*, 17.

16 *Ib.*, 12.

25 *G A B C D E F G a h c d e f g a*
a e i o u a e i o u a e i o u a
i o u a e i o u a e i o u a e i

26 Ubi cum duobus ubique subsonis in quibus quinque habeantur vocales, cum videlicet cuique sono et una subsit, 27 et altera. satis tibi liberior facultas accedit et productiori et contractori pro libitu motu incedere. 28 Unde et hoc nunc videamus qualem symphoniam huic rithmo sue vocales attulerint.

29 *e i a* *vi*
deu *net sum ven*
cao *ror so fo do con*
hui *li in*
aoe *fre temperet ne hor* *te*
G i a *Lingua* *nans* *tis* *gat*
Feu *re*

e i a
deu
cao *va ta*
hui *ni*
aoe *ne tes*
G i a *riat*
Feu *hau*

30 (exemplum deest)

31 In sola enim ultima parte hoc argumentum reliquimus ut melum suo *tetrardo* conveniens redderemus. 32 Cum itaque suis tantum vocalibus quidam *cantus aptam* sibi adeo vendicent cantilenam. 33 non est dubium quin fiat *aptissima*, si in multis exercitatur de pluribus potiora tantum *sibique aptius* respondentia eligas. 34 hiantia suppleas. compressa *resolvas*, producta *nimum* contrahas. ac nimis contracta distendas. 35 ut unum quod accuratum opus efficias. 36 Illud preterea scire te volo. quod in morem puri argenti omnis cantus quo magis utitur coloratur. 37 et quod modo displicet, per usum quasi lima politum postea collaudatur. 38 Ac pro diversitate gentium ac mentium quod huic displicet ab illo amplectitur.

8 Sed pro Et CSM regula producat CSM 10 alterutrum pro alterum CSM W2 admireris pro admiraris CSM 12 concinentiae pro convenientie CSM 14 F om W2 18 Jo(hannes) F CSM W2 19 habet exemplum CSM 21 ad om W2 quam om CSM 22 quinque om W2 suppetat pro suppetit CSM 23 subiunge pro subiungo CSM W2 25 ultima series vocalium incipiens ab o pro i CSM W2 28 contulerint pro attulerint W2 29 figuram om CSM aliam figuram habent CSM W2 (vani)ta(tes) G CSM 30 habet exemplum CSM 31 reddemus pro redderemus W2 32 tantum om W2 cantus om CSM adeo vindicent pro adeo vendicent CSM W2 33 exercitatus pro exercitatur CSM W2 34 nimium pro nimis W2 36 cunctus pro omnis CSM W2

Prologus in antiphonarium

8 Perfecto enim solo psalterio 9 omnium librorum lectiones 10 cognoscunt pueruli. 11 Et agriculturae scientiam 12 subito intelligunt rustici. 13 Qui enim 14 unam vineam putare. 15 unam arbusculam inserere, 16 unum asinum onerare cognoverit 17 sicut in uno facit 18 in omnibus similiter, 19 aut etiam melius facere 20 non dubitabit. 21 Miserabiles autem

cantores cantorumque discipuli 22 *etiamsi* per centum annos content cottidie. 23 numquam per se *sine* magistro unam 24 vel saltem parvulam cantabunt antiphonam 25 tantum tempus in canendo perdentes. in quanto 26 et divinam et secularem scripturam 27 potuissent plene cognoscere.

28 et quod super omnia mala magis est periculosum *multi religiosi* ordinis clerici. et monachi. psalmos et sacras lectiones *et* nocturnas cum puritate vigilias et reliqua pietatis opera 29 per que ad sempiternam gloriam provocamur et ducimur negligunt. dum cantandi scientiam *quam* consequi numquam possunt, labore assiduo et stultissimo persecuntur.

30 Illud quoque quis *non* defleat. quod tam gravis est in ecclesia sancta error. tamque periculosa discordia ut *quando divinum celebramus* officium sepe non deum laudare sed inter nos certare *videamur*.

31 *Vix* denique unus concordat alteri. non magistro discipulus. nec discipulus cum discipulo. 32 *Unde* factum est. ut iam non unum aut saltem pauca. sed tam multa sint antiphonaria. quam multi sunt per singulas ecclesias magistri. 33 vulgoque iam dicitur antiphonarium *non* gregorii. sed leonis. aut adalberti. aut cuiuscumque alterius. 34 Cumque unum discere valde sit difficile. de multis non est dubium quin sit impossibile.

35 Qua in re cum pro *sua* ipsi voluntate multa commutent. aut parum aut *nihil* mihi indignari debent. 36 si a communi usu *vix* in paucis abscedo. ut ad communem artis regulam uniformiter omnis cantilena recurat. 37 *Quoniam* vero hec omnia mala et alia multa eorum culpa eveniunt qui antiphonaria faciunt valde moneo et contestor 38 ne quis amplius presumat antiphonarium faciunt neumare. nisi qui secundum subiectas regulas bene *potest et sapit* ipsam artem perficere 39 Alioquin certissime erit magister erroris. *quicumque prius non fuerit* discipulus veritatis.

40 Taliter enim deo auxiliante hunc antiphonarium notare disposui. ut per eum leviter aliquis sensatus et studiosus cantum discat, 41 *et postquam partem eius bene per magistrum cognoverit, reliqua per se sine magistro indubitanter agnoscat.* 42 *De quo si quis me mentiri* putat veniat experiatur. et videat quia tales hec apud nos pueruli faciunt qui pro psalmodum et vulgarium litterarum ignorantia se adhuc flagella suscipiunt. qui sepe et ipsius antiphone quam per se sine magistro. recte possunt cantare. verba et syllabas nesciunt pronunciare

43 Quod cum dei adiutorio leviter sensatus et studiosus aliquis poterat facere. *si* cum quanto studio neume disponuntur curet dinoscere.

44 Ita igitur disponantur voces unusquisque sonus quantumlibet in cantu repetatur. in uno semper et suo ordine inveniatur. 45 quos ordines ut melius possis discernere spisse linee ducuntur. et quia ordines vocum in ipsis fiunt lineis Quedam vero inter lineas. in medio intervallo et spacio linearum.

46 Quanticumque ergo soni in una linea vel in uno spacio. omnes similes sonant. 47 Ut autem et illud intelligas quante linee et spacia unum habeant sonum quibusdam lineis vel spaciis quedam littere de monochordo prefiguntur. atque etiam colores *superducuntur*. 48 Unde datur intelligi. quia in toto antiphonario et in omni cantu quantecumque linee vel spacia unam eandem habent litteram. vel eundem colorem. 49 ita per omnia sonant. tamquam si omnes in una linea fuissent. quia sicut linea unitatem sonorum ita per omnia littera vel color unitatem significat linearum ac per hoc etiam sonorum.

50 Quodsi secundum ordinem sonorum ab ipsa litterata. vel colorata linea ubique inspicias. et illud aperte cognoscas quia in omnibus secundis ordinibus ea quidem vocom et neumarum est unitas. 51 Similiter et de tercio et quarto ordine et de reliquis intellege. sive superiores sive inferiores ordines cernas.

52 Igitur certissime constat quia *omnes* neume vel soni in eiusdem littere vel coloris lineis similiter positi 53 vel *absimiliter* litterata aut colorata linea pariter elongati similiter per omnia sonant 54 In diversis autem lineis vel spaciis etiam similiter facte neume nequaquam

similes sonant. 55 Ideoque quamvis perfecta sit positio neumarum ceca omnino est. et nihil valet sine adiunctione *litterarum* vel colorum.

56 *Duos enim* colores ponimus. croceum scilicet et *rubeum*

22 cotidie cantent *pro cantent cottidie* DMA 25 cantando *pro* canendo DMA 29 negligunt *pro* neglegunt DMA persequuntur *pro* persecuntur DMA 30 sancta ecclesia *pro ecclesia sancta* DMA W2 saepe *om* W2 31 condiscipulo *pro* cum discipulo DMA 32 non iam *pro iam non* DMA 33 Leonis aut Alberti *pro leonis aut adalberti* DMA W2 34 sit valde DMA impossibile *pro* impossibile W2 37 multa alia DMA 38 aliquis *pro* quis DMA *faciunt* *om* DMA W2 39 non prius DMA 40 etenim *pro* enim DMA hoc *pro* hunc DMA W2 42 hoc *pro hec* DMA *om* W2 43 poterit *pro poterat* DMA W2 disponantur *pro* disponentur DMA agnoscere *pro dinoscere* DMA 44 disponantur *corr ex* disponuntur disponuntur *pro* disponantur DMA W2 voces ut unusquisque *pro voces unusquisque* DMA W2 45 qua *pro* quos *W2* ducuntur lineae DMA quidam *pro quia* DMA W2 quidam *pro* Quedam DMA W2 46 uno *corr ex* una uno sunt spatio DMA similiter *pro* similes DMA 47 lineae vel spatia *pro* lineae et spacia DMA habent *pro* habeant DMA vel spatiis *om W2* 48 eandemque *pro eandem* DMA 49 omnia similiter sonant DMA 50 eadem *pro ea quidem* DMA 51 tertio vel quarto *pro* tertio et quarto DMA et reliquis *pro* et de reliquis DMA intellige *pro* intellege DMA 53 elongati *corr ex* elongata per omnia similiter *pro similiter per omnia* DMA 54 nequaquam similiter *pro* nequaquam similes DMA 55 positura *pro* positio DMA

SUMMARY

The paper concerns a bifolio fragment from the National and University Library in Ljubljana, which contains sections of two treatises by Guido of Arezzo: Chapter 17 of his Micrologus and most of his Prologus in antiphonarium. According to its paleographic features, the fragment was part of a manuscript from the 12th century. In the transcription of the Ljubljana manuscript, which is given in the appendix to the article, the missing or illegible sections and characters have been restored from the critical editions of both texts (Corpus scriptorum de musica 4; Divitiae musicae artis A III), and are given in italics. The critical apparatus shows: 1. the differences between the Ljubljana text and the text of the critical edition; 2. the differences between the Ljubljana text and that of Wolfenbüttel 334, to which of all existing manuscripts the Ljubljana source is the closest. The variants of the Ljubljana manuscript, that are not to be found in any other existing source, are underlined twice; similarly, the unique variants of the Wolfenbüttel manuscript are marked in such a way, that the siglum of this manuscript - i. e. W2 - is underlined twice. Variants, that are of all extant sources common only to the Ljubljana and W2 manuscripts, are underlined once. Footnotes for which no source is given refer to the Ljubljana manuscript.

UDK 929.5 F. Pollini (497.12 Lj.)

Ivan Klemenčič
Ljubljana

ROD IN LJUBLJANSKA LETA FRANCA POLLINIJA*

Z raziskavami življenja in dela Franca (Francesca) Pollinija v Italiji in v Sloveniji v zadnjih dveh desetletjih prihaja do ponovnega zanimanja za tega po smrti večidel pozabljenega glasbenika, skladatelja, pianista in pedagoga.¹ To zanimanje, ki se bo moralo še soočiti s ponovnim vrednotenjem, izhaja na italijanski strani iz skladateljevega italijanskega porekla in dejstva, da je večji del njegovega opusa nastal v Milanu. Če je spričo tega slovenski interes težje utemeljevati, ga je vsekakor mogoče uvrstiti v okvire historičnega upoštevanja glasbene emigracije, v tem primeru z nekdane Kranjske, osrednjega ozemlja današnje Slovenije. Opira se torej na skladateljevo rojstvo in preživeto mladost v Ljubljani, kjer se je Pollini kot osebnost izoblikoval, izrastle torej iz tega okolja, iz katerega je tudi povsem realno dopuščati primesi slovenske krvi v skladateljevi dalj časa na Kranjskem bivajoči rodbini, čeravno brez neposrednih dokazov, kakor je po drugi strani pripadal takratni pretežno kozmopolitsko naravnani ustvarjalnosti. Obenem se to zanimanje v obdobju slovenskega glasbenega klasicizma povečuje zaradi upada skladateljske ustvarjalnosti, ki jo ob Janezu Krstniku Novaku in priseljenih Ferdinandu Schwerdtu, Františku Benediktu Dusíku ter še nekaterih deloma le začasno v Ljubljani bivajočih skladateljih označuje še slovenska glasbena emigracija z Jurijem Mihevcem, v Franciji uveljavljenim zlasti s popularnimi salonskimi deli, in s skromnejšim prispevkom Mateja Babnika, katerega kariera se je končala v Budimpešti.² Tudi zato ostaja ob nekaterih manj vidnih slovenskih skladateljih, ki niso mogli pripomoči, da bi se klasicistična ustvarjalnost na

* Besedilo je bilo v angleškem prevodu z naslovom Franc (Francesco) Pollini's Ancestors and his Early Career in Ljubljana pripravljeno kot referat za mednarodni simpozij Off-Mozart, 1.-3. oktobra 1992 v Zagrebu, in za zbornik simpozija.

1 Prim. G. Grigolato, Francesco Pollini e i manoscritti delle sue composizioni, Conservatorio di musica G. Verdi, Annuario dell'Anno Accademico 1968-69, Milano 1969, K. Bedina, Klavirske sonate Franca (Francesca) Pollinija, Muzikološki zbornik (Ljubljana) 18/1982, R. di Nubila, Le opere per pianoforte di Francesco Pollini, Tesi di Laurea in Storia della musica, Napoli 1984-85, E. Biggi je napisala disertacijo o Metodo pel clavicembalo Franca Pollinija, ki mi ni bila na voljo, nadalje I. Klemenčič, Variacija kot skladateljsko načelo Franca Pollinija, Muzikološki zbornik 25/1989 (v natisu tudi prevod za glasbeno revijo Ricericare, Rim), in isti, Pesemsko ustvarjanje Franca Pollinija, Muzikološke razprave (Muzikološki inštitut ZRC SAZU), Ljubljana 1993 (v natisu). V enciklopedičnih delih je skladatelj navzoč od 19. stoletja do danes.

2 Prim. mdr. D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, II, Ljubljana 1959; Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem / Der europäische Musikklasizismus und sein Widerhall in Slovenien (zbornik mednarodnega simpozija), Ljubljana 1988 in v njem posebej referat D. Cvetka Razvojne posebnosti glasbenega klasicizma na Slovenskem; D. Pokorn, Slovenski glasbenik Matej Babnik v luči novih odkritij, Muzikološke razprave, Ljubljana 1993 (v natisu).

Slovenskem po obsegu in kvaliteti izdatneje uveljavila, kljub nastanku v tujini aktualen opus Franca Pollinija. Označujeta ga profesionalna dognanost in prepričljiv glasbeni izraz, ki sicer ne izstopa iz takratnega povprečja. Zlasti s klavirsko skladbo je v času nastanka presegel nacionalne okvire in segel v evropsko glasbo, čeprav mu ni mogoče v njej pripisovati razvojnega ali večjega umetniškega pomena in je zato po mnenju W. Georgia njegov avtor že "zdavnaj pozabljen"; kakor je po svoje utemeljeval zapis klavirske skladbe na treh črtovjih, dasiravno ni prvi uporabil te sicer ne tako pomembne novosti, se mu pripisuje pri pianističnem prijemu igra "roka v roko" zvezo med starejšimi mojstri in Lisztom.³ Potrditev, da je s svojimi ambicijami presegel lokalni prostor, je še nekaj. Če že ni neposrednih dokazov, da je bil Mozartov učenec, je na Dunaju vsekakor prišel v stik z mojstrom, ki mu je posvetil dve svoji skladbi. Kaže, da je zlasti kot pevec uspešno nastopal po večjih italijanskih mestih od Milana in Verone do Rima in Neaplja. V milanski Scali so 1801. izvedli njegovo kantato *Il trionfo della pace*. Po bivanju v Parizu in ustalitvi v Milanu je njegovo l. 1812 izdano klavirsko šolo *Metodo pel clavicembalo* sprejel milanski konservatorij kot učno knjigo, z njo si je tudi pridobil priznanje "socio onorario" tega konservatorija, čeprav ni na njem poučeval, kot napačno navaja Fétis, marveč je bil cenjen privatni klavirski pedagog.⁴ Njegove skladbe so tiskali v Evropi od Dunaja, Leipziga in Züricha do Pariza in milanskega Ricordija, o njih je bilo mogoče brati kritike tudi v leipziškem *Allgemeine musikalische Zeitung*. Takó uspešno in prodorno življenjsko pot potrjuje v nastopajoči starosti prijateljstvo z Vincenzom Bellinijem, ki mu je v znak hvaležnosti za skrb v bolezni posvetil svojo opero *Mesečnica*.

Kakor ni analitično v celoti pregledan skladateljev opus, tako ostaja tudi to Pollinijevo dinamično življenje, posebej kar zadeva ljubljansko obdobje, zaenkrat ne povsem razjasnjeno. Vendarle je postalo tudi po obravnavi tega obdobja glede na prvotne velike praznine in še ob nekaj domnevah bolj otipljivo v poteku in rodovnem izvoru. Prav zato naj bo naše dosedanje poznavanje spodbuda za nadaljnje raziskave pred sintetično obdelavo: ta bi mogla potekati na Dunaju za podrobnejše razjasnjevanje skladateljevega tamkajšnjega bivanja, podobno v Parizu za morda ne tako dolgo pariško življenje in izpopolnila bi lahko doslej bolj poznano milansko obdobje, tudi s Pollinijevimi nastopi po Italiji, kar bi zaradi povezanosti vzvratno vplivalo in omogočalo celovitejšo podobo Pollinijeve življenjske in ustvarjalne poti.

Po drugi strani je treba ugotoviti, vsaj kar zadeva Pollinijev rod, da so bile te raziskave že opravljene. Skladateljeva rodovna preteklost, ki vodi kajpada v Italijo, je izpričana za pet generacij nazaj. Po izčrpni obravnavi Franca Lukmana⁵ vemo, da se je trgovska rodbina Pollinijev menda konec 16. stoletja preselila z Beneškega v Gorico in že zgodaj v 18. stoletju jo sledimo na Kranjskem. Lukman navaja, da je imela beneško plemstvo in po svojem priimku Pollini ali Pullini, ne pa Paulini, petelina (pollo) v grbu. Trgovski nagibi in boljše možnosti zaslužka najbrž govorijo za bivanje skladateljevega praprapradede Janeza Krstnika v Gorici, za katerega vemo iz goriških matičnih knjig, da se je 8. februarja 1601 v Gorici poročil s Katarino Berli.⁶ Njun sin Franc, rojen 28. avgusta 1602, je postal goriški župan. O tem priča tudi napis na rodbinski grobnici, ki jo je dal izdelati 1644 v stranski ladji sedanje goriške stolnice in iz tam vklesanega grba; v Skrilju, kjer so imeli posestvo, je 1660 poskrbel za povečavo cerkve. Mlajša sinova, ki sta ju imela z ženo Katarino, sta bila

3 W. Georgii, *Klaviermusik*, 2. izid., Zürich, Freiburg 1950, 476 in 586 (3. izd. 1956, 272).

4 F.J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Fétis), 2. izd., Paris 1875-1963, tome VII, 91 in G. Grigolato, op. cit., 209 ter R. di Nubila, op. cit., 10-11.

5 F.K. Lukman, Rod Pollinijev in ljubljanski zdravnik dr. Janez Krizostom Pollini, *Kronika slovenskih mest* 7/1940, št. 1, 32-34 (Lukman, Rod Pollinijev) in isti, Pollini Janez Krizostom, v: *Slovenski biografski leksikon*, II, Ljubljana 1933-1952, 439-40 (Lukman, SBL).

6 Prim. tudi L. Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel in den Matriken Grafschaft Görz und Gradisca, Görz 1904* (Schiviz, Görz) in isti, *Der Adel in den matriken des Herzogtums Krain, Görz 1905* (Schiviz, Krain).

duhovnika, najstarejši, skladateljev praded Franc Peter, rojen 9. oktobra 1639, pa je doštudiral za doktorja prava. Iz zakona z Marjeto Maitti se je rodil 22. junija 1673 stari oče Franca Pollinija Andrej Pavel Feliks. Bil je še meščan Gorice, ko se je 17. februarja 1700 poročil z Ivano Codelli, rojeno 22. avgusta 1683, torej iz rodbine, ki je bivala in je bila znana tudi v Ljubljani. Nedolgo potem se je preselil na Kranjsko, saj naj bi bil vsaj 1703. v Komendi, kjer mu je Peter Anton Codelli 30. jan. 1705 za pet let dal v zakup komendo Sv. Petra. Od tu se je Pavel Feliks Pollini preselil v Radovljico na Gorenjskem, kjer je imel vsaj še leta 1723 v zakupu nadarbinsko posestvo, živel pa je tu še po 1727, ko ni bil več zakupnik tega beneficija. Ni znano, kdaj je odšel iz Radovljice in kam, vendar je po Lukmanovi navedbi 1740 živel v Sevilli. Z ženo Ivano sta imela med leti 1704 in 1727 štirinajst otrok, pet v Komendi in devet v Radovljici. Oče skladatelja Franca Pollinija Janez Krizostom Jurij je bil njun šesti otrok in prvi, ki se je rodil že po preselitvi v Radovljico, tj. 27. januarja 1712.⁷ Med otroci omenimo še Krizostomovo starejšo sestro Marijo Beatriks (Felicitas), krščeno 12. decembra 1709 v Komendi in umrlo 7. novembra 1771 v Ljubljani, ker je bila stara mati slovenskega prosvetitelja in veleindustrialca barona Žige (Sigismunda) Zoisa, torej skladateljevega malega nečaka. Zaradi njunih stikov kaže pojasniti, da se je Marija Beatriks poročila z rudarskim nadzornikom slovenskega rodu Francem Sigismundom Kappusom pl. Pichelstein in mu 9. junija 1727 v Ljubljani rodila hčerko Ivano. Ta, torej prava sestrična Franca Pollinija, ki se je 10. januarja 1747 poročila z medtem ovdovelim Michelangelom Zoisom, je 23. novembra 1747 rodila prvorojenca Žigo in mu s svojim slovenskim rodom dala tudi znanje slovenskega jezika. - Poleg prvorojenca iz številne družine očeta Petra Feliksa Pollinija in matere Ivane, Petra Antona, ki je bil prvi stolni prošt v Gorici, omenimo zaradi dvojnega sorodstva med Polliniji in Zoisi še enajstega otroka Jožefa Avgušтина Pollinija, rojenega 2. marca 1720 v Radovljici. Menda kot častnik - "invictus miles", kakor piše na spomeniku v cerkvi v Skrilju, ki mu ga je postavil 1798 njegov nečak - je poročil Marijo Franciško Angeliko, hčerko že imenovanega Michelangela Zoisa iz prvega zakona z Marijo Ano, rojeno baronico Werneck.

Oče Franca Pollinija Janez Krizostom (Zlatoust) se je kot prvi iz te rodbine naselil v Ljubljani. O kraju njegovega medicinskega študija, ki je moral potekati od začetka tridesetih let 18. stoletja, ni podatkov, vsekakor vemo iz njegove plemiške diplome, da se je najpozneje 1738. ali morda leto prej zaposlil kot deželni zdravnik v Ljubljani.⁸ Po navedbi Lukmana⁹ se je trikrat poročil. Iz prvega zakona, ki ga je sklenil 31. avgusta 1739 z Marijo Franciško Wagathay (Bogataj) pl. Ehrenbichl,¹⁰ torej kmalu po prihodu v Ljubljano, omenimo prvorojena Jožefa Feliksa, skladateljevega polbrata, rojenega 7. aprila 1741, najpozneje 1780 kontrolorja pri višjem solnem uradu v Trstu. Po ženini smrti 4. januarja 1747 se je Krizostom spomladi 1749 oženil s svojo pravo sestrično Marijo Elizabeto baronico Posarelli iz Gorice, rojeno 21. aprila 1711. Njena mati Roza Klara je bila teta Janeza Krizostoma, torej sestra njegovega očeta Pavla Feliksa, poročena 3. januarja 1701 v Gorici s Franciškom Feliksom Posarellijem. V drugem zakonu Janeza Krizostoma se je med leti 1750 in 1762

7 Gl. matične knjige župnijskega arhiva Sv. Petra v Radovljici, zdaj hrani Nadškofijski arhiv v Ljubljani: Liber baptizatorum parochia Rattmonstorsensis inceptus is may, anno 1701 usa ad annum 1720, 134.

8 Gl. Podeljevanje plemiških naslovov in napredovanje, Arhiv Slovenije, Vicedomski urad za Kranjsko, fasc. I/136, sign. Vic 266, mapa P-Q, št. 73. Gl. tudi tu objavljeni faksimile prve strani. Med zgodovinskimi deli prim. J. Vrhovec, Die wohlhöbl. landesfürstl. Hauptstadt Laibach, Laibach 1886, 58, ki navaja za leto 1739 Janeza Krizostoma Pollinija kot "Dr. Paulici" z 200 fl letne plače, ter A. Dimitz, Geschichte Krains von den ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813, Vierter Theil, Laibach 1876, 158, kjer se omenja med pomembnejšimi osebnostmi mesta "Doctor Joh. Crys. Pollini (auch Paullini)", ki je kot zdravnik zaslovel zunaj meja Kranjske in kot "Doctor Johann Chrysostomus Pollini" v delu istega avtorja Die Habsburger und ihr Wirken in Krain, 1282-1882, Laibach 1883, 47.

9 Lukman, Rod Pollinijev, 33 in SBL, 440 ter Schiviz, Görz, Krain.

10 Schiviz, Krain, 159.

rodilo šest otrok. Zadnji med njimi je prišel na svet 26. marca 1762 glasbenik Franc Pavlanski (de Paula). Njegove štiri sestre in en brat so vsi pomrli pred očetom, že zgodaj, namreč 9. maja 1765, pa je umrla tudi njihova mati. Po šestih letih je dobil Franc mačeho Elizabeto pl. Petteg, s katero se je njegov oče poročil 22. septembra 1771 in ki je svojega moža preživela z visoko starostjo 90 let.

Sčasoma si je dr. Pollini s pridnim delom precej izboljšal gmotni položaj. Še pred svojim tretjim zakonom je bil lastnik hiše na Starem trgu št. 80 v Ljubljani, prej Codellijeve,¹¹ ter posestva na Rakovniku.¹² To posestvo in hišo št. 80 je s kupno in menjalno pogodbo z dne 29. avgusta 1774 zamenjal z grofom Janezom Nepomukom Ursinijem pl. Blagajem za dvojno hišo na Starem trgu št. 157. S tem ko se je preselil sicer le na drugo stran trga, si je očitno zelo izboljšal tudi socialni status, saj se je nastanil v prostranem aristokratskem poslopju, največjem ob nasproti ležečem Stškem dvorcu.¹³

Socialnemu napredovanju je kmalu sledilo tudi družbeno, ko je cesarica Marija Terezija uslišala prošnjo J.K. Pollinija za podelitev plemstva, morda prav ob štiridesetletnici njegove zdravniške službe; z datumom 13. februar 1779 mu je dvorna pisarna z Dunaja poslala diplomu za dedno avstrijsko plemstvo, viteštvo z vzdevkom plemeniti.¹⁴ Kot razberemo iz priporočila deželnega glavarstva v Ljubljani z dne 31. decembra 1778,¹⁵ je prošnjo Janeza Krizostoma Pollinija utemeljevalo s sorodstvom z več tukajšnjimi deželnimi stanovi, s prosilčevim premoženjem in z vsemi drugimi najboljšimi lastnostmi. V diplomu beremo o zaslugah Pollinijevih, ki so prišli iz beneških držav na Goriško in nato Kranjsko, za napredek trgovine in za znanost, pa tudi v vojaškem in duhovniškem poklicu. O Krizostomu pravi diploma, da se je bavil z zdravniško vedo, da je dosegel doktorat in si pridobil izdatno strokovno znanje ter izkušnost za deželni fizikat v Ljubljani. 41 let je s toplo marljivostjo in v splošno zadovoljstvo opravljal ta poklic; posebno v l. 1743-44, v času epidemije med

- 11 Ta hiša nasproti cerkve Sv. Jakoba v Ljubljani je stala na parcelni št. 164, kjer stoji zdaj hiša na Levstikovem trgu št. 8 (med vojno še Sv. Jakoba trg 8); med ljubljanskim potresom 1895 je bila poškodovana, na njenem mestu so naslednje leto začeli graditi novo. Prim. tudi V. Fabjančič, *Knjiga ljubljanskih hiš in njenih stanovalcev*. Sestavil v letih 1940-43 ljubljanski mestni arhivar Vladislav Fabjančič. I. del: Stari trg (tipkopis v Zgodovinskem arhivu Ljubljana), str. 348. Fabjančič navaja, da je bil med leti 1726-67 (pribl.) njen lastnik Avguštin Codelli pl. Fahrenfeld, od 1767 (pribl.) do 1770 (pribl.) dr. Janez Krizostom Pollini in za njim grof Janez Nepomuk Ursini pl. Blagaj (Blagay). Ker vemo, da je prišlo s tem zadnjim 29. avgusta 1774 do menjalne pogodbe za hišo št. 157 na Starem trgu (gl. opombo 13), je bilo bivanje Pollinijevih v hiši št. 80 štiri leta daljše. Gl. tudi posnetek hiše na Starem trgu št. 80.
- 12 Gl. Deželno desko, Glavno knjigo III (hrbet knjige: Hauptbuch der k.k. Landtafel in Krain, 3), fol. 645, v Arhivu Slovenije.
- 13 Hiša se je ohranila do danes s številko Stari trg 21, parc. št. 34. Gl. tudi Deželno desko v Arhivu Slovenije, Glavno knjigo III, fol. 645, z navedbo pogodbe z dne 29. avgusta 1744. Gl. tudi posnetek te hiše. V. Fabjančič, op. cit., 54, navaja, da sta bili prvotni dve hiši med 1752 in 1755 prezidani v eno. Od 1736 sta bili v posesti grofov Ursini pl. Blagaj, od 1778 do 1802 sta bila lastnika hiše Janez Zlatoust Pollini in nato njegov sin, zatem pa grof Ludvik Dizma pl. Lichtenberg. Glede na omenjeno kupno in menjalno pogodbo 29. avgusta 1774 je moralo priti do zamenjave lastništva med Ursinijem pl. Blagajem in J.K. Pollinijem štiri leta prej. Kot kaže, se je Fabjančič opiral na podatke v mestnih urbarjih, ki se nekoliko razlikujejo od knjižb v obeh glavnih knjigah. Prim. Hand Urbarium über die altstädtische Gült der Haubt Stadt Laybach. De anno 1772 bis 1778 inclusive (na hrbtni strani: Cod XVI/63), str. 21 in 34 ter Hand Urbarium über die altstädtische Gült der Haubt Stadt Laybach. Anno 1779 bis inclus. 1786 (na hrtni strani: Cod XVI: 66), str. 20 in 34, oboje v Zgodovinskem arhivu Ljubljana, LJU/ROKOPISNE KNJIGE 399 in 400. Ker gre za davčne knjige, je možno, da so bili prepisi lastništva vnešeni z zamudo. Tu je kot lastnik hiše št. 80 naveden med leti 1772-78 J.K. Pollini in 1779-86 Ursini ter za hišo št. 157 v letih 1772-78 Ursini in od 1778 Pollini. Lukman, Rod Pollinijev in SBL, navaja v zvezi s tem štiri mestne urbarje, dasi gre le za dva prej navedena, oba z nekoliko drugačnimi letnicami in številkami kodeksov, kot ju dokumentira Lukman.
- 14 Gl. Podeljevanje plemiških naslovov in napredovanje, ib. V zavoju št. 73 je originalna diploma z žigom in pečatom z Dunaja in še opis diplome ter spremna priporočila (gradivo je prej hranila knjižnica Narodnega muzeja). Gl. tudi tu objavljeni faksimile diplome. (Lukman navaja v obeh svojih spisih, da je izvirna diploma v državni knjižnici v Gorici in da je imel na voljo prepis. Ali je torej verjetno, da bi izvirnik prišel iz Gorice v Ljubljano?)
- 15 Gl. op. 14.

francoskimi ujetniki, si je kljub nevarnosti za svoje življenje požrtvovalno prizadeval za njihovo ozdravitev. Diploma povzema, da je bil v sorodstvu ali svaštvu z mnogimi rodbinami kranjskega plemstva in deželnih stanov. Pollinijev viteški grb simbolizira petelin: na levem zgornjem in na desnem spodnjem polju ima navznoter obrnjena črna petelina z rdečim grebenom ter na drugih dveh poljih na višnjem ozadju tri zlate krogle v obliki navzdol obrnjenega trikotnika. - Očitno si je Janez Krizostom Pollini prizadeval še za višji plemiški stan in s tem ugled, saj si je po petih letih pridobil še dedno baronstvo. Neposredne dokumentacije o tem ni, vendar H. Costa¹⁶ izrecno navaja to povišanje za leto 1784, medtem ko omenja Lukman tudi Pollinijevo prošnjo v registru, s katero se je tega leta potegoval za baronstvo.¹⁷ O dednem baronstvu lahko zanesljivo sklepamo zato, ker zasledimo v vseh spisih po tem letu, zlasti številnih premoženjskih vpisih in aktih v zvezi s hišo na Starem trgu 157, bodisi dosledno pri navajanju oseb ali pri podpisih tako pri očetu Janezu Krizostomu in njegovi tretji ženi kakor pri sinu Jožefu Feliksu in njegovem polbratu Francu, praviloma vedno vzdevka baron in plemeniti (Freyherr, v; Freyin, v), pa tudi v mrliški knjigi pri Janezu Krizostomu in njegovi tretji ženi (Freiherr, v; Freiin, v).

Kakor je moral biti Janez Krizostom Pollini bister in marljiv zdravnik, tako je bil očitno tudi skromen in dobrasrčen človek, ki ga bogastvo in plemiški stan nista zavedla. O tem lahko sklepamo tudi iz njegove oporoke z dne 19. oktobra 1786,¹⁸ torej nepoln mesec pred njegovo smrtjo 7. novembra 1786. V njej ni le določil, naj njegovo "mrtvo telo spodobno, toda brez bleščečega pompa pokopljejo" in naj ga spremlja "samo župnik Sv. Jakoba in njemu podrejeni duhovni". Z denarnimi prispevki se je najprej spomnil kaznilnice na Žabjeku, kjer je bil zdravnik, dalje ubožnice, cestnih beračev in posebej revežev v ubožnici, medtem ko je ženi obenem z letno rento določil stanovanje "na isti način, kot ga je imela za mojega življenja"; z letno podporo se je spomnil tudi svojih dveh sester, če "prideta v starosti v stisko", poleg sina iz prvega zakona Jožefa Feliksa, ki mu je zaradi že prejete materine dote namenil le 9.000 florintov, ni pozabil brata Jožefa Avgusta ter svojih služabnikov. Tak se je najverjetneje ves posvetil stroki, saj zlasti dokazov za njegova morebitna umetniška nagnjenja in dejavnosti nimamo; kot ljubljanski zdravnik in fizik in še član zdravniškega kolegija je svoja praktična nagnjenja potrdil s članstvom Družbe za poljedelstvo in uporabne umetnosti med leti 1775 in 1882, najbrž pa že prej in do svoje smrti.¹⁹

V stroki je še posebej uspel s svojim zdravilom proti veneričnim boleznim. Costa navaja,²⁰ da je z zvarkom proti sifilisu, ki "je veljal za skrivnost" in se po njem "še danes imenuje (Decoctum Pollini), pridobil veliko denarja in slave." Navaja tudi, da je "o njegovem zvarku, ... ki mu je prinesel evropski sloves ... izšlo posebno delo, tj. 1798 v drugi izdaji doktorja medicine Josepha Ferdinanda Fridricha [prav: Friedricha] z naslovom: 'Das Pollinische Decoct und die reinigende Wirkungen der welschen Nußschalen wider die Lustseuche und mehrere schwere Krankheiten. Wien, bei Franz Josef Rötzel.'" Danes vemo, da gre točneje za delo Josepha Ferdinanda Friedricha, ki je pod podobnimi naslovi izšlo najprej 1794 in 1795, 1798 že tretja izdaja pri Kaufussu in z istim naslovom še izdaji v

16 Gl. op. 50.

17 Lukman, Rod Pollinijev, 33.

18 V celoti je navedena v Relatenbuch, tom 3 (od 31. okt. 1785), Q3^v-Q5, v Arhivu Slovenije.

19 Prim. Instanzkalender, Laibach (v knjižnici Narodnega muzeja v Ljubljani letniki) 1775, 1776, Neuer Instanzkalender, Laibach (ib) 1780, 1781, 1782. V teh letnikih je Janez Krizostom Pollini naveden kot deželni zdravnik in posebej član Collegium Medicum ter tuzemski član omenjene družbe, ki je bila ustanovljena 1767. K temu prim. tudi Zgodovino slovenskega slovstva, I, Ljubljana 1956, 351.

20 Gl. op. 50.

letih 1800 in 1810, razen zadnje v Leipzigu vse na Dunaju.²¹ Ker je izšla prva izdaja osem let po Krizostomovi smrti, je možno domnevati, da je prišlo med sinom Francem in avtorjem knjige do stikov zaradi ustrezne predstavitve skrivnega zvarka, pri čemer je morda Franc spodbudil Friedricha k nastanku tega očitno zelo iskanega dela. Vsekakor pa je znano, da si je že njegov oče malo pred smrtjo prizadeval za uspešno prodajo zdravila s prošnjo vladi, da bi lahko v časopisu naznanil "daß er seinem Sohn Franz Paul sein bewährtes arcanum antivenereum übertragen habe".²² Nadalje vemo, da je sin Franc zainteresirano prevzel to prodajo, da so bila z njo in z iskanjem novih odjemalcev očitno tudi zvezana njegova potovanja po nekaterih evropskih mestih;²³ v svojih zadnjih pismih milanskemu knezu Belgiojosu, tj. pred l. 1791, govori Franc o načrtovanih potovanjih v Milano, Genovo, Torino in London, da bi tako najverjetneje razširil krog odjemalcev in dobil predhodna pismena knezova priporočila.²⁴ S to dejavnostjo izdelave in prodaje zdravila si lahko razlagamo poznejši skladateljev vzdevek "Med[ico]", "chirurgo" in "chimico" v ohranjenih aktih iz Milana,²⁵ kakor tudi dejstvo, da je v Milanu uspel širiti očetovemu zdravilu sloves "Aque Polliniane", ki naj bi bilo torej tudi po njegovi zaslugi znano in razširjeno po vsem svetu in ker so skrivni napitek navajali še v sinovem nekrologu.²⁶

Ta širši rodbinski okvir nakazuje okolje, iz katerega je izšel mladi Franc Pollini. To je bilo kajpada tudi okolje takratne prestolnice Kranjske, deželnega mesta habsburške monarhije z nekaj manj kot 10.000 prebivalci ob koncu 18. stoletja, trgovskega in že tretje stoletje slovenskega kulturnega središča. Če je morda prizadeveni deželni zdravnik in fizik Pollini začel svojo kariero v oddaljenem ljubljanskem predmestju Rakovniku, kjer je bil sprva posestnik,²⁷ je moral najpozneje ob rojstvu sina Franca in njegove štiri leta starejše sestre Marije Katarine bivati že v samem mestu. Najverjetneje nekoliko severneje in morda še vzhodneje za ljubljanskim gradom od poznejšega bivališča na Starem trgu št. 80 in nato 157, torej v območju stolne cerkve Sv. Nikolaja, kjer sta bila otroka krščena. Franc de Paula Janez na dan rojstva 26. marca 1762, z botroma, očetovo tri leta starejšo sestro Marijo Beatriks (Felicitas), poročeno Kappus pl. Pichelstein, in z njeno hčerko poročenim

21 Kaže, da gre kljub nekoliko različnim naslovom za isto delo: Das Polinische (!) Decoct u.d. reinigenden Wirkungen d. welschen Nußschalen wider d. Brustseuche, Wien 1794; Decoctum Pollini contr. luem veneraem etc. 8. maj. Vien. Kaulfuss 1795; d. pollinische Decoct wid. die Lustseuche. gr. 8. Wien, Kaulfuss 1798; četrta in peta izdaja sta izšli z istim naslovom kot tretja in tudi v enakem formatu veliki oktav, dunajska pri Schaumburgu, leipziška pri Hinrichsu. Gl. Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums 1700-1910, Bd 42, München [tld.] 1981, 137.

Costa omenja v opombi svojega besedila o albumu portretov (gl. op. 50) še spis Marka Pohlina, po katerem naj bi bil J.K. Pollini avtor v rokopisu ohranjene raziskave vseh na Kranjskem obstoječih toplic, mineralnih in zdravilnih voda in avtor knjige "Heilsame Dreck-Apotheke". Lukman, ki za Friedrichovo knjigo ni našel potrdila, je za drugo knjigo ugotovil, da jo je napisal polihistor Franz Christian Paullini iz Eisenacha in da so prve tri izdaje izšle še pred rojstvom Janeza Krizostoma Pollinija. Prim. Lukman, Rod Pollinijev, 33-34 in SBL, 440. Če torej ni mogoče potrditi avtorstva za knjigo, ostaja vprašanje Pollinijevega rokopisa, ki ga ni bilo mogoče izslediti, s tem pa tudi Pollinijevega domnevnega znanstvenega dela, odprto.

22 Lukman, Rod Pollinijev, 33 in SBL, 440.

23 Prim. korespondenco Belgiojoso, po R. di Nubila, op. cit., 11-15.

24 R. di Nubila, op. cit., 13-15, z navedbo Francovega pisma dne 20. junija 1788 z Dunaja, kjer prosi kneza za ugoden odgovor pred potovanjem v Milano, in z omembo poznejših Francovih pisem s drugimi načrtovanimi potovanji.

25 Te hrani Archivio Storico Civico. Prim. R. di Nubila, op. cit., 11-12.

26 Op. cit., 11.

27 Prim. op. 12.

Simonem Reich vic:

obit Maria Gramarin.

26. hujus circa mediam 3^{am} matu-
linam natus, et eadem die baptiz-
est Franciscus de Paulo Joanes
legitimus filius ~~Prænobilitatus~~ Clari-
sacientissimi D. Medicinae Doctoris
Joannis Chrysostomi Pollini, et ejus
Dñæ Consortis Mariae Elisabethæ
natae Illmæ Baronesse à Posarelli
adstante Illmo D. Michaelè Angelo
Roiss de Ehrenstein, et Illmæ Dñæ
Maria Felicitate Cappusin de
Pichelflein vidua per me Jos:
Duchitsch vic:

obit Philoiffin.

27. hujus horâ 11. nocte nata, et
eod. die baptizata est Maria legi-
timæ: Andreæ Matthæushe, et
Helenæ conj: adstante Dño Leo:

Vpis rojstva in krsta Franca Pollinija 26. marca 1762 v matični knjigi stolnice v Ljubljani.

veletrgovcem, veleposestnikom in fužinarjem Michelangelom Zoisom pl. Ehrenstein,²⁸ takrat že dednim baronom in morda že v tistem času najbogatejšim na Kranjskem.²⁹

Že to nakazuje meščansko in od vsega začetka tudi aristokratsko okolje, v katerega je težil njegov oče z vsemi tremi ženitvami in tako pridobljenim širšim sorodstvom, kakor je ta stan takoj po štiridesetletnici zdravniškega dela in pet let pozneje še ugledneje sam neposredno dosegel. Potem ko je Francu pri napolnjenih treh letih umrla mati, so se iz nam neznane rojstne hiše Franca Pollinija preselili v najverjetneje udobnejšo plemiško hišo Codellijev, kjer je Franc pri devetih letih dobil mačeho, in čez tri leta še v razkošno grofovsko hišo Ursinijev. Francova nedvomno ambicioznejša vzgoja je morala tako potekati v spletu sicer kozmopolitskega kulturnega okolja habsburške monarhije z italijanskimi, nemškimi in s slovenskimi koreninami. Ta splet romanskega, germanskega in slovanskega elementa potrjuje že Francovo znanje jezikov. Ker vemo, da je nastopal v Ljubljani v nemških in kranjskih igrokazih,³⁰ se je moral znati izražati v nemščini, ki je bila tudi učni jezik, in v slovenščini, nedvomno pa tudi odlično italijansko, kar potrjuje njegova korespondenca z milanskim knezom Belgiojosom. Tako je v krstnem listu imenovani Franciscus in v uradnem jeziku aktov navajani Franz, ki so ga morda in verjetno klicali v italijanskih različicah Francesco, z italijanščino odraščal ob kulturi svojih prednikov zlasti v ožji družini, z nemščino vsrkal družbene in monarhične norme ter s slovenščino kulturo vsečinskega prebivalstva³¹ in še posebej svojih aristokratskih sorodnikov, med Kappusi morda svoje sestrčne Ivane Katarine in njenega sina Žige Zoisa, ki ga je, kot vemo, naučila slovensko.³²

Kje si je Franc pridobil formalno izobrazbo, ne vemo. Osnovno šolo je najverjetneje obiskoval v Ljubljani, kjer je morda končal še gimnazijo. Ker je bil oče dovolj premožen, bi ga bil lahko poslal tudi v tujino, kot je denimo Michelangelo Zois poslal svojega štirinajstletnega sina Žigo z njegovima bratoma v učni zavod za laične gojence duhovnega semenišča v Reggio Emilia, kjer so se učili italijanščine, nemščine, spisja, računstva, risanja, arhitekture, antične in italijanske književnosti, glasbe, plesa in mečevanja in kjer so nastopali v dijaškem gledališču.³³ Tudi o morebitnem študiju medicine ni spriču njegovih že omenjenih zdravniških vzdevkov nič znanega, mogoče ga je tudi začel, vendar lahko domnevamo, da je ta vzdevek kot izdelovalec očetovega skrivnega zdravila uporabljal v pomanjkanju drugega naziva, ki bi si ga sicer moral pridobiti z opravljenim visokošolskim študijem.

Fétis navaja,³⁴ da se je v rojstnem kraju naučil osnov glasbe in čembala, kar je, eno in drugo, glede na Francovo poznejšo dejavnost nedvomno razumljivo. H. Costa znanja

28 Gl. matične knjige župnijskega arhiva stolnice v Ljubljani, hrani Nadškofijski arhiv v Ljubljani, knjiga št. 21: Geburts und Taufregister der Dompfarr vom 20. Apr. 1755 bis 27. März 1762, str. 164 (20. aprila 1758, Marija Katarina) in 376 (26. marca 1762, Franc de Paula). Celotni vpis v matično knjigo na str. 376 se glasi: "26. hujus [tj. Martius 1762] circa mediam 3^{iam} matutinam natus, et eadem die bapt[izatus] est Franciscus de Paulo' [popravljen a v o; prav Paula] Joannes Legitimus filius Excellentissimi D. Medicinæ Doctoris Joannis Chrysostomi Pollini, et ejus Dnae Consortis Mariae Elisabethae natae Illmae Baronessae à Posarelli / adstante Illmo D. Michaële Angelo Zoiss de Ehrenstein, et Illma Dna Maria Felicitate Cappussin de Pichelstein vidua per me Jos: Duditsch vic: / obste Shloissin." Gl. tudi faksimile vpisa v matično knjigo. - S tem je treba popraviti napačni dan rojstva Franca Pollinija 25. marec, ki ga navajata dr. Lukman in dr. Hrovatin v SBL v geslih Pollini Franc Pavlanski in Pollini Janez Krizostom, 439 in 440, in ki ga povzemajo številne enciklopedije, npr.: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd 10, 1962, 1425; Riemann Musik Lexikon, Ergänzungsband, Personenteil L-Z, 1975, 395; Muzička enciklopedija, 3, 1977, 104; The New Grove, vol 15, 1980, 48; Das grosse Lexikon der Musik (Herder), Bd 6, 1981, 303; Leksikon jugoslavenske muzike, 2, 1984, 196.

29 Prim. Zois Michelangelo, v: SBL, IV, 1991, 831

30 Gl. op. 50.

31 To bi se lahko pozneje izrazilo tudi pri ustvarjanju. Prim. možno uporabo glasbene motivike iz slovenske ljudske pesmi Na planincih sončece sije v Ode III di Anacreonte; I. Klemenčič, Pesemsko ustvarjanje Franca Pollinija, ib.

32 Prim. Zois Žiga, v: SBL, IV, 1991, 833.

33 Op. cit., 832 in 839.

34 Fétis, ib.



Hiša (označena s križcem) na Starem trgu št. 80 v Ljubljani, ki jo je Francov oče Janez Krizostom Pollini kupil ok. 1767 in v kateri so živeli do 1774. Posnetek iz leta ljubljanskega potresa 1895, po katerem so na njenem mestu zgradili novo poslopje (danes hiša na Levstikovem trgu št. 8).



Dvojna hiša (s po devet okni v vsakem nadstropju) na Starem trgu št. 157 v Ljubljani, ki jo je Janez Krizostom Pollini l. 1774 zamenjal z grofom Ursinijem pl. Blagajem, 1786 pa dedoval njegov sin Franc Pollini ter imel v lasti do 1802. Posnetek iz l. 1991 (zdaj Stari trg št. 21).

čembala ne omenja, pravi pa, da se je odlikoval "z virtuoznostjo na violini in v petju".³⁵ Ker tudi piše, da je Franc Pollini nastopal v Ljubljani na čelu diletantskih družb "v nemških in kranjskih igrokazih in veseloigrah in kot izvrsten pevec" in da "je nastopal kot operni pevec v Veroni, Bologni, Milanu, Rimu, Torinu in Neaplju," si je moral očitno pridobiti več kot solidno znanje solopetja. To bi bilo tudi glede na njegov pevski nastop na Dunaju 1786, kot bomo še videli, najbolj naravno za njegov tenorski glas neposredno po mutaciji še v Ljubljani. Če se lahko zanesemo na navedbe Coste glede izvrstnega znanja violine, ki jih posredno podpira vir o zahtevnem ljubiteljskem pevskem nastopanju na Dunaju 1786,³⁶ se je moral najverjetneje začeti izpopolnjevati na tem inštrumentu že prej v otroštvu. Ker se je gibal v plemiških krogih, so morda tu sploh najprej zaznali njegovo nadpovprečno nadarjenost za glasbo, kakor je že imel v tem za glasbo tradicionalno ugodnem okolju visokega meščanstva in plemstva obilo možnosti in spodbud za ljubiteljsko muziciranje. Mogoče je bil že umetniško predestinirane narave, o čemer bi smeli sklepati po navedbi Coste, da se je odlikoval "v lepih umetnostih, predvsem pa v risanju".³⁷ Zadnjo trditev opira Costa na dva albuma portretov, ki ju je dobil iz zapuščine Franca Pollinija v Ljubljani, v katerih so "z umetniško dovršenostjo" upodobljeni slavni ljudje zlasti iz vrst plemstva, s katerimi bi lahko prišel skladatelj v stik, morda še pozneje na raznih potovanjih, če že ni portretov prerisoval.³⁸

Ali je Franc iz podobnih nagibov in zlasti kot samouk že v Ljubljani tudi skladal? Tega vsekakor ni mogoč izključiti. Vendar hkrati vemo, da je trdnjega znanja kompozicije iskal še pozneje, mogoče najprej že kot odrasel mladenič ok. 1786 na Dunaju pri Mozartu, četudi najbrž ne v formalni obliki študija.³⁹ Pri tridesetih je bil očitno še kritičen do svojega kompozicijskega znanja, saj se je 1793 ali ne dosti prej odločil za študij kontrapunkta pri Zingarelliju v Milanu.⁴⁰ Kdaj točno je torej začel skladati, ne vemo, nedvomno lahko že kot otrok, čeprav seveda še brez poznavanja kompozicijske tehnike. Vsekakor je njegova najstarejša ohranjena skladba iz l. 1789, nastala torej pri sedemindvajsetih letih najbrž na Dunaju; kaže, da je prav to pozneje v Ricordijevi izdaji posvetil Zingarelliju kot "amico e riconoscente allievo di contrappunto".⁴¹

Pri tem so bili za oblikovanje otrokovega in mladeničevega odnosa do glasbe pomembni vtisi iz zgodnjega življenjskega obdobja, kamor sodi poleg plemiškega ljubiteljskega okolja zlasti profesionalno glasbeno življenje. Resda je to na simfoničnem področju prav v tem času v Ljubljani zamrlo. Leta 1701 ustanovljena Academia philharmonicorum, prva delujoča na tem srednjeevropskem prostoru, je kot plemiško združenje takrat najbrž že prenehala delovati, saj je zadnji ohranjeni podatek o njej iz l. 1769,⁴² medtem ko je njena sto let poznejša meščanska naslednica, prav tako prva na tem srednjeevropskem prostoru, začela svojo plodno dejavnost z letom 1794.⁴³ Zato pa se je

35 Gl. op. 50.

36 Gl. op. 53.

37 Gl. op. 50.

38 Gl. op. 50. Albuma portretov v dveh zvezkih sta bila najverjetneje z zapuščino H. Coste odtujena v knjižnico v Petrograd (poznejši Leningrad). Gl. Costa Henrik, v: SBL, I, Ljubljana 1925-32, 86.

39 Fétis, ib., navaja, da je bil na Dunaju Mozartov učenec. K. Bedina, op. cit., 45, Franca Pollinija ni zasledila v seznamih Mozartovih učencev.

40 Prim. Pollinjevo posvetilo Zingarelliju v skladbi Stabat mater (izd. Ricordi 1821; prim. Catalogo v R. di Nubila, op. cit., 142) in Fétis, ib. Mogoče je šlo le za izpopolnjevanje v času enega ali ne več kot dveh let, saj je Zingarelli 1794 že zapustil Milano. Prim. La Musica, II, 1971, 1570, The New Grove, vol 20, 1980, 692-93 in R. di Nubila, op. cit., 16.

41 Domnevno gre za isto skladbo Stabat mater, ali vsaj z isto zasedbo kot v skladbi, posvečeni Zingarelliju, le da je ta rokopisna in v latinščini in torej ne v italijanskem prevodu kot pozneje izdana. Prim. Catalogo v R. di Nubila, op. cit. 157.

42 Prim. D. Cvetko, Academia philharmonicorum labacensis, Ljubljana 1962, 142.

43 D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, II, Ljubljana 1959, 75 ss in I. Klemenčič, Slovenska filharmonija in njene predhodnice / The Slovene philharmonic and its predecessors, Ljubljana 1988.

lahko mladi Franc že zgodaj seznanil z opernim repertoarjem ob gostovanjih italijanskih in nemških opernih družb. Gostovanja tudi nekaterih uglednih italijanskih operistov je lahko spremljal že kot otrok v letih 1769 in 1773 ter kot odrasčajoči mladenič v naslednjih letih 1776, 1777, 1778, 1781, 1783-84 in morda pozneje 1787, 1788 in naprej. Tako je bilo mogoče v sezoni 1783-84 izbirati med 49 predstavami in med avtorji pretežno komičnih oper v teh dveh desetletjih Baldassara Galuppija, Niccolòja Piccinija, Giuseppeja Gazzaniga, M. Venta in F.L. Gassmanna, pa Vincenta Martina y Solerja in Giovannija Paisiella.⁴⁴ V tem obdobju upada italijanskih prihaja do porasta nemških gostovanj med leti 1765-90, ki potekajo v sedemdesetih in osemdesetih letih domala neprekinjeno in s kvalitetnimi impresariji, kot sta bila Schikaneder in Friedel. V tem času se je lahko Pollini seznanil s spevoigrama Haydna, Hillerja, Dittersdorfa, Winterja, s komičnimi operami in drugimi deli Monsignyja, Dunija, Philidorja, Grétryja, Paisiella, Piccinija, Salierija, Guglielmija, Sartija, Martinija in drugih, torej z že prevladujočim klasicističnim repertoarjem in pri Glucku in Mozartu že z opero novejšega tipa.⁴⁵ In končno so prirejali v Ljubljani diletantske predstave, pri katerih naj bi mladi Pollini po pričevanju Coste "nastopal ... v nemških in kranjskih igrokazih in veseloigrah in kot izvrsten pevec".⁴⁶ Ne vemo točno, na kateri čas se te predstave nanašajo, podatke zanje imamo za leto 1773, nato 1785 in že pozni čas 1787, 1789 ter 1790 in pozneje.⁴⁷ Prva uprizoritev z diletanti visokega plemstva 4. oktobra 1773 na čast deželnemu glavarju Vincencu grofu Ursiniju-Rosenburgu s komedijo še ne prihaja v poštev, dve v naslednjem desetletju, 11. in 18. januarja 1785, so uprizorili gojenci vojaške šole Thurnovega pešpolka, po dveh letih diletantska družba istega pešpolka 11. aprila 1787, zatemnje prirejala predstave Družba prijateljev gledališča v Ljubljani (Gesellschaft der Theaterfreunde) med leti 1786 in 1790 in v letu 1790 večkrat plemiška gledališka diletantska družba (Adelische Theaterliebhabergesellschaft), prvič 28. maja 1790. Najpomembnejša med njimi je bila Družba prijateljev gledališča, v kateri je imel vodilno vlogo Tomaž Linhart in ki je 28. decembra 1789 uprizorila njegovo Županovo Micko, torej tudi slovensko predstavo. Čas za morebitne nastope Franca Pollinija, najverjetneje pri tej Linhartovi družbi z nemškimi in slovenskimi predstavami, je nekoliko pozen, možno bi bilo le, da so bili združeni s Pollinijevimi občasnimi prihodi z Dunaja; vendar teh uprizoritev, ki so po naravi takšnih združenj potekale v dobrodelne namene, ne moremo dokumentirati z igralskimi zasedbami.⁴⁸

Kljub temu, da torej nimamo neposrednih dokazov za Costovo najbrž verjetno kakor že tudi podrobneje precizirano trditev o Pollinijevih nastopih v nemških in kranjskih igrokazih, bi bilo prav tako verjetno, da je svojega sicer petnajst let mlajšega malega strica pritegnil k tem predstavam baron Žiga Zois. Mogoče ga je celo on spodbudil k takšni igralski in pevski dejavnosti, če ni že Pollini sam kazal nagnjenje za takšno umetniško udejstvovanje.

44 Prim. St. Škerlj, Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih / Il teatro italiano a Ljubljana nei secoli passati, Ljubljana 1973, 321 ss in tam priloženo razpredelnico predstav.

45 Prim. D. Ludvik, Nemško gledališče v Ljubljani, do leta 1790, Ljubljana 1957, 159-60.

46 Gl. op. 50.

47 Prim. D. Ludvik, op. cit., 154 ss, St. Škerlj, op. cit., 333 ss in A. Gspan, Opombe k tekstom, v: A.T. Linhart, Zbrano delo, I, Ljubljana 1950, 464 ss. - Mapa Nemško gledališče v Ljubljani (= Radisceva mapa) iz knjižnice Narodnega muzeja v Ljubljani nima gledaliških programov za sedemdeseta in osemdeseta leta 18. stoletja; sicer hrani ta knjižnica in še arhiv Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani, zadnji z zgolj slovenskimi letaki predstav, gradivo iz 19. stoletja. Ustrezni zvez ni najti niti v zapuščini Žige Zoisa v Arhivu Slovenije in tam tudi ne v gradivu o igralskih družinah Deželnih stanov za Kranjsko, fasc. 35, 49, 50 in Registratura II (1783-92) in III (1793-).

48 Poročila o uprizoritvah v Laibacher Zeitung, 1785, št. 2 (13. I.), 1786, št. 7 (16. II.), 1787, št. 20 (17. V.), 1789, št. 45 (3. XI.), 1789, št. 53 (29. XII.) in v letu 1790, št. 21 (25. V.), 22 (1. VI.), 25 (22. VI.), 33 (23. VII.), 46 (7. IX.), so brez navedbe nastopajočih. Zasedba, ki jo je za uprizoritev Županove Micke, verjetno reprize 1790, rekonstruiral 1848 Bleiweis, ne navaja v kateri od vlog Franca Pollinija. Prim. A. Gspan, op. cit., 469.

Nedvomno je moral tudi sicer priti v stik s tem svojim zelo izobraženim sorodnikom, ki je, kot njegov oče Michelangelo pred svojo smrtjo 1777, veljal za najbogatejšega podjetnika na Kranjskem.⁴⁹ Domnevamo, da za mladega Pollinija ni mogel biti toliko zanimiv v vlogi veleindustrijalca, fužinarja in veleposestnika, kot ga je lahko pritegnil s širino polihistorja, manj morda naravoslovca, zlasti pa humanista, seznanjenega na dolгих potovanjih s srednjeevropsko kulturo, mecena, mentorja nekaterim slovenskim literatom, denimo Linhartu, in razsvetljenca, ki je bil duhovni vodja slovenskega preroditvenega krožka, namenjenega zlasti delu v zvezi s slovenskim knjižnim jezikom in literaturo. Možnost vplivanja na mladega Pollinija, ki je moral opozarjati s svojo nadarjenostjo za glasbo, je bila morda najbolj neposredna pri gledališču. Žiga Zois je bil njegov ljubitelj in podpornik, tako tudi podpornik Linhartove Družbe prijateljev gledališča. Kot dober poznavalec opere in italijanskega gledališča je svetoval deželnim stanovom pri izboru gostujočih gledaliških družb in v letih 1780-82 je bil prevajalec italijanskih arij v slovenščino, ki so naletele na velik odmev pri ljubljanskem občinstvu. Mogoče je dal svojemu malemu stricu na voljo svojo veliko knjižnico z več kot 4000 zvezki, v kateri je bilo blizu 200 libretov italijanskih oper iz let 1670-1779. Domnevati smemo, da bi utegnil bolj kot njegov oče duhovno vplivati na svojega mladega sorodnika, mogoče ga je tudi vabil v svojo gostoljubno hišo na Bregu ob Ljubljani, kjer so se od 1780 shajali v njegovem stalnem krožku vodilni izobraženci in razsvetlenci na Kranjskem.

Kljub ožjemu krvnemu sorodstvu z Žigo Zoisom, ki je bil po materi in starem očetu Kappusu slovenskega rodu, vendarle ne moremo govoriti pri Francu Polliniju neposredno o mešanju italijanske krvi s slovensko. Resda sta bila oče Franca Pollinija in stara mati Žige Zoisa brat in sestra, toda oba Pollinija, in Francov oče Krizostom se je poročil s svojo pravo sestrično Elizabeto Posarelli, hčerko Roze Klare Pollini, ki je bila sestra Krizostomovega očeta Pavla Feliksa. Vendar smemo prav po Zoisovem zgledu domnevati, da je lahko prišlo do mešanja s slovensko krvjo v prejšnjih generacijah. Posredno govori o tem tudi formulacija v Krizostomovi plemiški diplomi o sorodstvu z mnogimi plemiškimi družinami na Kranjskem. Pri tem je treba tudi vedeti, da je slovenski element včasih težje razbrati, ker so se na Kranjskem pisala slovenska imena v nemški pisni obliki in normi, kakor so se na Goriškem in sicer v Italiji v italijanski pisni obliki. Kljub pomanjkanju dokaznega gradiva verjetnosti Pollinijeve slovenske rodovne primesi torej ne moremo zanikati.

Nadaljnja življenjska pot Franca Pollinija potrjuje ambiciozno in prodorno osebnost, ki ji še posebej glede pričakovanj glasbenega udejstvovanja Ljubljana v takšnem obsegu, kot ga je Pollini pozneje dosegel, ne bi mogla nuditi. Kot mladeniču zelo nemirnega duha se za razliko od delovnega in solidnega očeta njegova umetniška narava razmeroma dolgo ni mogla ustaliti, ne glede konkretne dejavnosti in poklica, ne glede s tem zvezanega življenjskega okolja in tudi ne glede družinskega življenja, vsaj spričo podatkov o štirih porokah in eni ljubezenski avanturi. O tem, o Pollinijevem človeškem liku in tudi o njegovem zgodnejšem življenju zvemo več iz že omenjenega spisa H. Coste Album portretov iz

49 Prim. Zois Žiga, v: SBL, IV, 1991, 832-46, T. Kovač, Najbogatejši Kranjec (romansirana biografija o Žigi Zoisu), Ljubljana 1979 in A. Gspan, Razsvetljenje, v: Zgodovina slovenskega slovstva, I, Ljubljana 1956, 378-86 (Ž. Zois).

prejšnjih stoletij.⁵⁰ Costa opisuje mladeniča zelo nedvoumno kot človeka, "ki se je odlikoval z moško lepoto, z uglašenim vedenjem in z znanjem več jezikov, kot tudi v lepih umetnostih..."

50 H. Costa, Ein Porträten-Album aus dem vorigen Jahrhunderte, v: Mittheilungen des historischen Vereins für Krain, Ljubljana 18/1863, str. 52. (Besedilo o albumu portretov je v zadnjem delu sestavka pod skupnim naslovom Monats-Versammlung, str. 51-52.) Trditve v tem spisu sicer večidel niso dokumentirane, vendar ga zaradi biografske pomembnosti navajamo v celoti v prevodu:

Direktor dr. H. Costa je obravnaval: "Album portretov iz prejšnjih stoletij", kot sledi: Marljivi raziskovalec in obdelovalec kransjske zgodovine P.V. Radics je našel v muzeju v Ljubljani tri spominske knjige in poslal o tem v "Mittheilungen" centralni komisiji za raziskovanje in vzdrževanje stavbnih spomenikov opis, h kateremu je učeni gospod kustos Josef Bergmann dopisal poleg biografskih opomb o tu izbranih osebah dober uvod o vrednosti in zanimivosti takšnih spominskih knjig, pri čemer je izrekel obžalovanje: "da takrat niso poznali fotografije, ki bi nam lahko posredovala podobe odličnih moških in žena". To je napotilo pisca teh vrstic, ker ima album portretov iz prejšnjih stoletij, da ga orneni takorekoč kot pendant opisom onim spominskim knjigam iz ljubljanskega muzeja.

V prejšnjih stoletjih je živel v Ljubljani doktor medicine Johann Chrysost. Pollini, zdravnik in k.k. fizik, ki si je s svojim zvarkom proti sifilisu, po katerem se še danes imenuje (Decoctum Pollini), pridobil veliko denarja in slave, postal 1779 vitez z vzdevkom "plemeniti" in 1784 celo baron. O njegovem zvarku, ki je veljal za skrivnost in ki mu je prinesel evropski sloves, je izšlo posebno delo, tj. 1798 v drugi izdaji doktorja medicine Josefa Ferdinanda Fridricha [prav: Friedricha] z naslovom: "Das Pollinische Decoct und die reinigende Wirkungen der welschen Nußschalen wider die Lustseuche und mehrere schwere Krankheiten. Wien, bei Franz Josef Rötzel*)." Dr. Pollini je imel sina, ki se je odlikoval z moško lepoto, z uglašenim vedenjem in z znanjem več jezikov, kot tudi v lepih umetnostih, predvsem pa v risanju, z virtuoznostjo na violini in v petju. S temi družabnimi lastnostmi obdarjen se je podal na potovanja in so ga bodisi v tujini ali domovini kot dobrega družabnika in lepega človeka radi videli. Ker je nosil slavno baronsko ime, so mu bili povsod vsi krogi, v katere se je uvedel s številnimi priporočilnimi pismi in s pomočjo svojih izvrstnih lastnosti, odprti; toda to je terjalo veliko denarja in sicer več, kakor ga je imel od doma, četudi ga je premožni oče s njim bogato preskrbel. Naš mladi gospod pl. Pollini se je v Parizu tako zelo zapletel v dolgove, da je tu zaradi 100.000 liver, ki jih ni mogel plačati, prišel v zapor za dolžnike. V Parizu je imel ljubezensko razmerje s kardinalovo nečakinjo, in preden je prišla iz Ljubljane menica za plačilo njegovih dolgov, ki bi jih krila tedanja menjalca pl. Weitenhütter in baron pl. Zois, ga je stric kardinal rešil iz zapore; toda gospod pl. Pollini je bil s 100.000 livrami in z vsem, kar je vrh tega podedoval od svojega medtem umrlega očeta (med drugim tudi lepo hišo št. 34 na Starem trgu v Ljubljani) kmalu pri kraju, tako da je prišlo do stečaja. Pollini, ki je kot dandy iz Ljubljane nastopal na čelu takratnih tukajšnjih diletantskih družb v nemških in kranskih igrokazih in veseloigrah in kot izvrsten pevec, je kmalu znova zapustil Ljubljano, kamor je prišel zaradi smrti svojega očeta, in odpotoval v Italijo, kjer je nastopal kot operni pevec v Veroni, Bologni, Milanu, Rimu, Torinu in Neaplju. V Neaplju se je poročil z neko pevko. Iz njegove zapuščine v Ljubljani je dobil pisec teh vrstic od skrbnika zapuščine s pomočjo rodbinskih vezi recept pravega Pollinijevega zvarka, ki se razlikuje od onega v zgoraj omenjenem delu, in album portretov Pollinijevega sina. Tega sestavljata zdaj dva v rjavo usnje z zlato obrobo trdo vezana dela v kvartu s 44 in 43 stranmi. Portreti so narisani s svinčnikom kot študije do kolen in včasih kot celotne postave, čeprav so praviloma le glave bolj izdelane, in sicer z umetniško dovršenostjo in vse z eno roko, očitno od onega nekdanjega lastnika albuma, namreč od Pollinija samega.

Gre za portrete tu in tam slavnih osebnosti, s katerimi bi utegnil priti Pollini bolj ali manj tesno v stik, in na koncu vsakega dela ali zvezka je seznam s številkami istih imen v francoskem jeziku, od katerih nekatera navajamo, 1. del: 1. M. L'Eveque de Triest, Comte de Herberstein; 3. M. le Prince de Montmorency a Gand; 4. M. le Comte de Wagensperg; 9. Le Marqs. de Bellegarde Colonel a Goeningen; 11. Le Comte de L'Hopital a Turin; 12. Le Comte Sigismud de Salm a Vienne; 15. M. Guinige a Amsterdam; 22. Il Dr. Biaggio Tomadi Medico a Gradisia; 23. M. e Mad. Roest a Dordrecht; 28. Mad^{elle} Marie de Conti; 44. M. Dominique Poggi, Virtuoso in abito di Scena da Vachio. - 2. del: 3. Comte de Schratzenbach; 5. Baille de Fleury; 13. Mad^{elle} Barbou; 36. M. de Hardenberg, M^r Gourzac; 37. M^r Doringe, M^r Prevôt; 41. Le Roi de Pologne; 42. Le Comte Thomas et le Comte Philippe de Thunn; 43. Le Comte Malachowsky Grand Chancelier de Pologne. Odtod se vidi, kam vse je risar prišel in s kako različnimi ljudmi je prihajal v stik.

*) V zelo zanimivem spisu "Marci Pohlina Bibliotheca Carnioliae", ki ga je objavilo naše društvo, beremo na str. 76: "Pollini (Joan. Chrysost.), znan kot Paulini doktor medicine, slaven v Ljubljani in drugje: a) Neu vermehrte heilsame Dreck-Apotheke, wie nämlich mit Koth und Urin fast alle, ja auch die schwersten, geistigen (?) [prav: giftigen] Krankheiten in- und äußerlich glücklich curiert werden. 2 dela, Frankfurt, 1748 v 8, kdaj je izšla prva izdaja, ne vem. b) Raziskava vseh na Kranskem obstoječih toplic, mineralnih in zdravilnih voda. M[anu]. S[criptus]. in drugo."

Pravi, da se je "s temi družabnimi lastnostmi obdarjen ... podal na potovanja in so ga bodisi v tujini ali v domovini kot dobrega družabnika in lepega človeka radi videli. Ker je nosil slavno baronsko ime, so mu bili povsod vsi krogi, v katere se je uvedel s številnimi priporočilnimi pismi in s pomočjo svojih izvrstnih lastnosti, odprti; toda to je terjalo veliko denarja in sicer več, kakor ga je imel od doma, četudi ga je premožni oče z njim bogato preskrbel." Kljub pridržkom zaradi pričevanja po ustnem izročilu z osemdesetletno ali sedemdesetletno časovno razdaljo najbrž osnovno sporočilo drži, kakor tudi navedba v nadaljevanju, da je "kot dandy iz Ljubljane", torej gizdalin, nastopal na čelu takratnih ljubljanskih diletantskih družb. Kaže, da je bil ekstravertirane narave in bonvivan, ki je moral povzročati očetu velike skrbi. O tem priča po podrobni navedbi Coste zlasti sinovo pariško življenje: "Naš mladi gospod pl. Pollini se je v Parizu tako zelo zapletel v dolgove, da je tu zaradi 100.000 liver, ki jih ni mogel plačati, prišel v zapor za dolžnike. V Parizu je imel ljubezensko razmerje s kardinalovo nečakinjo, in preden je prišla iz Ljubljane menica za plačilo njegovih dolgov, ki bi jih krila tedanja menjalca pl. Weitenhütter in baron pl. [očitno Žiga] Zois, ga je stric kardinal rešil iz zapora." Če je navedba Coste točna, bi moral torej takrat še živi oče, mogoče tudi z začasno finančno pomočjo Žige Zoisa, poravnati veliki dolg, saj ni v zemljiški dokumentaciji na hišo na Starem trgu 157 s tem v zvezi nobenih vknjiženih hipotek.

Če lahko prav zato to bivanje v Parizu smiselneje uvrstimo v prvo polovico osemdesetih let, nekako od 1782 do 1785 in ne v čas po očetovi smrti in tudi zrelejših let okoli 1801 ter najbrž v naslednjih letih, ko je bil Pollini nedvomno tudi v Parizu in je tam izdal več svojih skladb,⁵¹ smemo nadalje sklepati, da je do svojega dvajsetega ali dvaindvajsetega leta še bival v Ljubljani. O tem priča tudi korespondenca s knezom di Belgiojoso, ki v zvezi z možno prvo poroko mladega Franca kvečjemu znižuje to bivanje v Ljubljani do začetka leta 1783. Oče Krizostom je namreč v pismu iz Ljubljane 28. oktobra 1782 milanskemu knezu prvič pisal o svojem sinu Francu in sporočal, da je ta ob njihovem zadnjem bivanju v Milanu spoznal mlado vdovo, Dunajčanko z milanskega dvora, in ji obljubil poroko; napovedal je, da bo sina poslal naslednjo pomlad v Milano, da izpolni obljubo.⁵² Tega, da se je mladi Pollini spomladi 1783 poročil in morda tudi začasno preselil v Milano, kamor je očitno večkrat potoval, ni mogoče izključiti, glede na naslednjo poroko bi bilo tudi najverjetneje, da mu je žena medtem umrla. Ker ni o poroki pozneje več nobenih omemb v korespondenci s knezom Belgiojosom, pa tudi v lastninskopravni dokumentaciji Pollinijevih v Ljubljani ni mogoče zaslediti nič v zvezi z njo, bi bilo vsaj tako verjetno, da do nje sploh ni prišlo.

Če je torej Pollini ostal v Ljubljani, ga najpozneje v marcu 1786, če že ne nekoliko prej, zasledimo na Dunaju. O tem bivanju sklepamo iz opombe L. Köchla v seznamu Mozartovih del k operi *Idomeneo*.⁵³ Mozart je pet let po praizvedbi te opere za ljubiteljsko izvedbo marca 1786 v palači princa Karla Auersperga, na kateri je moral sodelovati kot izvajalec tudi Pollini, nadomestil dve glasbeni točki z dvema prav za to priložnost na novo komponiranima deloma.⁵⁴ To sta bili *Duett für Sopran und Tenor "Spiegarti non poss'io"*, K.V. 489, ki ga je komponiral 10. marca 1786 in označil: "Ein Duetto zu meiner Oper *Idomeneo* für die Frau von Puffendorf und Bar. Pulini" in istega dne komponirana *Scena mit Rondo für Sopran*

51 Pollinijevo pariško bivanje navaja tudi Fétis, ib.

52 Gl. vsebino pisma v R. di Nubila, op. cit., 12.

53 L. von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*, 4. izd., Leipzig 1958, 445 in 613-14.

54 Ib. Na str. 445 beremo: "Nach dem Theaterkalender vom Jahre 1787 hat eine Aufführung in Wien im Privatkreise bei Fürst Karl Auersperg im März 1786 stattgefunden, für die Mozart seine Partitur eingreifend verändert hat." In mdr. na str. 614: "Mozart komponierte diese Szene an Stelle des ursprünglichen Beginns des II. Aktes und 489 [tj. Duett] für eine Liebhaber-Aufführung des 'Idomeneo', die im März 1786 im Palais des Prinzen Karl Aursperg stattfand; und zwar für Baron [in ?] Pulini und Graf Hatzfeld. ..."

"Non più, tutto ascoltai" "Non temer, amato bene", K.V. 490, z violinskim solom in posvetilom: "Scena con Rondo mit Violin Solo für Bar. Pulini und Graf Hatzfeld in die obemmeldete Oper". Če je bil v duetu tenorski glas nedvomno pisan za Pollinija, je ostalo A. Einsteinu nepojasnjeno, zakaj je v Rondou pisan za sopran in v tenorju nepredstavljen.⁵⁵ Kakor že ostaja vprašanje sopranskega glasu nepojasnjeno, lahko sklepamo, da je Mozart namenil ta "rondo za violino in klavir", kot ga imenuje Fétis,⁵⁶ Polliniju violinistu, ali, po Costi, violinskemu virtuozu.

Domnevati smemo, da se je Pollini seznanil z Mozartom s posredovanjem Auerspergovih na Dunaju, pri katerih je potekala ljubiteljska izvedba Idomenea, kakor je že moral priti do njih najverjetneje s priporočilom predstavnikov matične rodovne veje Auerspergov, stare in močne plemiške rodbine na Kranjskem in posebej v Ljubljani, ki je dala tudi več kranjskih deželnih glavarjev. Seveda pa so bile zgolj za vstop v dunajsko družbo, če ne že za znanstvo z Mozartom, še možnosti prek vplivnega ožjega Francovega sorodstva, ki je živelo na Dunaju.⁵⁷ O Pollinijevem znanstvu s šest let starejšim Mozartom bi smeli posredno domnevati, da je bilo neposredno in pristno, vsaj če upoštevamo posvetila Polliniju in tudi grofu Hatzfeldu, Mozartovemu vrstniku, ki ga imenuje Mozart ob smrti naslednje leto "najljubšega in najboljšega prijatelja".⁵⁸ Pollinijeva zgodnejša glasba izpričuje Mozartove vplive, v prvi od svojih prvih, pozneje na Dunaju izdanih Variations pour le piano-forte pa je uporabil za temo arieto Kerubina iz Figarove svatbe. Četudi je verjetno, da so variacije nastale pozneje, je možno, da je že pri Mozartu spremljal nastanek tega dela od oktobra 1785 in da se je najverjetneje udeležil praiizvedbe maja naslednje leto. Podobno bi lahko trdili za temo iz počasnega stavka Mozartovega klavirskega koncerta v c-molu, K.V. 491, ki ga je Mozart končal isti čas, tj. 24. marca 1786, in ki jo je Pollini uporabil v pevskem glasu prve kanconete iz Sei canzonette ou six airs italiens.⁵⁹

To dunajsko življenje je pretrgala očetova smrt 7. novembra 1786, ko se je tudi po navedbi Coste⁶⁰ vrnil v Ljubljano in ko je tu prevzel dediščino. Oče ga je namreč v oporoki 19. oktobra 1786⁶¹ določil za univerzalnega dediča, se pravi še zlasti za lastnika hiše na Starem trgu 157. Le za primer, da se ne bi poročil in bi umrl neporočen, bi s fideikomiso substitucijo dedoval Francov v Trstu živeči polbrat Jožef Feliks, in če bi tudi on umrl, njegovi otroci.

Če torej ne že nekaj prej, se z očetovo smrtjo zaključí Pollinijeva ljubljansko obdobje, njegovo življenje pa se nekaj naslednjih let nadaljuje na Dunaju. Nevarnosti, da ne bi dedoval, ni bilo, saj se je že februarja naslednje leto na Dunaju poročil z Jožefo rojeno baronico Bernrieder. Navedba ženinovega samskega stanu v ženitni pogodbi z dne 10. februarja 1787 na Dunaju, ki sta jo sklenila neposredno pred poroko "Franz baron Pollini kot ženin in blagorodna gospodična Jožefa plemenita Bernrieder, zakonska hčerka dvornega tajnika pl. Bernrieder"⁶² kaže, da ne gre morda za isto nevesto iz Milana spomladi 1783,

55 A. Einstein, W.A. Mozart, il carattere e l'opera, Milano 1951, 400. Zato navaja Köchel za opusno številko 490, na str. 614, čeprav neutemeljeno, domnevno žensko obliko izvajalčevega imena: "für Baron [in ?] Pullini".

56 Ib.

57 Med njimi kaže omeniti vsaj brata Žige Zoisa Jožefa, veleposestnika na Dolenjskem, sestro čembalistko Marijo Felcico Johano Nepomuceno, poročeno pl. Bonazza, ali Žigovega strica dvornega svetnika Sigismunda Kappusa pl. Pichelstein. Prim. F. Kidrič, Zoisova korespondenca, 1. zv., Ljubljana 1939, 31-32 in K. Bedina, op. cit., 45.

58 L. von Köchel, op. cit., 614.

59 I. Klemenčič, Variacija kot skladateljsko načelo Franca Pollinija, Muzikološki zbornik 25/1989, 43 in 47 ter isti, Pesemsko ustvarjanje Franca Pollinija, ib.

60 Gl. op. 50.

61 Gl. op. 18.

62 Gl. prepis ženitne pogodbe v Relatenbuch, tom 4, A4-A5 (od 15. apr. 1788 do 9. jun. 1790), v Arhivu Slovenije.

kakor je s tem možno, da je to prva Francova poroka. Iz omenjene pravnolastninske dokumentacije v Ljubljani vemo, da je nevesta prispevala doto tisoč guldnov in ženin dvatisoč guldnov in da sta vseh tritisoč guldnov vpisala na "bremen prosto" hišo št. 157 v Ljubljani, nevesta pa je dobila na isto hišo, ocenjeno 12.500 florintov, za možno vdovstvo vsako leto 500 florintov.⁶³ O tem zakonu z "bastantemente bella moglie" je pisal Franc Pollini 30. junija 1788 z Dunaja knezu Alberigu di Belgiojoso, ko je želel od njega ugoden odgovor, da bi ga obiskal v Milanu, zlasti zaradi prodaje skrivnega napitka.⁶⁴ Očitno je bil takrat mladi soprog v veliki finančni stiski, morda ne zaradi lahkotnega in potratnega življenja, dasi ne bi bilo izključeno, marveč mogoče zaradi nakupa družinskega doma ali tudi izplačila nemajhnega dednega deleža 9.000 fl polbratu Jožefu Feliksu. Vsekakor je hišo v Ljubljani v kratkem času po poroki zelo zadolžil, na Dunaju že konec leta 1787 za 10.000 florintov, nato pa še v Ljubljani za 2896 florintov.⁶⁵ Pri urejanju pravnolastninskih zadev je moral zlasti v letu 1787 in 1788 še hoditi v Ljubljano in še občasno pozneje. Glede na formulacijo Coste⁶⁶ je seveda točno, da je izčrpal svojo dediščino, vendar ne zaradi življenja v Parizu, marveč zaradi bivanja na Dunaju in najbrž tudi dednih obvez do svojega polbrata.

Najverjetneje z Dunaja je poslal knezu Belgiojoso zadnje pismo 13. marca 1791.⁶⁷ In nekako v letih 1790-91 se začenja Pollinijevo življenje v Milanu, kjer se je nato deloma že ustalil. Zakaj je odšel z Dunaja, ne vemo natanko. Morda ob večjih možnostih v Milanu še v želju, da zastavi svoje življenje solidneje znova. Neposredno lahko tudi zaradi ženine smrti, kar bi bilo verjetno spričo dejstva, da niso nanjo pozneje knjižene nobene obveze na hišo št. 157 v Ljubljani in da se je lahko le po smrti svoje žene baronice Bernrieder, v Milanu 27. aprila 1798 vnovič in tudi zadnjič poročil, tokrat z Marianno Gasparini.⁶⁸ Mogoče je na odhod z Dunaja vplivala Mozartova bolezen in smrt decembra 1791, kar bi kazalo na večjo navezanost Pollinija na Mozarta. In morda šele neposredno v čas po odhodu Zingarellija iz Milana 1793 sodijo Pollinijeva gostovanja po Italiji in še ena poroka. O tem poroča Costa, ko pravi, da je po očetovi smrti "kmalu znova zapustil Ljubljano ... in odpoval v Italijo, kjer je nastopal kot operni pevec v Veroni, Bologni, Milanu, Rimu, Torinu in Neaplju. V Neaplju se je poročil z neko pevko".⁶⁹ Če so navedbe Coste točne, se torej ta gostovanja in morebitna poroka v Neaplju še najbolj smiselno uvrščajo v čas po Pollinijevem dunajskem bivanju in prenehanju tam sklenjenega zakona ter pred poroko z Marianno Gasparini. Vsekakor pa se Pollini s tem ni odločil za poklic reproduktivnega umetnika, njegova skladateljska pot je bila že jasno nakazana v devetdesetih letih, ob koncu tega desetletja s komponiranjem dveh oper, od katerih so opero buffo *La casetta dei boschi* uprizorili 25. 2. 1798 v milanskem

63 Poleg Relatenbuch, tom 4, A4 prim. Grund und Saßbuch von den Hausern sub Consc: No 1 bis incl.: 100 in der Stadt (hrbna stran: Hauptbuch 1, Stadt 1-100, 45) na str. 133, oboje v Arhivu Slovenije. Gl. tudi tu objavljeni faksimile navedene strani.

64 Pismo navaja R. di Nubila, op. cit., 13-14.

65 Grund und Saßbuch..., 133 in ustrezni zvezki Relatenbuch v Arhivu Slovenije. - Pri Dunajčanu Karlu Lossertu je dobil v gotovini posojila 5000 fl (20. nov. 1787), 4000 fl (17. nov. 1787) in 1000 fl (5. jan. 1788), ki so jih 21. maja 1788 v Ljubljani knjižili na hišo št. 157 in jih je Pollini potrdil s svojim podpisom (Relatenbuch, tom 4, A13-B2). V Ljubljani se je zadolžil za 2296 florintov pri mestnem zlatarju Michaelu Schwägerju, ki ga je tožil in dobil 5. sept. 1788 pravico sodniškega rubljenja (Relatenbuch, tom 4, E8^v-E12). Menico za 600 fl v blagu z dne 1. jul. 1788, ki jo je podpisal Nicolausu Jahnu na Dunaju, pa so knjižili na hišo šele 7. jan. 1794 (Relatenbuch, tom 7, A12^v-B3). Ob tem je v skladu z očetovo oporoko korektno urejal pravnolastninske zadeve s svojo mačeho in v Trstu živečim polbratom Jožefom Feliksom, glede na možno dedno substitucijo pa je svoje zahtevke vložil tudi ta njegov polbrat, dasiravno brez pravnih posledic za živečega univerzalnega dediča Franca Pollinija (Relatenbuch, tom 3, S1-S5^v, X3^v-X7, tj 15. febr. 1788 prepis hiše na Franca Pollinija; tom 4, C8^v-C9; tom 8, AA12-AA12^v).

66 Gl. op. 50.

67 R. di Nubila, op. cit., 14.

68 G. Grigolato, op. cit., 208 in R. di Nubila, op. cit., 8.

69 Gl. op. 50.

Glavna knjiga lastnikov hiš v Ljubljani, str. 133 z vpisom hiše na Starem trgu št. 157. Knjižbe od 1767 dokumentirajo lastništva grofa Ursinija pl. Blagaja, nato Janeza Krizostoma Pollinijaja ter zatem njegovega sina Franca z vsemi hipotekami do prepisa na novega lastnika grofa Lichtenberga 1802.

gledališču Canobbiana.⁷⁰ Zatem, še v Milanu ali po odhodu v Pariz, je prišlo verjetno tudi do pretrganja stikov z Ljubljano. Njegova hiša na Starem trgu 157 je prišla 1801 v stečaj. Na licitaciji naslednje leto jo je za ceno 10.350 florintov kupil Ludvik Dizma grof Lichtenberg, na katerega so jo prepisali 28. oktobra 1802.⁷¹ Domnevno s tem je bil zvezan zadnji obisk Franca Pollinija v Ljubljani, morebitna korespondenca, zlasti bi bila možna z Žigo Zoisom, ni znana.⁷² Po zadnji poroki in bivanju v Parizu na začetku prvega desetletja 19. stoletja se je Pollinijevo življenje umirilo v Milanu in osredotočilo na skladateljsko in pedagoško delo do visoke starosti štirinosemdeset let. Tako se je torej uravnotežila ta intenzivna življenjska pot, ki je bila živahna in nemirna zlasti v mladosti ob odraščanju v Ljubljani in še nekaj pozneje in najbrž s tistimi pobudami, ki so zaznamovale glasbenikovo poznejše življenje in delo.

SUMMARY

The paper discusses the family background of the composer Francesco Pollini from the 16th century onwards, his life from his birth in Ljubljana in 1762 up to approximately his father's death in 1786, and the people he associated with until 1802 while living in Vienna, Milan and Paris. It is suggested that the Pollinis also had some Slovenian blood in their veins. The influence of his Italian ancestors, of German monarchical criteria and of the culture of the Slovenian majority population on the young Pollini is examined. In Ljubljana he received his musical education, particularly in harpsicord and violin, and as a singer. He was presumably acquainted with guest performances by Italian and German opera companies, and he may have had contacts with his cousin's son Baron Žiga Zois, a major figure of Slovene Enlightenment and an opera enthusiast. Pollini appeared as the lead singer of amateur groups in Slovene and German performances. There is no direct evidence as to his activity as a composer at that time. But a previously expressed claim that he was acquainted with Mozart can be supported. They were very likely close friends, as in 1786 Mozart dedicated two parts of his opera Idomeneo to him. In that year Pollini participated in an amateur performance of this opera in the palace of Karl Auersperg in Vienna. Mozart must also have exerted some influence on Pollini's work, which is indicated by his use of two of Mozart's motifs in Pollini's later variations for piano and in his canzonetta. Mozart's illness and subsequent death may have made him leave for Milan, where he enjoyed better prospects and later settled. He probably lost contact with his birthplace Ljubljana when the aristocratic house he had inherited from his father was sold up because it was totally encumbered with debts. Yet his youthful impressions must have stayed with him along with the influence of the three different cultures which formed his personality, leaving indelible marks on his life and work.

70 D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, II, Ljubljana 1959, 266.

71 Grund und Saßbuch ..., 133 in k temu Relatenbuch, tom 11, J9-K1 (licitacijski protokol in lic. pogoji) ter Umschreibungen, tom IV (str. 747-48) in V (str. 183-86), vse v Arhivu Slovenije.

72 Prim. tudi F. Kidrič, Zoisova korespondenca I (1808-1809) in II (1809-1810), Ljubljana 1939 in 1941.

UDK 78.04(497.12):39

Primož Kuret
LjubljanaMUSIKIKONOGRAPHIE UND VOLKSMUSIK IN DER
SLOWENISCHEN BILDENDEN KUNST

Die Wurzeln der slowenischen musikalischen Überlieferung reichen in die keltische und in die römische Welt, und ist weiters von den Kulturen der Völker durchdrungen, die in der Geschichte diesen ethnischen und kulturellen Raum beeinflusst hatten. Auch die archäologischen Quellen beweisen eine tausendjährige kulturelle Überlieferung des Raumes. Für uns hat ein besonderes Interesse die Flöte, die in einem Teil der slowenischen Alpen, in einer Felsenkluft, genannt POTOČKA ZIJALKA, gefunden wurde. Sie zählt zu den ältesten Musikinstrumenten aus Stein im europäischen Raum.

Die Erforschung der Musikinstrumente wurde bei uns erst nach dem zweiten Weltkrieg in Angriff genommen. Es wurden zwei Richtungen eingeschlagen: die erste befasste sich mit den Abbildungen von - bisher in erster Linie mittelalterlichen - Musikinstrumenten an und in profanen und sakralen Baulichkeiten, die zweite wurde von den Volkskundlern begangen.

Es gibt mannigfache Quellen zur Erforschung der Musikinstrumente: verschiedene handschriftliche Berichte, Bildmaterial, literarische und volkskundliche Erwähnungen, die volkstümlichen erzählenden Überlieferungen, besonders aber Abbildungen auf Fresken oder anderen Bildnissen.

Mein Interesse erstreckte sich in erster Linie auf die ersterwähnte Forschungsrichtung. Zunächst interessierten mich die Abbildungen von Musikinstrumenten auf den mittelalterlichen Fresken in Slowenien und im slowenischen ethnischen Raum überhaupt. Sie erschliessen sich nämlich als reiche und interessante Quelle zum Studium der Musikinstrumente jener Zeit. Die Maler stellten eben sehr oft Engel mit Musikinstrumenten dar oder malten Szenen, wo Musikanten auftraten, so z.B. im Dreikönigsaufzug, weiters Instrumente in Marienszenen, in der Darstellung des jüngsten Gerichts und im für Slowenien typischen sogenannten "*Krainer Presbyterium*". Es handelt sich dabei um einen einmaligen Typus des bemalten Presbyterium-Gewölbes, wo im ikonografischen Komplex viele Engel einbezogen wurden. Ihre Anzahl hing nicht mit irgendeiner traditionellen Zahl zusammen, sondern richtete sich nach der Anzahl der Felder und nach der Grösse der Felder auf dem Gewölbe. Die Engel nehmen darin keinen dominanten Platz ein, sondern schalten sich auf eine besondere Art in den himmlischen Lobgesang ein. Neben ihnen treten noch Engel mit den Marterwerkzeugen Christi auf, dazwischen füllen Ornamente die Flächen aus. Die Anzahl der Engel mit Musikinstrumenten ist deshalb sehr verschieden. Die Idee des Krainer Presbyteriums, die mit ihren Wurzeln schon in die romanische Kunst reicht und mit dem Kanon der byzantinischen Kirchenmalerei verglichen werden kann, insofern es sich um die Verteilung der Bildnisse im Heiligtum handelt, blühte in Slowenien das ganze 15. Jahrhundert hindurch. Der Verfall dieser ikonographischen Idee, deren Mittelpunkt der Rex gloriae oder der Richter beim jüngsten Gericht ist, begann erst mitten des 16. Jahrhunderts. Da die gotischen Kirchen keine halbkreisförmige oder mit einer Kuppel gewölbte Apsis

hatten, wurde Christi Bildnis auf das Gewölbe übertragen, die Apostel aber wurden auf den Wänden verteilt als Pfeiler der Kirche Gottes auf Erden. Diese Form erlebte in Mittelslowenien eine besondere Blüte und Entfaltung, die namentlich vom sternartigen Rippengewölbe unterstützt wurde. Das Anwachsen der Felder trug zur Bereicherung der ikonographischen Idee bei. Christus nahm weiterhin die Mitte ein, rund um ihn reihten sich die Symbole der Evangelisten, die restlichen Felder nahmen Engel, Heilige, Ornamente und pflanzliches Rankenwerk ein. Die Engel hielten Schriftbänder, die Werkzeuge Christi Leidens und mancherorts Musikinstrumente in den Händen. Viele der abgebildeten Musikinstrumente sind in den Volksbrauch eingegangen.

Übrigens ist eine von der ersten Bestätigungen des Gebrauchs von Musikinstrumenten in Slowenien schon im deutschen Gedicht des *Seifried Helbling* "*Der junge Luzidarius*" aus etwa 1290 anzutreffen, wo es heisst:

... zu Kreine s^wir des gebeten
daz wir windischen treten
nâch der blâterpfifen...

Viel beredter sind die Denkmäler mit darauf abgebildeten Musikinstrumenten. Von den gemalten Musikinstrumenten auf den slowenischen mittelalterlichen Fresken möchte ich hier besonders auf jene hinweisen, die man gewissermassen als Volksinstrumente annehmen darf, oder auf jene, die sich als solche in der Volkskunst der vergangenen Jahrhunderte erhalten haben. Es ist hinreichend bekannt, dass die Volksmusik am Übernommenen festhält und sich langsamer ändert. Einige Instrumente hat die Musikentwicklung aufgegeben, sie behaupten sich jedoch noch in der Volksmusik, so der Dudelsack, das Hackbrett, verschiedene Aerophone, in einem gewissen Masse auch Saiteninstrumente, letztlich die Schlaginstrumente. Man kann das Instrument als Prototyp betrachten oder als fast identische Variante des späteren Volksinstruments, welches sich noch später, als es aus dem Gebrauch der hohen Kunst verschwunden war, erhalten hat. Es stimmt auch, dass die Volksmusik so manches Instrument als Modeinstrument übernommen hat. Die Mode - so meint *Carl Dahlhaus* - "den Blick auf die Sache und deren Gehalt trübt. Sie krankt an dem inneren Widerspruch, dass sie zwar den Schein von Neuheit hervorrufen muss, um sich vom Vergangenen abzuheben, zugleich aber gezwungen ist, sich sofort, im Augenblick ihres Entstehens, als Konvention zu etablieren; darum ist sie stets gleichsam auf der Flucht vor sich selbst. Als Konvention jedoch verfällt sie einer reduzierten, flüchtig ansätzenden Wahrnehmung, die ein Phänomen nicht in seiner besonderen Beschaffenheit erfasst, sondern es als blosses Zeichen des up-to-date-Seins registriert. Die Neuheit der Mode ist abstrakt, und es wäre ohne Gewaltsamkeit - ohne dass sich Wesentliches änderte - möglich, die heute herrschende mit der gestrigen zu vertauschen. Dem entspricht es, dass die Mode in jähren Sprüngen wechselt; sie ist diskontinuierlich. Entscheidend ist nicht ihr Inhalt, sondern die blosser Form des Umschlags in immer anderes. Auch wenn sie Vorgestriges kopiert, ist sie traditionslos, während in wahrhaft und substantiell Neuem stets Tradition enthalten und aufgehoben ist". In grossem Masse gilt dies auch von der Übernahme oder, besser gesagt, von der Verflechtung verschiedener Elemente der Kunst- und der Volksmusik.

Ein Beispiel dafür ist vielleicht ein besonders interessantes Denkmal in Slowenien: das ist die Freske des sogenannten "*Heiligen Sonntags*" an der Fassadenwand der Kirche in *CRNGROB*. Sie ist um das Jahr 1460 entstanden, ihr Maler stammte vermutlich aus der Werkstatt des Malers Joannes a Laybaco. Die Freske zeigt Christus als Leidenmann, um ihn herum aber sind Verrichtungen dargestellt, welche von der Kirche an Sonn- und Feiertagen verboten sind. Das Bild vermittelte also den Gläubigen eine visuelle Predigt über die Heiligung der Sonn- und Feiertage und entsprach der Tätigkeit des damaligen

Franziskaner- und Dominikanerordens. Derartige Abbildungen waren in Mitteleuropa und sogar in England verbreitet. Die Freske aus Crngrob stellt etwa 50 Szenen aus dem alltäglichen Leben dar, die in neun horizontale Streifen eingereiht sind. Aus dieser bemalten Fläche ist in der Mitte ein vertikales Rechteck ausgespart, darin ist der leidende Christus mit Lendentuch, umgeben von den Werkzeugen des Leidens, abgebildet. Die Szenen enthalten wertvolle kulturhistorische Angaben und vermitteln die Einsicht in das damalige Leben, zeigen Tracht, Sitten und Gebräuche jener Zeit. Die im Jahr 1935 entdeckte Freske ist in der slowenischen Fachliteratur zu wiederholten Malen ausführlich behandelt worden. Volkskundlich ist sie besonders bedeutend als Abbild der geistigen Verfassung des mittelalterlichen Menschen und als Wiedergabe des damaligen alltäglichen Lebens. Zwischen vielen Szenen findet man auch einige, die Musikinstrumente zeigen.

Die inhaltliche und moralische Bedeutung des Bildes geht dahin hinaus, dass verschiedene Beschäftigungen moralisch dem Guten und dem Bösen dienen können, Gott aber beleidigt man auch mit ehrbaren Verrichtungen, wenn man sie zu verbotenen Zeiten, z.B. an Sonn- und Feiertagen verrichtet.

Slowenien besitzt noch mehrere derartige Bildnisse (z.B. in Bodešče bei Bled, Polhov Gradec), das Volk hat ihnen kurzerhand den Namen "der heilige Sonntag" beigelegt. Unter den verbotenen Beschäftigungen sind auf der Freske von Crngrob auch der Tanz und die Musik dargestellt. Der Platz, den die Musikanten einnehmen, bezeugt selbstredend ihre soziale Stellung und den Wert, den man der derartigen Musik beimass. Der Maler hat sie in die nächste Nähe der Hölle hingestellt, was der Denkart des Mittelalters und der Meinung der Kirchenväter entspricht. An der äussersten linken Seite der Freske unter dem Schlussstein ist auch ein Jäger mit Horn dargestellt. In diesen Beispielen handelt es sich durchaus um Volksmusik, um volkstümliches Musizieren, um Volksinstrumente kurzerhand.

Ähnlich wie anderwärts tritt auch hier die ständig gegenwärtige Frage der Authentizität auf bzw. des dokumentarischen Werts des Bildes. Alle Szenen, die die Freske darstellt, von der Mühle angefangen bis zum Gasthaus und Tanz, sind sowohl bei uns als auch irgendwo in Europa anzutreffen. Eine eingehende Untersuchung, die vom grossen slowenischen Kunsthistoriker France Stelè durchgeführt wurde, zeigte allerdings, dass der Maler Szenen, die er in zeitgenössischen Kalendern neben den Planetenbildern - so im Passauer Kalender aus dem Jahre 1445 oder im Hausbuch aus Wolfegg aus den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts vorfand, mit nötigen Anpassungen eklektisch auf die Freske übertragen konnte. Dadurch wird allenfalls der dokumentarische Wert des Bildes vermindert, obwohl man - so der Kunsthistoriker Emilijan Cevc - dem Maler das Verdienst nicht abstreiten kann, er habe dem alten Inhalt geschickt einen neuen symbolischen Sinn gegeben. Trotz einer gewissen Skepsis bedeuten die verschiedenen Fresken des "Heiligen Sonntags" noch heute einen anziehenden Stoff zunächst für Volkskundler. Sie enthalten eine grosse Anzahl von Beispielen, die heute noch der Aufmerksamkeit wert sind. Dabei scheint es angebracht, noch einen Gedanken France Stelès anzuführen. Für die richtige Einschätzung der Kunst der slowenischen Lande ist ihre Volkstümlichkeit, ihre Popularität, eine Tatsache, die man nicht übersehen kann. Diese Kunst erhebt sich selten zu ausserordentlichen Erfolgen und geht andererseits unmittelbar in die Volkskunst über. Es müssen daher die latenten formgebenden Kraftlinien des slowenischen Menschen und seines Bodens aufgedeckt, jene geistigen Konstanten, die den künstlerischen Ausdruck der einzelnen slowenischen Landschaften prägen, festgestellt und die Unterschiede sowie die Schnittpunkte hervorgehoben werden. Dabei muss des geographischen Reliefs als auch des historischen Schicksals der einzelnen Gebiete und ihrer Nachbarschaft, ihrer Lebensweise usw. Rechnung getragen werden. Es ist daher notwendig, die Einflüsse der "hohen" Kunst auf die Volkskunst aufzuzeigen, besonders in jenen Gebieten, die von den kulturellen Zentren am meisten entfernt sind. Dabei aber spielt eine Rolle auch die Mode, bzw. die Übernahme verschiedener Elemente der Kunst in die Volkskunst.

Unter den oft abgebildeten Instrumenten auf den slowenischen Fresken befindet sich der *Dudelsack*. Er wird schon in Helblings Gedicht aus dem 13. Jahrhundert erwähnt, auf den Fresken erscheint er jedoch zum ersten Mal in der 2. Hälfte des 15. Jahrhundert (Koseč ob Drežnica), er lässt sich dann über ein Jahrhundert lang in verschiedenen Kirchen und in verschiedenen slowenischen Landschaften verfolgen (*Mirna na Dolenjskem, Svina na Primorskem, Sv. Ožbolt*). Meistens tritt er als Hirten- und Musikanteninstrument auf, seltener ist er bei Engeln anzutreffen. Besonders anziehend war die Abbildung zweier vagierender Volksmusikanten auf einer heute vernichteten Freske im Schloss *Gracarjev turn na Dolenjskem* (Unterkrain). Es handelte sich offenbar um volkstümliche Instrumente, die in der hohen Musik schon ausgeschieden waren. Über den Dudelsack besteht übrigens auch ein schriftliches Zeugnis aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhundert. Ein Dokument aus dem Archiv des Klosters in Moggio in Friaul erwähnt zwei slowenische Musikanten, den Juri und den Petrič aus Pontebba, und nennt sie "pivatores" (piva = Dudelsack). Eine weitere Angabe stammt aus dem Resia-Tal. Da spielte am Feiertag, den 15. August 1555, ein Thomas aus Moggio mit dem Dudelsack zum Tanz auf. Die Angabe verdanken wir Zmaga Kumer. Der Dudelsack hat sich auf dem Lande in Slowenien als Volksinstrument z.B. in Kärnten im 18. Jahrhundert erhalten, wogegen er in Istrien und in Bela Krajina (Weisskrain) zumindest noch bis zum ersten Weltkrieg heimisch war.

Das *Hackbrett* war in Slowenien ein richtiges Musikanteninstrument. Am längsten hat es sich im Westen erhalten, wo sich auch der Grossteil der ältesten Abbildungen befindet, so z.B. aus dem Jahre 1472 in der Kirche von *Tolmin*, aus dem Jahre 1480 in *Gluho Vrhovlje*, in *Hrastovlje* aus dem Jahre 1490 und in der Sakristei des *Görzer Domes* aus dem 15. Jahrhundert. Das Hackbrett wird jedoch auch auf den mittelalterlichen Fresken in Kärnten und in Gorenjsko (Oberkrain) angetroffen. Auf den abgebildeten Hackbrettern sind Abweichungen festzustellen, die aber nicht wesentlich sind. Man könnte sie als Abbildungen der verschiedenen Entwicklungstypen der Instrumente bezeichnen. Die Berichte über die Verbreitung des Hackbretts im slowenischen Raum treten auch später (im 18. Jahrhundert) auf, so sah z.B. der deutsche Arzt *J.H.G. Schlegel* das Hackbrett im Jahre 1795 bei Gailtaler Musikanten in Kärnten und *B. Hacquet* in Krain. In der darstellenden Kunst aber tritt das Hackbrett wieder im 19. Jahrhundert auf, als es von volkstümlichen Malern auf Bienenstockbrettchen dargestellt wurde.

Zu den Instrumenten, die oft auf den mittelalterlichen Fresken auftreten und teilweise auch als Volksinstrumente bezeichnet werden dürfen, ist die zunächst von Hirten und von Jägern gebrauchte verschiedenartige Form von *Hörnern* zu zählen. Die Abbildungen auf den slowenischen mittelalterlichen Fresken sind ziemlich zahlreich. Die Mehrzahl der Hörner ist im Signalbrauch dargestellt. Ich darf noch auf einen Bericht im Tagebuch des *Paolo Santonino* hinweisen. Derselbe durchreiste mit dem Visitator aus Aquilea als sein Sekretär in den Jahren 1485-87 die Gebiete, die unter der Hoheit des Patriarchen von Aquilea standen. Santonino erwähnte mehrmals auch die Hörner in verschiedenem Gebrauch.

Von den Instrumenten aus der Gruppe der Aerophone ist als interessantes Beispiel ein volkstümliches Instrument anzuführen, welches auf slowenisch "*trstenke*" heisst und in alten Griechenland Syrix oder Panflöte genannt wurde. Dass sich das Instrument gerade in Slowenien erhalten hat, dürfte nach den Überlegungen von Zmaga Kumer die Vermutung rechtfertigen, es handle sich um die Kontinuität einer Altsiedler-Überlieferung. Nicht nur deshalb, weil Panflöten in Gegenden angefertigt werden, die eine archäologische Bedeutung haben, sondern auch darum, weil die Panflöte auch auf der berühmten *Situla aus Vače* abgebildet ist. Die Situla stammt aus der älteren Eisenzeit. Der mittlere Teil der Situla zeigt das Leben am Hof und gerade hier sieht man einen der Adeligen, der die Panflöte spielt. Die slowenischen Archäologen (zunächst der früh hingegangene Peter Petruž) haben sich mit der erwähnten Situla besonders eingehend beschäftigt und sind zum

Schlusse gelangt, dass "die Motive von einer Denkweise Zeugnis ablegen, die im epischen Lobpreisen des Lebens der vorgeschichtlichen Gesellschaft begründet ist und deshalb den Elementen des griechischen Epos verwandt sind". Die Situla aus Vače und Homers Dichtungen sind sich zeitlich ziemlich nahe. Auch Homer erwähnt die Syrinx, sie kommt in den Hirtengedichten des Theokrit aus Sizilien vor und dürfte ein typisches Hirteninstrument gewesen sein.

Als Vorgängerin der Klarinette ist die *Schalmei* auf den slowenischen mittelalterlichen Fresken auch vertreten, sowie die Pfeife. Paolo Santonino berichtet, das während des Abendessens im Schlosse *Majšperk* am 17. Mai 1487 zwei Pfeifer die Tafelmusik besorgten.

Von den Saiteninstrumenten ist die *Harfe* oft vertreten, komplizierter ist die Frage der Saiteninstrumente bzw. ihrer verschiedenen Typen so des *Rebek*, der *Fidel* und ähnlicher. Von den Saiteninstrumenten gibt es eine Reihe von Abbildungen. In späteren Zeitläufen wird die Violine in den Werken von *Valvasor*, *Joannes a Sancta Cruce*, *Hacquet* und *Schlegel* als allgemein verbreitetes Volksinstrument der Slowenen erwähnt.

Die Schlaginstrumente traten auf den slowenischen mittelalterlichen Fresken seit des zweiten Viertels des 14. Jahrhundert auf. Es handelt sich um Trommel, Tambourin usw.

Die Abbildungen verschiedener Instrumente vermitteln uns ziemlich präzise die Kenntnis der Instrumentalmusik der Zeit. All dies erklärt auch den Einfluss, den die jeweilige Instrumentalmusik auf die Entwicklung der Volksmusik ausübte. Man kann vermuten, wie einige Instrumente in den Volksbrauch übergingen, sich darin ihr Heimatrecht erwarben und in den folgenden Jahrhunderten sein wesentlicher Bestandteil wurden.

LITERATURA

- Emilijan Cevc, Etnografski problemi ob freski "Sv. Nedelje" v Crngrobu, v: Slovenski etnograf 3/4, Ljubljana 1951
Carl Dahlhaus, Musikästhetik, Köln 1967
Baltasar Hacquet, Abbildung und Beschreibung der südwest- und östlichen Wenden-Illyrer und Slaven ... I. Theil, Leipzig 1801
Zmaga Kumer, Ljudska glasbila in godci, Ljubljana 1983
Primož Kuret, Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem, Ljubljana 1973
Peter Petru, Arheološka obdobja, v: Zgodovina Slovencev, Ljubljana 1979
Mirko Rupel, Valvasorjevo berilo, 2. izd., Ljubljana 1969
Paolo Santonino (Egger), Die Reisetagebücher des Paolo Santonino 1495-87, Klagenfurt 1947

POVZETEK

Pogosto se pojavlja vprašanje o nastajanju ljudske instrumentalne glasbe. Njeni začetki so zaviti v temo. Pri tem nam morda lahko marsikaj pojasnijo prav naslikani instrumenti na srednjeveških freskah, ki jih nato - spremenjene - srečujemo v ljudski umetnosti oziroma v raznih pisnih dokumentih kot izrazito ljudske instrumente. V tem smislu je zasnovan tudi pričujoči prispevek, ki skuša slediti nekaterim tipom instrumentov, naslikanih na slovenskih srednjeveških freskah, na njihovi poti v ljudsko glasbo.

IMENSKO KAZALO

INDEX

Agazzari, Agostino	7
Agricola, Johann Friedrich	30
Alberghi, Paolo	35
Andreoli, Carlo	19
Andreoli, Guglielmo	19
Anfossi, Giuseppe	38
Auersperg	88
Auersperg, Karl	87, 91
Babnik, Matej	73
Bach, Carl Philipp Emanuel	26, 31, 33, 55
Bajcich, Maria Giovanna	38
Belgiojoso, Alberigo di	78, 80, 87, 89
Bellini, Vincenzo	74
Benedetto di S. Rafaele	22
Benedik, Metod	6
Benvenuto di S. Refaele	16, 23
Berlini, Katarina	74
Bernrieder, Jožefa	
gl. Pollini, Jožefa	
Bertoni, Ferdinando	37
Biber, Heinrich Ignaz Franz von	31
Bini, Pasqualino	35
Bissoli, Mateo	35
Blažeković, Zdravko	59
Boccherini, Luigi	48
Bogataj, Marija Franciška	
gl. Pollini, Marija Franciška	
Bonomo, Giuseppe	8
Brainard, Paul	15, 36
Braudel, Fernand	5
Burney, Charles	24, 37, 58
Caccini, Giulio	7, 8
Calegari, Antonio	35, 38
Calegari, Francesco Antonio	35, 38
Carli, Gianrinaldo	23
Casati, Antonio	35
Castalli di Chio, Marija	59
Cevc, Emiljan	59, 97
Clementi, Muzio	48
Codelli	80
Codelli, Ivana	
gl. Pollini, Ivana	
Codelli, Peter Anton	75
Corelli, Arcangelo	12, 48

Costa, Henrik	77, 80, 83, 84, 86-89
Dahlhaus, Carl	12, 47, 94, 97
Dall'oglio, Domenico	35
Dittersdorf, Ditters von	83
Dizma, Ludvik	90, 91
Dolar, Janez Krstnik	6
Dounias, Minos	47
Duni, Egidio	83
Dusík, František Benedikt	73
Einstein, Alfred	88
Farina, Carlo	31
Fetis, François-Joseph	74, 80, 88
Freysinger, Caspar	7
Fridrich, Joseph Ferdinand	
gl. Friedrich, Joseph Ferdinand	
Friedel, Sebastian Ludwig	83
Friedrich, Joseph Ferdinand	77, 78
Galeazzi, Francesco	52
Galuppi, Baldassare	37, 83
Gasparini, Marianna	
gl. Pollini, Marianna	
Gassmann, Florian Leopold	83
Gazzaniga, Giuseppe	83
Geminiani, Francesco	30, 48
Georgii, Walter	74
Gerbert, Martin	63
Gluck, Christoph Willibald	50, 83
Gozze, dubrovniška družina	37
Grassi, Bartolomeo	38
Graun, Johann Gottlieb	35
Grazioli, Giovanni Battista	38
Grétry, André-Ernest Modeste	83
Gaudagni, Gaetano	35
Guglielmi, Pietro Alessandro	83
Guido di Arezzo	63-67, 71
Guido of Arezzo	
gl. Guido di Arezzo	
Gvido Aretinski	
gl. Guido di Arezzo	
Gyrowetz, Adalbert	37
Hacquet, Baltazar	96, 97
Haffner, Giovanni Ulrico	
gl. Haffner, Johann Ulrich	
Haffner, Johann Ulrich	37
Halm, August	5

Hasse, Johann Adolf	36
Hatzfeld, grof	88
Haydn, Joseph	83
Helbling, Seifried	94
Helmholtz, Hermann von	44
Hiller, Johann Adam	83
Höffer, Janez Bertold	8
Homer	97
Hren, Tomaž	6, 7
Jackman, James L.	62
Janez Ljubljanski	94
Jarnović, Ivan Mane	60
Joannes a Laybaco gl. Janez Ljubljanski	
Joannes a Santa Cruce	97
Jommelli, Nicolò	37
Jones, Arthur	43, 46
Kafka, Franz	8
Kappus, Ivana gl. Zois, Ivana	
Kappus, Ivana Katarina gl. Zois, Ivana	
Kappus pl. Pichelstein, Franc Sigismund	75
Kappus pl. Pichelstein, Marija Beatriks	75, 78
Karel VI, nemški cesar	35
Kaulfuss, dunajski založnik	77
Kinski, grof	35
Koch, Heinrich Christoph	52, 54
Köchel, Ludwig	87
Kumer, Zmaga	96, 97
Kuret, Primož	97
Lagrange, Joseph-Louis	44
Lahoussaye, Pierre	35
Lehneis, Antonio	20, 21
Leopold I, avstrijski cesar	7
Lepesc, dubrovniška družina	37
Lichtenberg, grof gl. Dizma, Ludvik	
Linhart, Anton Tomaž	83, 84
Liszt, Franz	74
Lobcovitz gl. Lobkowitz, knez	
Lobkowitz, knez	23
Locatelli, Pietro Antonio	48
Lolli, Antonio	60
Lombardini, Maddalena	17, 22, 26

Lukman, Franc	74, 75, 77
Moffioletti, Giovanni Battista	37
Maitti, Marjeta	75
Marenzi, M.	18
Marenzi, Paolo	18
Margareta Teresa, avstrijska princesa	7
Marija Terezija, cesarica	8, 76, 85
Mariottini, Antonio	15, 20
Martín y Soler, Vincente	83
Martini, Giovanni Battista	26, 36
Martini, Vincenzo gl. Martín y Soler, Vincente	
Mattheson, Johann	12, 14
Melissa, Matej	7
Meneghini, Giulio	19, 35
Mihevec, Jurij	73
Monsigny, Pierre-Alexandre	83
Mozart, Leopold	17, 26-33, 37
Mozart, Wolfgang Amadeus	28, 29, 74, 82, 83, 87-89, 91
Musil, Robert	8
Nardini, Pietro	22, 24, 35-37
Natali, dubrovniška družina	37
Naumann, Johann Gottlieb	20, 21, 35-38
Nicolai	18, 19
Nicolai, Giovanni Francesco	55
Novak, Janez Krstnik	73
Padre Martini gl. Martini, Giovanni Battista	
Paganelli, Giuseppe Antonio	35-38
Paganini, Nicolò	31
Pagin, André-Noël	35-37
Paisiello, Giovanni	83
Paulini	74
Paulucci	37
Petri, Johann Samuel	13
Petrobelli, Pierluigi	18
Petrù, Peter	96, 97
Petteneg, Elizabeta gl. Pollini, Elizabeta	
Philidor, François-André Danican	83
Piccini, Niccolò	83
Pitagora	67
Platti, Giovanni Benedetto	48
Pollini, Andrej Pavel Feliks	75
Pollini, Elizabeta	76

Pollini, Franc	
gl. Pollini, Francesco	
Pollini, Franc Peter	75
Pollini, Francesco	73-76, 78-84, 87-91
Pollini, Ivana	75
Pollini, Janez Krizostom	75-78, 81, 84, 85, 87, 90
Pollini, Janez Krizostom Jurij	
gl. Pollini, Janez Krizostom	
Pollini, Janez Krstnik	74
Pollini, Jožef Avgust	75, 77
Pollini, Jožef Avguštin	
gl. Pollini, Jožef Avgust	
Pollini, Jožef Feliks	75, 77, 88, 89
Pollini, Jožefa	88, 89
Pollini, Marianna	89
Pollini, Marija Beatriks	
gl. Kappus pl. Pichelstein,	
Marija Beatriks	
Pollini, Marija Elizabeta	75, 84
Pollini, Marija Frančiška	75
Pollini, Marija Frančiška	
Angelika	75
Pollini, Marija Katarina	78
Pollini, Michelangelo	84
Pollini, Pavel Feliks	84
Pollini, Peter Anton	75
Pollini, Peter Feliks	75
Pollini, Roza Klara	
gl. Posarelli, Roza Klara	
Pollini pl. Freyherr, Franc	77
Posarelli, Marija Elizabeta	
gl. Pollini, Marija Elizabeta	
Posarelli, Roza Klara	75, 84
Puliti, Gabriello	7
Quantz, Johann Joachim	12, 13, 17, 26, 29, 31-33, 48, 55, 56
Rangoni, Giovanni Batista	16, 23
Riccati, Giordano	20, 60, 61
Ricordi, založnik	82
Rinaldi, Giuseppe	35
Robbio di S. Raffaele	
gl. Benvenuto di S. Raffaele	
Roberti degli Almeri, Andrea	18, 19
Roeder, Michael Thomas	61
Rötzel, Franz Joseph	77
Romieu, Jean-Baptiste	43, 44, 46
Rousseau, Jean-Jacques	12
Rupel, Mirko	97
Rutini, Giovanni Marco	37
Ryhiner, Achilles	49

Sabbatini, Luigi Antonio	37
Sacchi, Giovenale	60
Salieri, Antonio	83
Sammartini, Giovanni Battista	48
Santonino, Paolo	96, 97
Sarti, Giuseppe	83
Sberti, Antonio Bonaventura	60
Scarlatti, Domenico	37, 48
Scheibe, Johann Adolph	48
Schelff, Bernardo	35
Schikaneder, Emanuel	83
Schlegel, J.H.G.	96, 97
Schmelzer, Johann Heinrich	31
Schubart, Christian Friedrich	
Daniel	13
Schwerdt, Ferdinand	73
Sorge, Georg Andreas	43, 46
Stamitz, Jan Vaclav	17
Stivorio, Francesco	7
Stratico, Domenicus	59
Stratico, Giuseppe Michiele	
gl. Stratico, Michele	
Stratico, Gregorio Pio	59
Stratico, Grgur	
gl. Stratico, Gregorio Pio	
Stratico, Ivan Dominik	
gl. Stratico, Domenicus	
Stratico, Ivan Krstitelj	59
Stratico, Josip Mihovil	
gl. Stratico, Michele	
Stratico, Michele	35, 59-62
Stratico, Simeon Philipus	59
Stratico, Šimun	
gl. Stratico, Simeon Philipus	
Škerlj, Stanko	7
Tarsia, Antonio	7, 8
Tartini, Giuseppe	5-8, 11-24, 26-27, 30-33, 35-38, 41, 43, 46-49, 52, 55, 60-62
Theokrit	97
Tomadini, Jacopo	38
Touchemoulin, Joseph	35
Tourte, François	39
Turn, grof	8
Udina-Algarotti, Nikola	38
Ursini, grofovsko rodbina	80
Ursini pl. Blagaj, Janez	
Nepomuk	76, 81, 90
Ursini-Rosenburg, Vincenzo	83

Vallotti, Francesco Antonio	35, 36, 38, 49
Valvasor, Janes Vajkard	8, 97
Vandini, Antonio	35
Vento, Mattia	83
Viotti, Giovanni Battista	48
Vivaldi, Antonio	14, 31, 37, 48, 60, 61
Volger, Georg Joseph	44, 52
Wagathay pl. Ehrenbichl, Marija Frančiška gl. Pollini, Marija Frančiška	
Walther, Johann Gottfried	31, 48
Weber, Carl Maria von	36
Werneck, Marija Ana gl. Zois, Marija Ana	
Wesström, Andreas	22
Winter, Peter	83
Woldemar, Michel	22
Young, Th.	44
Zingarelli, Niccolò Antonio	82, 89
Zois, Ivana	75, 80
Zois, Marija Ana	75
Zois, Marija Frančiška Angelika gl. Pollini, Marija Frančiška Angelika	
Zois, Žiga	75, 80, 83, 84, 87, 91
Zois pl. Ehrenstein, Michelangelo	75, 80

Muzikološki zbornik
XXVIII - Izdal Oddelek za
muzikologijo Filozofske
fakultete v Ljubljani -
Tisk Tiskarna Pleško,
Rožna dolina, C. IV/32-36
Ljubljana
Ljubljana 1992

