

UDK 781.6 Tarsia A.

Ennio Stipčević
ZagrebANTONIO TARSIA: ANALIZA STILA I FUNKCIJA
SKLADATELJSKOGA OPUSA

Posljednjih godina razvija se sve snažniji interes za proučavanjem i revaloriziranjem skladateljskih opusa tzv "malih majstora" (*die Kleinmeister*). Taj je interes osobito evidentan na području *Mitteleurope*, prostoru od Baltika do Jadrana koje je u novije vrijeme zapljusnuto nacionalnim i kulturnim rekognicijama. Ne radi se, međutim, o nekom ekskluzivnom srednjoeuropskom pomodarstvu, uvjetovanom recentnim političkim promjenama. Revalorizacija "malih majstora" prisutna je podjednako i u talijanskoj, francuskoj, njemačkoj, a u novije vrijeme čak i američkoj muzikologiji. Radi se o interesu koji nije nipošto površan, nije motiviran zasićenošću proučavanjima "velikih majstora", nedostatkom "važnijih" zadataka, "pravih" tema.¹ Naprotiv. Kakvi se novi metodološki poticaji pružaju pri proučavanju "malih majstora" pokazat će analiza stila i funkcija skladateljskog opusa baroknog majstora, Kopranina, Antonia Tarsie.

Glazbenu prošlost Istre nije moguće pratiti u kontinuiranu slijedu. Fenomen koji bih nazvao "kontinuiranim diskontinuitetom" tipičan je za kulturno i glazbeno periferne sredine. U takvim sredinama, koje dakle nisu samo zemljopisno "rubno" locirane, kulturna zbivanja u pravilu su centripetalna, ona su usmjerena prvenstveno prema politički i ekonomski snažnim središtima. Karakteristično je za periferne sredine da ne uspijevaju održavati kontakte sa izvorima svojih kulturnih poticaja, koji bi kroz neko dulje vremensko razdoblje mogli biti podjednako intenzivni i na sličnoj razini.

Istarski poluotok (koji zajedno s kvarnerskim otočjem čini u kulturnom pogledu cjelinu) vjekovima je bio politički razdijeljen između Beča i Serenissime. Umjetnički glazbeni život odvijao se ponajviše u doticaju s habsburškim dvorom i Venecijom, bio je skoncentriran u samo nekoliko većih priobalnih urbanih cjelina (Pula, Poreč, Piran, Kopar, te u znatno manjoj mjeri Pazin, Labin, Motovun u unutrašnjosti poluotoka), a sve do početka 19. stoljeća razvijao se u razmjerno doskontinuiranom slijedu. Tiskari muzikalija teoretičari i skladatelji, kao što su Andrea Antico da Montona, Jacques Moderne "de Pinguente", Crešananin Franciscus Patrizius (Franjo Petrić), Porečani Francesco i Gabriel Sponga-Usper ili Giuseppe Tartini iz Pirana, potvrđuju nepobitnu prisutnost pojedinih glazbenika podrijetlom iz Istre (Talijana, Hrvata, Slovenaca) u

¹ Navodim tek jedan recentan zbornik, u kojem je moguće naći metodoloških poticaja za proučavanje glazbene kulture u Istri: *Itinerari del classicismo musicale. Trieste e la Mitteleuropa* (a cura di Ivano CAVALLINI), Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1992.

samoj matici europskih glazbenih zbivanja, i to napose tijekom 16. i 17. stoljeća. Međutim, dosadašnjim istraživanjima uspjelo se dokumentirati koliko-toliko kontinuiranu glazbenu kulturu tek u jednom istarskom gradu, u Kopru.²

Nakon studije J. Höflera o glazbenicima koparske stolne crkve,³ nedavno je G. Radole objavio monografiju o glazbi u Kopru.⁴ I u toj uzornoj monografiji glazbena prošlost, dijakronijski pregledno prikazana od srednjega vijeka do konca Drugog svjetskog rata, pokazuje se kao slijed fenomena koje je teško pratiti u kontinuiranom slijedu. Važno je uočiti da lakune u Radoleovoj monografiji nisu plod površnih istraživanja, već svjedoče o stvarnom stanju, tj. o diskontinuitetu visoko razvijenoga glazbenoga života, dakle karakterističnoj pojavi za kulturno i glazbeno periferne sredine. No moram istaknuti, nakon što sam već toliko puta upotrijebio izraze diskontinuitet i periferija, da te termine u ovom kontekstu ne uporebljavam nimalo pejorativno. Držim da nam ti termini mogu pomoći da relativno obimni skladateljski opus Antonia Tarsie prihvatimo kao vrijednu ostavštinu, iznimnu u koparskoj sredini, čije značenje prelazi lokalne okvire.

U zamalo svim dosadašnjim muzikološkim napisima izvorišta i prvotne inspiracije Tarsijina skladateljstva dovode se u vezu s glazbenom ostavštinom iz arhiva koparske stolnice.⁵ I doista, djela kasnobaroknih majstora kao što su Giovanni Battista Bassani, Giovanni Antonio Rigatti i Orazio Tarditi zacjelo su utjecala na skladateljski stil ne samo Tarsijin, nego i drugih koparskih skladatelja. Pokazale su to već dosadašnje detaljnije analize Tarsijina skladateljstva, a potvrdit će vjerojatno i buduća komparativna proučavanja skladatelja koparskoga kruga. Valjalo bi, međutim, preciznijim istraživanjima utvrditi kada su i koje rukopisne ili tiskane muzikalije dospjele u arhiv koparske stolnice. Naime, muzikalije koje danas nalazimo u glazbenim arhivima i zbirkama ne odražavaju pouzdano i bez ostatka stanje u tim kolekcijama kakvo je bilo prije nekoliko stoljeća. Poznato je, primjerice, da su u franjevačkom samostanu na Košljunu kraj Krka pohranjeni barokni madrigali što su

2 Od studija o glazbi u Istri iz doba baroka ističu se: Giuseppe RADOLE, *Musica e musicisti in Istria nel Cinque e Seicento, Atti e memorie della Società Istriana di archeologia e storia patria*, n.s. XII, 1965, str. 147-213; ID., *L'arte organaria in Istria*, Bologna, 1969; Janez HÖFLER, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978. Suvremenom metodologijom i brojnim novim podacima opskrbljena je monografija: Ivano CAVALLINI, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Firenze: Leo S. Olschki, 1989. Uzgred, upozorio bih na još jedan, manje poznat, no vrijedan izvor informacija o glazbenom životu u Istri 17. stoljeća. U katalogu izložbe *Antonio Tarsia 1643-1722: 350 let/anni* (ur. Salvator ŽITKO), Koper: Izvršni svet Skupščine občine Capodistria / Consiglio esecutivo dell'Assemblea comunale, 1993, p. 54. stoji da je rukopis djela *Memorie sacre e profane dell'Istria (1680)* Prospera Petronia, koje se čuva u Pokrajinskom arhivu u Kopru, neobjavljen. Začuduje što taj podatak nalazimo i u studiji koju je za katalog napisao Edviljo Gardina ("Koprška družina Tarsia / La famiglia capodistriana del Tarsia", *op. cit.* p. 15 sgg). Na sreću, Petroniev rukopis, objavljen je u kritičkom izdanju, i to prema prijepisu koji je pohranjen u Biblioteci Marciani u Veneciji: v. Prospero PETRONIO, *Memorie sacre e profane dell'Istria* (a cura di Giusto BORRI, con la collaborazione di Luigi PARENTIN), Trieste: G. Coana, 1968. Studiozan kritički aparat, popraćen indeksima imena i pojmova, omogućuje da se Petronievo djelo sagleda kao jedan od važnijih izvora za povijest običaja i svakodnevnoga života u Istri 17. stoljeća. Ups. i moju studiju Kako se ženilo i pjevalo u Istri 17. stoljeća, 15 dana, 39, 1986, br. 3, str. 19-22, gdje se donose fragmenti iz Petronieva djela u prijevodu na hrvatski.

3 Usp. Janez HÖFLER, *Glasbeniki koprške stolnice v 17. in 18. stoletju*, *Kronika*, XVI, 1968, str. 140-144.

4 Usp. Giuseppe RADOLE, *La musica a Capodistria*, Trieste: Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia, 1990 (s opsežnom bibliografijom).

5 Usp. npr. Janez HÖFLER, *Glasbena umetnost ...*, str. 95 sgg; Giuseppe RADOLE, *La musica a Capodistria ...*, str. 43 sgg.

ih potpisali Enrico Radesca di Foggia i Orazio Tarditi, kao i neka kasnija tiskana djela. U košljunsku zbirku te su muzikalije došle početkom 20. stoljeća iz samostana Sv. Ane u Kopru.⁶ S druge strane, Gabriello Puliti, središnja figura prvih tri desetljeća istarskoga glazbenog *seicenta*, niz godina potpisivao se kao "Organista della Molto Illustre Città di Capodistria", no ni jednom svojom skladbom nije zastupljen ne samo u koparskim arhivima, nego niti na području cijele Istre.⁷

Čini mi se, stoga, da i u vezi s muzikalijama koje su pohranjene u arhivu koparske stolnice ne bi valjalo donositi preuranjene zaključke. Valjalo bi istražiti kako su i koji rukopisi i tiskovine cirkulirali iz jedne glazbene zbirke u drugu, kada su dospjeli u koparsku stolnicu i u kojem se kontekstu spominju, ako uopće, u samostanskim knjigama. Tu dakle tek predstoje ozbiljnija arhivska proučavanja. Komparativna, pak, proučavanja u odnosu na talijanske, austrijske i hrvatske glazbene zbirke mogla bi pružiti dragocjene rezultate.⁸ Specifična je ipak situacija s Tarsijinom glazbenom ostavštinom. Sve njegove skladbe sačuvane su u glazbenom arhivu koparske stolnice, samo na toj lokaciji i autentično su svjedočanstvo o njegovoj skladateljskoj i glazbenoj aktivnosti u Kopru.

Antonio Tarsia rodio se u Kopru 1643, a u rodnom gradu preminuo je 1722; već kao petnaestgodišnjak pjevao je u koparskoj stolnici i uz koparsku stolnu crkvu ostao je vezan skoro cijeloga života. U dokumentu iz svibnja 1644. godine, jednom od ranijih svjedočanstava o Tarsiji u koparskoj stolnoj crkvi, navodi se da je bio uposlen "con salario di ducati quaranta annui impartendoli obligatione, oltre l'ordinaria di suonar l'Organo nelle feste, et assister alle musiche, d'insegnar la Musica a due giovani cittadini".⁹ Dvadesetgodišnji Tarsia bio je višestruko glazbenički aktivan. Njegove umještosti kao kapelnika, orguljaša, glazbenog pedagoga i skladatelja bile su zacijelo cijenjene, što potvrđuje angažman na mjestu orguljaša stolne crkve sve do visoke starosti 1710. godine. Posljednja skladba datirana je 1718, no nikako nije sigurno da je i to zadnje djelo što ga je bio napisao. Sve u svemu, evidentirano je tridesetak skladbi koje posjeduju Tarsijin potpis, a još nekoliko misnih stavaka njegovi su autografi, čije bi međutim autorstvo trebalo tek ispitati. U razdoblju od skoro pedeset godina (od 1660. do 1718) skladateljski stil u isključivo crkvenom stvaralaštvu Antonia Tarsie razvijao se u prepoznatljivoj kasnobaroknoj maniri. Već u najranijim datiranim skladbama Tarsia se očituje kao izniman skladateljski potencijal u okvirima koparskoga i uopće istarskoga glazbenog života druge polovice 17. stoljeća.

Nemogućnost dokumentiranoga praćenja i evidentiranja neprekinutoga razvijenijeg umjetničkog glazbenog stvaralaštva u Kopru, i to u razdoblju koje je

6 Usp. Vjera KATALINIĆ, Glazbena zbirka franjevačkog samostana na Košljunu, *Arti musices*. 20 (1989), 1-2, str. 129-137.

7 Usp. spomenutu Cavallinievu monografiju (bilj. 2) te Ennio STIPČEVIĆ, Gabriello Puliti - ranobarokni skladatelj u Istri, u: *Ivan Lukačić i njegovi suvremenici. Ogledi*, Zagreb: Musica sacra, 1993, st. 19-45.

8 Spominjem usput da je tijekom posljednja dva desetljeća u Hrvatskoj sprovedena opsežna akcija identificiranja, sređivanja i katalogiziranja glazbenih arhiva i zbirki, kojih je rezultat serija *Indices collectionum musicarum tabulariorumque in Croatia* (ur. Stanislav TUSKAR), u izdanju Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. U oko četrdesetak glazbenih arhiva i zbirki, koji su sređeni i posjeduju svoje inventarske knjige (koje su pohranjene u Zavodu za povijest hrvatske glazbe HAZU), evidentiran je nemali broj zajedničkih imena autora, popisanih kod Janez HÖFLER - Ivan KLEMENČIĆ, *Glasbeni rukopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800 (katalog)*, Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, 1967. Podrobnija komparativna informacija prelazi okvire ove studije.

9 Giuseppe RADOLE, *La musica a Capodistria ...*, str. 49.

direktno prethodilo Tarsijinom namještenju kao orguljaša u stolnici, ostavlja otvorenim pitanje njegovih uzora, prvotnih učitelja, poticaja. Njegove najranije poznate signirane skladbe su *Confitebor tibi Domine a 3* (datirana 12. svibnja 1680) i *Beatus vir a 3* (od 4. kolovoza iste godine); oba psalma pisana su za dva soprana i bas, dvije violine i orguljski continuo i očituju zamjernu skladateljsku vještinu, pokazuju ustvari Tarsiu kao već formiranoga majstora. Jedina skladba iz ranijega razdoblja je dijalog *Peccatore ammaliato* iz 1660, iznimno djelo u Tarsijinom opusu po tome što nije izričito namijenjeno liturgiji (premda ju niti ne isključuje).¹⁰ Radole navodi da jedan *Credo* za zbor, dvije violine i continuo potječe iz 1674. godine, no tu dataciju nisam uspio provjeriti u izvorima.¹¹ Bilo kako bilo, treba pretpostaviti da bi se daljnjim istraživanjem po slovenskim (možda i italijanskim, austrijskim?) arhivima mogla pronaći još pokoja skladba iz njegova mladenačkog razdoblja.¹²

Peccatore ammaliato, dialog koji bismo mogli nazvati i malim oratorijem, posjeduje značajke početničkih nevjestina. U zanimljivo koncipiranoj dvodjelnoj formi (prvi dio sastoji se od izmjena monodijskih zapjeva, a unatoč povremenim kraćim "madrigalizmima" nije odveć inventivna. Opsežna monografija o latinskom dijalogu u 17. stoljeću, koju je nedavno objavio F. Noske, mogla bi poslužiti kao solidno uporište za komparativna istraživanja Tarsijinih skladateljskih početaka.¹³ Troglasni *Beatus vir* iz 1680. godine u pogledu skladateljske tehnike već je zrelo ostvarenje. Važno je istaknuti da pojedine harmonijske i kontrapunktičke postupke Tarsia nije bitno razvio ni u kasnijim djelima. Pogledajmo koji su to skladateljski postupci: kanonske imitacije kraćega su daha, *tutti* dvoglasje uglavnom je u paralelnim tercama i sekstama, a u okvirima tih intervala najčešća su i instrumentalna rittornela. Tako četveroglasni slog poneki put ostavlja utisak dvoglasja pojačanoga tercama, odnosno sekstama, a to dvoglasje pak niže u dijalogu nalik na kratke monodijske zapjeve. Skladateljstvo ogleda se u jednostavnosti, koja međutim nipošto ne zapada u simplifikaciju ni banalnost (Primjer 1). Već prvim svojim skladateljskim djelima Tarsia očituje poznavanje sjevernotalijanskoga, poglavito venecijanskoga kasnobaroknog crkvenog stila.

Preskočimo za trenutak cjelokupni Tarsijin skladateljski *curriculum* i pogledajmo koliko je srodno poimanje kanonske imitacije na početku skladbe, kojoj na naslovnoj stranici čitamo: *Confitebor a due Voci, cioe Alto e Basso, et con due Violini composto li 19 luglio 1718 in C maggiore* (na naslovnici nije spomenut basso continuo, koji se podrazumijeva) (Primjer 2).

Ova dva primjera, kojima bismo mogli pridodati još i drugih sličnih, nužno su izvučena iz konteksta skladbi kojima pripadaju. Ipak, i takvi fragmenti omogućuju nam da pokažemo kako u pogledu stilskih značajki Tarsijin skladateljski opus nije doživio neke velike transformacije, kako u pogledu stila ne možemo evidentirati neki evolucionizam. Štoviše, pojedinosti u harmonijskom izričaju (koji se najbolje isčitava

10 Usp. Giuseppe RADOLE, *Op. cit.*..., str. 50 sgg.

11 V. Giuseppe RADOLE, *Op. cit.*..., str. 53.

12 Usp. zanimljivu doktorsku disertaciju: Jasna LULJAŠIĆ, *Psalmi Antonia Tarsie*, Univerzitet u Ljubljani - Akademija za glasbo, 1990 (rkp.) (cit. prema Ivano CAVALLINI, Antonio Tarsia baročni skladatelj / Un compositore barocco a Capodistria: Antonio Tarsia, *Antonio Tarsia 1643-1722: 350 let/anni*, cit., p. 38), gdje je autorica neke skladbe nejasnoga autorstva, čini se s punim pravom, atribuirala koparskom majstoru.

13 Usp. Fritz NOSKE, *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford: Clarendon Press, 1993.

u dionici bassa continua!) kao da su "dugog trajanja". Promjene u harmonijskom slogu koje se mogu evidentirati, kao što ćemo uskoro nastojati pokazati, u uskoj su svezi s tekstem, tj. liturgijskom funkcijom, a ne ovise prvenstveno o razdoblju iz kojega potječu. Rječju, stilistička analiza Tarsijino zamalo polustoljetno stvaralaštvo nije u mogućnosti argumentirano prikazati u razvojnome kontinuitetu. Evolucionističko poimanje stila, koje je u muzikologiju dospjelo preko darvinističkih teorija umjetnosti, na Tarsijin se skladateljski opus ne može uspješno primjeniti. Logika po kojoj bi skladateljski stil bio uvijek i neminovno podložan nekakvim nejasnim kreativnim zakonima evolucije i po kojoj bi jednostavniji glazbeni oblici prethodili složenijima u slučaju Antonije Tarsije naprosto ne vrijedi!

Prije dvadesetipet godina J. Höfler - u spomenutoj studiji koja je predstavljala pravi *revival* Antonija Tarsije u suvremenu muzikologiju, ali i glazbenu praksu - lapidarno je naznačio tri moguća razdoblja u skladateljstvu koparskog majstora. Prvo bi, prema Höfleru, dosegalo do c. 1700 (i skladbe *Laudate Dominum a 2*), drugo bi završavalo 1715. godinom, a u "izrazito kasna dela" pripadali bi psalmi *Confitebor te In exitu Israel*, oba iz 1718.¹⁴ Takva je periodizacija prihvatljiva imamo li na umu ekonomičniju razvedenost melodijskih linija, veće harmonijsko bogatstvo, složeniju formu. I G. Radole spominje "questa evoluzione stilistica di matrice tardo-barocca", a za harmonijski izričaj tvrdi: "lo stile armanico del Tarsia, man mano che egli si maturava, è sempre più chiaramente tonale, con modulazioni ai toni vicini, condotte con eleganza".¹⁵ Ove su opservacije bezpogovorne imamo li na umu isključivo strukturno-stilske elemente glazbenoga izričaja. Treba, međutim, voditi računa o liturgijskim zadatostima svake pojedine skladbe, tj. o bitnoj funkcionalnoj determiniranosti odnosa glasbe i tekstovnoga (pjesničkog) liturgijskog predloška.

* * *

Kritičke opaske kojima namjeravam zaključiti ovaj kratki ogled na tiču se samo skladateljstva Antonia Tarsije i nekoliko dosadašnjih napisa, koji su bili inspirirani evolucionističkom estetikom. Kritika ima ambiciozniju tendenciju i imala bi se odnositi na pokušaj ustanovljavanja revalorizacijskoga koda glazbenog *seicenta* u Istri.¹⁶

Periodizacija koju je svojedobno bio predložio Höfler, kao i stilska evolucija koju vidi Radole, odnosi se na doista evidentne značajke u Tarsijinom skladateljstvu. Neke valja i navesti. Tako primjerice *Chirie a 4 (...) in F magg.* posjeduje fakturu koja podsjeća na cikličnu fakturu kasnorenesansnih misa *da choro* (Primjer 3). Reminiscencija koja nam se nameće, tj. zbirka misa koju je G. Puliti objavio 1624. godine (*una concertata, e l'altra da choro*), dok je bio orguljaš koparske stolne crkve, ne dostaje međutim da se objasni tradicionalizam u ovom Tarsijinom misnom stavku, kao i u drugima za koje se vjeruje u njegovo autorstvo. Tarsia po svoj prilici nije ni poznavao Pulitijeve mise (i to ne samo zato jer ih danas ne nalazimo pohranjene u

14 Usp. Janez HÖFLER, Motetske kompozicije Antonia Tarsie, *Zvuk*, 83, 1968, str. 163-168; v. također ID., Antonio Tarsia - nekoliko dopuna povodom njegove kompozitorske ostavštine, *Zvuk*, 115-116, 1971, str. 305-315 (s popisom Tarsijinih skladbi, pohranjenih u arhivu koparske stolnice). Radi mogućih preciznijih komparativnih proučavanja valjao bi popis skladbi A. Tarsie načiniti prema standardima *RISM*-a, što bi olakšalo i atribuciju nekih dvojbjenih djela.

15 Usp. Giuseppe RADOLE, *Op. cit.*..., str. 53-54.

16 Metodološke poticaje takvim istraživanjima moguće je naći u studijama I. Cavallinija, osobito u monografiji *Musica, cultura...*, cit.

arhivu stolnice u Kopru!). Cikličnost je ovdje prisutna zbog same liturgijske funkcije misnih stavaka, koji su, kako vjerojatno s pravom prepostavlja I. Cavallini,¹⁷ bili najčešće izvođeni kao svojevrsne kopule između gregorijanskih napjeva i primitivnih polifonija, što ih nalazimo zapisanima u rukopisnim liturgijskim priručnicima koparske provenijencije.

S druge strane, karakteristična je nemogućnost održavanja ekspresivne tenzije u duljim ciklički koncipiranim skladbama. Tako *Magnificat (...) in C magg.* iz 1688. godine posjeduje neke slabosti, koje nije moguće protumačiti samo "prvom fazom" u skladateljevom *curriculumu*, tim više jer je to djelo nastalo nakon više od dvadeset godina od prvijenca, dijaloga *Peccatore ammaliato*. Nakon efektnih polifonih situacija i briljantnoga basovskog sola u *Deposuit potentes*, u stavku *Sicut erat* čini se da *Magnificat in C magg.* ne dobiva zasluženu trijumfalističku "a 4" završnicu (Primjer 4).

Skladniji je i svježiji izričaj u skladbama koje već svojim sastavom i kratkoćom aludiraju na nepretencioznost. Primjerice, pravo malo remek-djelo skladne forme i odmjerene melodijske ekspresije je *Salve Regina* za tenor, 2 violine i continuo iz 1697. godine. Već od početnih taktova melodijska faktura i trodobna mjera sadrže profane asocijacije.

Vrijednosnim kriterijima moguće je analizirati Tarsijin skladateljski stil. No temeljne odrednice njegova stvaralaštva ne iscrpljuju se u strukturno-stilskim okvirima glazbenih oblika, koje možemo raspoznati kao kasnobarokne arije, recitative i instrumentalna ritornella, a ne naslanjaju se niti na neku kontinuiranu tradiciju domaćega glazbenog stvaralaštva. Valja stoga zaključiti da stil kod Tarsije nije bez ostatka podložan evolucionizmu niti glazbene sredine u kojoj je djelovao, niti vlastitome. Tako nas skladateljstvo Antonia Tarsije - zbog svoga stilskoga "dugog trajanja", zbog diskontinuiteta razvijena umjetničkoga života koparske sredine u kojoj se pojavio i svoje izričite liturgijske funkcionalnosti - upućuje na metodologiju koja se ne ograničava na detektiranje strukturnih i stilskih označnica. "Slučaj Tarsia" pokazuje kako estetskom vrijednosnom kritičkom instrumentariju valja pridodati suvremene metode kontekstualnoga i funkcionalnog proučavanja. Te metode mogu od osobite koristi biti pri proučavanju baroknih glazbenih djela iz Istre, djela za koja već unaprijed možemo znati da ne posjeduju snažni naboj estetske koncentracije. Regionalne značajke istarskoga glazbenog *seicenti* izvorom su vrijednih doprinosa tijeku europskoga baroka, ali i poticaja suvremenim muzikološkim istraživanjima. A kolika nas još iznenađenja očekuju pri revalorizaciji baroknih *Kleinmeistera* iz Istre pokazuje i plodan opus dugogodišnjega orguljaša koparske stolnice, skladatelja i mnogostruko aktivanoga glazbenika, kakav je bio Antonio Tarsia.

Primjer 1

Handwritten musical score for a hymn, featuring multiple staves with notes and lyrics. The lyrics are in French and include phrases like "Gloria Dei", "et spiritus sanctus", and "et in vitam amen". The score is written in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscripts.

Handwritten musical score for a choir, featuring multiple staves with notes and lyrics in Latin. The score is written on ten staves. The first two staves contain a large, dark, circular mark, possibly a stamp or a large note. The third staff begins with the lyrics "En: :: picebor ti: :: bi dñe in coro in coro coco corde". The fourth staff contains the lyrics "En: :: picebor ti: :: bi dñe in coro in coro coco corde". The fifth staff contains the lyrics "En: :: picebor ti: :: bi dñe in coro in coro coco corde". The sixth staff contains the lyrics "En: :: picebor ti: :: bi dñe in coro in coro coco corde". The seventh staff contains the lyrics "En: :: picebor ti: :: bi dñe in coro in coro coco corde". The eighth staff contains the lyrics "En: :: picebor ti: :: bi dñe in coro in coro coco corde". The ninth staff contains the lyrics "En: :: picebor ti: :: bi dñe in coro in coro coco corde". The tenth staff contains the lyrics "En: :: picebor ti: :: bi dñe in coro in coro coco corde".

chirio eleia chirio eleia
 chirio eleia chirio eleia
 chirio eleia chirio eleia
 chirio eleia chirio eleia
 chirio eleia chirio eleia
 chirio eleia chirio eleia
 chirio eleia chirio eleia
 chirio eleia chirio eleia
 chirio eleia chirio eleia
 chirio eleia chirio eleia

C A T B VI 1 VI 2 Vlc

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

8

#6

SUMMARY

Antonio Tarsia's entire life (1643-1722) and work are bound up with his native Koper (Capodistria) and the municipal cathedral. He was active there as organist, "maestro di capella", as well as composer of exclusively vocal church music (masses, motets, psalms, antifonas), occasionally accompanied by small instrumental groups (vl 1, 2, bc).

When writing in 1680 the two psalms, "Confitebor tibi Domine a 3", and "Beatus vir a 3", he was already a trained composer. In his style it is hard to trace any "evolution". His work is characterised by deliberate commitment to the traditional formal clarity and by his non-acceptance of modern trends promoted in Northern Italy and the Venetian area of influence. Tarsia's "opus musicum" is his valuable contribution to the musical production in Koper at the turn of the 17th to the 18th century and this ranks him among the most interesting figures in Istrian baroque music. A. Tarsia, the "Kleinmeister", continues today to deserve our appreciation.