

UDK 78 Tarsia A.

Tomaž Faganel  
Ljubljana

GLASBENA ZAPUŠČINA ANTONIA TARSIE

Glasbena zapuščina skladatelja Antonia Tarsie se ob nekaterih obrobnejših novejših izsledkih od konca 60. let, ko ga je strokovni javnosti predstavil Janez Höfler, ni bistveno spremenila. Rokopisnim skladbam oz. signiranim rokopisom, ki jih hrani danes arhiv stolne župnije v Kopru, je potrebno dodati še 6 samostojnih skladb: zanimivi dramatični dialog *Angelo et huomo* (1660), mašni *Credo* (1674), *Pange lingua* (1700), tri *Salve* za različne praznike (ok. 1700), in zbirko motetov neznanega obsega iz okr. 1700, ki jih v arhivu ni in so se najverjetneje znašle v neprostovoljni zasebni lasti.

Rokopisi Tarsiinih skladb so pregledni in kljub številnim okrajšavam besedila razmeroma jasni. Večina skladb je poleg podpisa tudi datiranih. Za vse skladbe obstajajo partiture, kar za drugo polovico 17. stoletja še ni ravno pogosto, in posamezni glasovni snopiči so večinoma prečnega formata.

Partiture se v naslovu in številu glasov nekajkrat razlikujejo od dejanskega števila sodelujočih glasov v glasovnih snopičih. Tako šele ponovna rekonstrukcija partiture iz glasov pokaže dejansko zasedbo. K temu razhajanju je gotovo pripomogla tudi hitrost in priložnostni namen nastajanja skladb, ki je nekajkrat glede na besedilo naslovnice in vsebino skladbe neizpodbitna. Zasedba je večinoma stalna. Poleg enega do štirih pevskih glasov je skladatelj vedno uporabljal dve violini in deloma oštevilčeni glas za continuo. Orgel Tarsia posebej ne omenja. Basovsko godalo pa ima v rokopisih različna imena od običajnega violona, violončela, do redko uporabljane najbrž basovske viole. Uporabljeni sestavi približno kažejo na trenutne izvedbene možnosti glasbenikov koprskeske stolnice v 2. polovici 17. stoletja.

Partiture in glasovi so v tolmačenju razmerja solo - tutti nejasne. Skladatelj tovrstne oznake zares redko uporablja. Opombo solo najdemo le, kadar gre za izrazito virtuosni pevski odlomek. V mnogih povsem solističnih duetih v sicer štiriglasni skladbi pa podrobnejša oznaka največkrat manjka. Oznako tutti le redko najdemo na mestih, ki bi po svojem muzikalnem kontekstu zahtevala sodelovanje vseh izvajalcev. Vprašanje je, ali je Tarsia v takratnih razmerah sploh imel na voljo skupinsko zasedene pevske ali celo inštrumentalne glasove, saj redki dvojni izvodi glasov tega še ne potrjujejo. Viri o številu koprskih stolnih glasbenikov poročajo le o štirih pevcih, dveh violinistih in o Tarsii kot organistu.

Vse ohranjene skladbe - izjema je *Regina coeli* iz l. 1697 - imajo na naslovni strani poleg naslova, zasedbe, datuma in podpisa tudi oznako tonovskega načina. Ta je po oceni zapisa dodan kasneje, saj je jasna raba že v naslovu najavljenega

tonalnega središča v drugi polovici 17. stoletja še precejšna redkost. Akcidenc skladatelj ne piše vedno na začetku, dodane so sproti in to večinoma nedosledno. Tako je sodbo o njihovi pravilni rabi potrebno izpostaviti širokemu inštrumentariju modalne teorije. Šele takrat bo morebitna misel o zavestno opuščanih predznakah povsem trdna.

Večina skladb je v duru, kjer se je skladatelj iz razumljivih fizikalnoakustičnih razlogov oddaljil od treh višajev. Pri nižajskih durskih tonalitetah posega le po F-duru. Samo za tri skladbe je izbral enovito molsko razpoloženje. To sta *De profundis tenebrarum*, ki jo je postavil v c-mol in *Salve Regina* v a-molu. Dve skladbi *Si quaeris miracula* iz l. 1715 pa zaradi svobodnega kadenciranja spevne solistične melodije - pri eni navedba na naslovnici ni povsem jasna - nihata med molskim in durskim razpoloženjem in kadenciranjem.

V svoji metrični zgradbi so dela Antonia Tarsie razen psalma *Dixit Dominus* že povsem "sodobno" urejena. Vse taktnice so vpisane. Stalna je tudi že raba četrtnskih taktov. Kot obledel ostanek bele menzuralne notacije v nekaterih ternarnih stavkih se kaže večkratna uporaba 3/2 takta kot metričnega nasprotja binarnemu 4/4. Na starejšo notacijo spominjajo tudi nekatere kolorirane note v ternarnih odlomkih. Hemiole, ki nastajajo zaradi spremembe metrične stopice v kadenčnih sklepih, so pogoste, niso pa več kolorirane, kot je bilo v navadi npr. na širšem avstrijskonemškem področju še v drugi polovici 17. stoletja. (Primer 1) Prav tako Tarsia hemiole osmink jasno označi tudi v tekočem 3/4 taktu. Psalm *Dixit Dominus* kaže pravopisne navade, ki temeljijo še trdo v izročilu 17. stoletja. Nedatirani psalm lahko tudi zato verjetno razvrstimo med skladateljeva zgodnejša dela. V partituri najdemo jasne ostanke metričnega reda, ki je iz odnosa "*tempus cum prolatio*" in tradicije bele menzuralne notacije še bistveno sooblikoval ustvarjanje v zgodnjebaročnem času. Skladatelj v ternarnem metrumu koleba med starim zapisom *preportio tripla* s 3/1 taktom in sodobnejšim ternarjem, ki ga sicer nepravilno zapiše kot 6/4 takt. Dejansko uporabi 6/8 takt, saj njegova metrična misel ne teče po taktih, marveč periodično v smislu današnjega 12/8 takta. (Primer 2)

Rokopisi imajo zelo redke oznake za tempo, ki kot *tempo ordinario* sicer jasno izhaja iz metrične zasnove in glasbenega konteksta. Nekajkrat navaja staro obliko za adagio *adasio*, ki je bila v rabi med italijanskimi in nemškimi avtorji v 1. polovici 17. stoletja. V godalnih glasovih ni nobenih dodatnih izvornih znamenj za lokovanje in drugih oznak za artikulacijo ali dinamiko. Sicer so inštrumenti pomemben sestavni del partitur. Zasedba je številčno premajhna, da bi si skladatelj z dvema violinama lahko privoščil podvajanje glasov. Zato v štiriglasnih skladbah izbira ustrezne akordne tone, pomembnejšo vlogo pa namenja obema violinama v predigrah in medigrah z oznako *sinfonia*, v mnogih ritornelih ter pri vsebinskem repliciranju vokalnega stavka.

Melodika skladb izpričuje dvojnost zasnove. V binarnih stavkih se melodična linija ob redkih skokih in nakazani trizvočnosti omejuje na razmeroma ozek obseg tonov in njihovo pogosto ponavljanje. To kažejo predvsem silabično zasnovani deli dolgih mašnih stavkov, kjer množina potrebnega besedila oz. recitiranje na istem tonu slabi melodično invencijo in ji daje učinek statičnosti.

Stavki z virtuozno kolorirano melodijo - ta je namenjena izpostavljenim solističnim glasovom - imajo ob jasno izraženem baročnem afektu svoje korenine v koncertantnem pa tudi ponazoritvenem stilu iz zgodnejših razvojnih obdobj baroka. Ternarni odlomki so melodično klenejši, jasneje periodično členjeni in bolj razgibani.

Kljub temu da je v njih malo izrazite arioznosti, veliko ponavljanih tonov in malo živahnih melizmov, spominjajo na melodično linijo italijanskega opernega bel canta iz sredine 17. stoletja.

Stalni so tudi postopi glasov v paralelnih tercah ali sekstah, kjer se največkrat v nekakšnem concertatu izmenjujeta pevska para z glasovoma violin. Iz tega načina izhajajo tudi pogosti odlomki in poigre v zasedbi baročnega tria. Značilno, včasih nekoliko naivno, je tudi gibanje kontrastnih glasov v nasprotnih smereh in simultanih protipostopih.

V psalmih in antifonah pa tudi v mašnih stavkih najdemo kot pomemben sestavni del odlomke v spevnem ritmično svobodnejšem deklamativnem ariosu pevskega solista ali dueta, ki po eni strani spominja na zgodnjebaročno monodijo, njegova metrična urejenost pa kaže tudi na kasnejši, nekaj deset let mlajši oratorijski arioso in accompagnato. Posebno v takih odlomkih so sekvence melodičnih obrazcev in harmonskih vzorcev pogoste in so največkrat namenjene stopnjevanju dramatične napetosti in vsebinskega sporočila.

Pri prebiranju opusa se zastavlja vprašanje skladateljevega odnosa do kontrapunkta oz. imitacije kot osnovne tehnične gradbene prvine v baročnem času. Ostinatih oblik v skladbah ni, čeprav Tarsia pogosto imitira. Najverjetneje pa se tudi zaradi hitrosti ustvarjanja ne utegne vedno tehnično podrežati strogim pravilom. Največkrat se imitacija po nekajkratnem nastopu osnovne misli izteče v homofonem nadaljevanju, kar je pogosta značilnost skladateljev 17. stoletja. Glasovi ne nastopajo po ustaljenem imitacijskem redu, niti v jasnem tonalnem odnosu. Melodije, ki si v posameznih glasovih odgovarjajo, se med seboj večkrat prekrivajo. Imitacija ima zato stretni učinek. O fugiranju še ne moremo govoriti, saj vsebinska ostrina nakazanih protiglasov v imitiranju še nima moči tematskega kontrasubjekta. Sklepni verz *Glorie in G* nakazuje v tem smislu jasno glasbeno idejo, prav tako *Gloria in D*. Posebno prva je primerna za daljšo in bolj zapleteno kontrapunktično obravnavo. (Primer 3) Klenost te misli bi vsekakor opravičila konstrukcijsko močnejši postopek, za katerega pa je bil Tarsia tehnično prešibak, ali pa nekaj desetletij prezgoden.

Prvo zaokroženo skupino Tarsijeve skladateljske zapuščine predstavljajo posamezni mašni stavki, ki niso povezani v cikel mašnega ordinarija. Vsi, najbrž tudi nedatirani *Chirie [v F]*, so nastali že v 18. stoletju. Ohranila sta se po dva Kyrie, dve Glorii in dva Creda (eden je v zasebni zbirki). Oba uvodna stavka mašnega ciklusa sta napisana za štiri običajne pevske glasove, par violin in continuo. Partitura *Chirie [v F]* nima letnice nastanka, *Kyrie [v D]* pa je datiran v l. 1717. Obe skladbi sta nastali najbrž v istem času, saj ju je Tarsia zasnoval več kot podobno. Oblikovno je uporabil nekoliko razširjeni tridelni vzorec s slovesnejšim uvodom in razgibanima okvirnima stavkoma. *Chirie [v F]* ima v uvodu predigro z izvirnim naslovom *Sinf[onija]*.

Obe Glorii z letnicama 1714 in 1717 vzbudita pozornost takoj na začetku. Prvi desetletji 18. stoletja namreč še nista čas, ko bi skladatelj pri uglasbitvah Glorie znotraj mašnega ordinarija komponirali tudi začetni vez, ki se je izvajal praviloma kot koralna invokacija. Šele ob koncu 18. stoletja so skladatelji prvi verz Glorie pa tudi Creda izjemoma že komponirali, kar pa ni nikoli postalo pravilo. Tarsia pa je obakrat uglasbil že prvi verz Glorie kot slovesen začetek v nekem smislu številčno zasnovanega mašnega stavka. Credo iz l. 1714 pa začenja z običajnim drugim verzom in je sicer v fakturi preprostejši ter ves čas homofon. Glorio v D uvajajo izstopajoče lestvične pasaže, obema partiturama pa je v uvodnem stavku skupna

raba sekvenčnih melodičnih obrazcev z značilno figuro *circulatio*, ki jo Tarsia uporablja tako v silabičnih vzporednih tercah kot tudi v melizmatskih koloriranih figurah. Z uporabo melodičnega vzorca tako pogostega v 17. stoletju, skladatelj zabriše sicer precej statični učinek uvodne melodike.

Oblikovno sta obe Glorii in Credo niz kratkih, največkrat okrog 20 taktov dolgih z verzom določenih in muzikalno zaokroženih enot z ne vselej jasnim tematskim poudarkom. Nekatere glasbene misli se v obeh Glorinah ponovijo z drugim verzom oz. besedilom, razplet take ponovitve pa je nekoliko drugačen. Tudi sicer je pogosto ponavljanje melodičnih obrazcev skladateljeva slabost, ki pride v daljši skladbi kot je Gloria izdatneje do izraza. Posamezni odlomki kontrastirajo predvsem metrično. Binarni odlomki se gibljejo v hitrih notnih vrednostih, večinoma silabično, zato je deklamacija besedila precej gosta. Ternarni stavki so zasnovani spevno v smislu trio zasedbe in italijanskega bel canta.

V Tarsijevi zapuščini najdemo 10 uglasbitev psalmov, ki jih je kot organist izvajal pri slovesnejših večernicah. Primerjava partitur kaže, da je skladatelj v obdobju od najstarejše ohranjene partiture (1680) pa do psalma iz zadnjih let svojega življenja (1718) napravil razvoj, ki sledi aktualnim pobudam takratnega cerkvenoglasbenega izročila. Psalm 109 *Dixit Dominus* za pevske kvartet in stalni sestav godal nima letnice nastanka, njegova bolj zapletena metrična shema pa kaže, da sodi v zgodnja leta skladateljevega ustvarjanja. V prelomnem letu 1700 je nastal psalm 116 *Laudate Dominum [omnes gentes]* za dva alta. Pri nekaterih dvoglasnih psalmih nehote pomislimo na Tarsijeve dejanske pogodbene obveznosti v koprski stolnici, ko naj bi po navedbah iz l. 1662 med drugim v glasbi ... *poučeval dva mlada meščana*.

V letih od 1680 do 1709 je trikrat segel po 111. psalmu *Beatus vir*, dvakrat za pevske tercete in enkrat za kvartet z običajnimi glasbili. Skladba iz l. 1709 kaže znatno sodobnejši notni zapis kot npr. prva ohranjena iz l. 1680, kjer je faktura še krepko zasidrana v pravopisnih navadah sredine 17. stoletja. Tudi dva *Confitebor [tibi Domine]* (137. psalm) za tercet (1680) in duet (1718) sta nastala po daljšem premoru, zato je tudi v teh dveh skladbah slogovni razvoj Tarsijeve fakture izrazit, čeprav med inštrumenti kot basovsko godalo obakrat uporablja starejšo basovsko violo. Na dan pred praznikom Marijinega vnebovzeta je 14. avgusta 1711 za večernice komponiral 126. psalm *Nisi Dominus* za tri glasove z razpoložljivo spremljavo. *In exitu Israel* na verze 113. psalma pa je v zadnjih ustvarjalnih letih (1718) v jasnem plesnem, skoraj menuetnem zamahu zasnoval kot pevske duete.

Največjo razvojno razliko lahko opazimo med *Dixit Dominus* in psalmom 112 *Laudate pueri* (1711) za dva soprana in bas z godali. V tej skladbi seže Tarsia razvojno najdlje. Oblikovno je enovita, virtuozni solistični glasovi se izmenjujejo s homofonimi odlomki pevskega kvarteta, violini učinkovito odgovarjata in zapolnjujeta psalmske verze. Najpomembnejši pa je tekoč in razgiban basovski glas, ki povezuje celoto in vsebuje za razviti baročni čas tako nujno motoričnost.

Posebno skupino ohranjenih partitur sestavljajo marijanske skladbe: kantika *Magnificat* in antifona *Regina coeli* in 4 *Salve Regina*. *Magnificat* za pevske kvartete in stalni sestav godal oblikujejo tematsko fragmentarni, recitativni in ariozni stavki. Med inštrumenti pa je naveden takrat še dokaj redek inštrument - violončelo. V antifonah se je skladateljeva koncertantna fantazija najmočneje sprostila, saj so Tri *Salve Regina* namenjene solističnemu sopranu s spremljavo *continua*, ena pa je duet alta in tenorja. Za vse je značilno spevno, skoraj plesno razpoloženje večine verzov v trojni meri. Izdatno je v njih stopnjevan tudi baročni afekt.

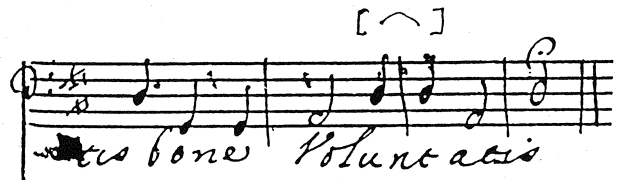
Po istem glasbenem in oblikovnem vzorcu je Tarsia v l. 1715 napisal tri skladbe na neliturgično besedilo za tri oz. štiri pevce s spremljavo *Si quaeris miracula*. Vse tri skladbe so v trojni meri s skoraj plesnim poudarkom. Njihova melodika je spevna in razgibana, podkrepljena z okretnim basom. Sklepni deli skladb so poudarjeni z izrazitejšimi melodičnimi ali ritmičnimi odlomki. Te skladbe izhajajo iz izročila bel canta, ki ima svoje korenine v italijanskem opernem ustvarjanju sredi 17. stoletja. Med opusi na neliturgično besedilo se je iz l. 1687 ohranila še sekvenca za god sv. Avguščina *De profundis tenebrarum* za alt, violini in bas z več kontrastnimi deli. Solistični glas, ki je s parom violin v stalnem concertatu, izstopa zaradi številnih virtuoznih koloratur.

Tudi *Sonate tube*, motet za alt z običajno zasedbo glasbil, prav tako iz l. 1687, je z baročno polnim in pesniško svobodnim besedilom neliturgična skladba. Solističnemu glasju je skladatelj v velikim glasovnem obsegu namenil zares virtuozen delež s številnimi koloraturami, razloženimi akordi in ritmičnimi posebnostmi. Stopnjevana baročna vznesenost pa je poudarjena v krajšem recitativnem odlomku.

Ohranjena dela Antonia Tarsie kažejo v približno 60-letnem obdobju, ki mu iz ohranjenega gradiva lahko sledimo, nedvomen slogovni razvoj. V mladostnem, a zato nič manj zanimivem dramatičnem dialogu *Angelo et huomo* iz leta 1660, so v zapisu sedemanjstletnega mladeniča poudarjene značilnosti zgodnjebaročnega monodičnega ustvarjanja prav iz začetka 17. stoletja s stopnjevano deklamacijo in vznesenostjo ter kratkimi spevnimi odlomki v trojni meri. Prav te kratke spevne odlomke je skladatelj v letih ustvarjanja razvil do zaokrožene belkantistične kantilene, recitativnost pa je nadomestil z oblikovno povezanimi koncertatnimi odlomki in kantatno, skoraj številčno zasnovano skladbo. Pri tem opazimo največji razvoj v basovskem glasju, ki je v Dialogu še povsem statičen, kasneje pa doseže potreben daljnosežen zamah in utrip.

Primer 1

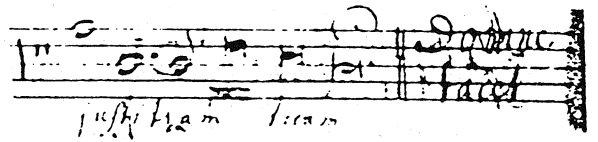
A. Tarsia, Gloria  
faksimile



transkripcija



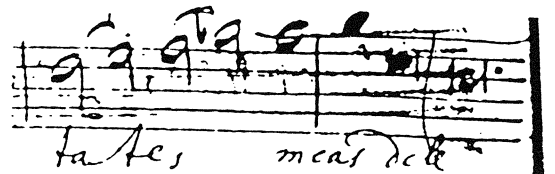
prepis P. Vejvanovsky  
faksimile



transkripcija



J.K. Dolar, Psalm 50  
faksimile  
prepis P.J. Vejvanovsky



transkripcija



Primer 2

A. Tarsia, Dixit Dominus

A page of handwritten musical notation for the first part of 'Dixit Dominus'. It features three staves with lyrics written below each staff. The lyrics are: *Dixit Dominus Deus Sabaoth: Sedes super o-* (top staff), *Dixit Dominus Deus Sabaoth: Dominus in-* (middle staff), and *Dixit Dominus Deus Sabaoth: Dominus in-* (bottom staff). The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

A page of handwritten musical notation for the second part of 'Dixit Dominus'. It features six staves with lyrics written below each staff. The lyrics are: *Confitebor tibi Domine Deus Sabaoth: Quia tuus est ca-* (top staff), *Confitebor tibi Domine Deus Sabaoth: Quia tuus est ca-* (second staff), *Confitebor tibi Domine Deus Sabaoth: Quia tuus est ca-* (third staff), *Confitebor tibi Domine Deus Sabaoth: Quia tuus est ca-* (fourth staff), *Confitebor tibi Domine Deus Sabaoth: Quia tuus est ca-* (fifth staff), and *Confitebor tibi Domine Deus Sabaoth: Quia tuus est ca-* (bottom staff). The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

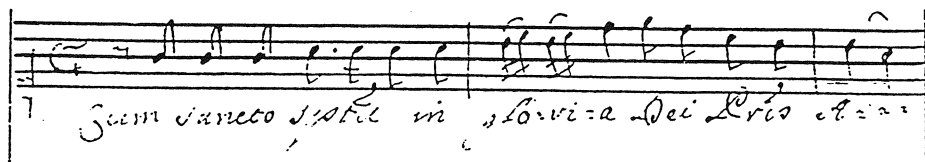
A page of handwritten musical notation on a page with a decorative border. The page contains several staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The handwriting is in black ink on aged paper. The page is oriented vertically.

A page of handwritten musical notation on a page with a decorative border. The page contains several staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The handwriting is in black ink on aged paper. The page is oriented vertically.



### Primer 3

#### A. Tarsia, Gloria in G, t. 265



#### SUMMARY

*The musical bequest of Antonio Tarsia is currently held in the archives of the Koper diocese. It comprises signature-bearing manuscripts of 6 mass movements, 10 psalms, 1 cantique, 1 sequence, and 4 non-liturgical compositions. Added here should be works that have found themselves in involuntary private ownership: an interesting dramatic dialogue, a mass credo, 3 festive motets, and a collection of motets of unknown extent.*

*Despite the musical notation used at that time the clearly written manuscripts still betray certain traces of mensural ways of thinking, while the musical volumes point to the performing abilities of the Koper musicians of the time. With Tarsia the creative stimulants obviously stem from the usefulness of the music written.*

*From this bequest it is possible to follow up in an approximate way the 60-year period of Tarsia's creativeness. In the first preserved work, from the year 1660, there is emphasis on the characteristics of early baroque monodic writing. Later on the composer expanded and developed the sections in the treble measure to a rounded-up bel canto cantilena, and the recitative parts were replaced by formally related concert sections and by a cantata-like, almost numerically designed conception of compositions. Here the greatest development is to be noticed clearly in the bass part, which was in the following works to reach already the greater, prolonged effect.*