

# Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

**XXX**

**LJUBLJANA 1994**

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

Koper - Capodistria, September 17, 1993,	Simpozij "Antonio Tarsia v času in prostoru" Covegno "Antonio Tarsia nel tempo e nello spazio"	
Salvator Žitko	Kulturni utrip Kopra v času Antonia Tarsie The Cultural Pulse of Koper at the Time of Antonio Tarsia	5
Edvilijo Gardina	Plemiška družina Tarsia The Patrician Family of Tarsia	11
Janez Höfler	Življenje in delo Antonia Tarsia The Life and Work of Antonio Tarsia	17
Ivano Cavallini	Alcune osservazioni sulla cultura musicale a Capodistria al tempo di Antonio Tarsia Nekaj zapažanj o glasbeni kulturi Kopra v času Antonia Tarsie	23
Antonio Trampus	L'Accademia, l'Arcadia e la figura di Antonio Tarsia Akademija, Arkadija in lik Antonia Tarsie	29
Tomaž Faganel	Glasbena zapuščina Antonia Tarsie The Musical Bequest of Antonio Tarsia	35
Ennio Stipčević	Antonio Tarsia: analiza stila i funkcija skladateljskoga opusa Antonio Tarsia: An Analysis of Style and Function in His Work	45
	***	
Edo Škulj	Palestrinova navzočnost med Slovenci Palestrina's Presence among Slovenes	57
Katarina Bedina	Neupoštevani vir za umevanje ceciljanstva na Slovenskem: polemično pričevanje Stanislava Škrabca An Unconsidered Source for Understanding the Cecilian Movement in Slovenia: Polemic Stands of Stanislav Škrabec	65
Niall O'Loughlin	Process as Musical Form in the Music of Milan Stibilj Proces kot glasbena forma v glasbi Milana Stibilja	71
Aleksandra Wagner	Method as a Way to Atomize History Metoda kot način atomiziranja zgodovine	83
	Imensko kazalo Index	91



UDK 930.85 (497.12 Koper) "16/17"

Salvator Žitko  
Koper

KULTURNI UTRIP KOPRA V ČASU ANTONIA TARSIE

Ob italijanskih državicah je v drugi polovici 17. stoletja, torej v času ko je živel in deloval Antonio Tarsia, tudi Beneška republika čedalje bolj izgubljala gospodarsko nadvlado, odkar je trgovina v Levantu skoraj popolnoma zamrla. Zdelo se je, da je Italija in z njo tudi Serenissima vso preostalo energijo usmerila v umetnost, predvsem v arhitekturo, glasbo in slikarstvo, da bi na tem področju in seveda v skupnem jeziku in teritoriju našla novo nacionalno identiteto.

Položaj Kopra med Beneško republiko na eni in habsburškim Trstom in njegovim zaledjem na drugi strani, je bil v zrcalu specifičnih zgodovinskih okoliščin dokaj zanimiv in pomemben, zato razen na gospodarskem in politično-upravnem področju vzbuja pozornost tudi na kulturnozgodovinskem in umetnostnem področju. Sama kulturna dediščina ter ohranjeni dokumenti zgovorno govorijo o tem, da je Koper stoletja sledil okusu Benetk in na splošno italijanskega prostora; ob tujih mojstrih, umetnikih in arhitektih, ki so v mestu zapustili vidne sledove, pa se mesto ponaša tudi z lastnimi ustvarjalci in dosežki, predvsem v času največjega kulturnega razcveta med 16. in 18. stoletjem.

Postopno upadanje gospodarske in politične moči ter vojne in kuge, ki so Koper pretresale še v prvi polovici 17. stoletja, niso bistveno načele ustvarjalnega zagona ne v kulturi ne v umetnosti. Nasprotno, ravno 17. stoletje je bilo eno najplodovitejših tako na področju slikarstva kot kiparstva in arhitekture, kar je vse nedvomno povezano z duhovno in idejno prenovo po Tridentinskem koncilu.<sup>1</sup>

Stavbna dejavnost je po plodni romaniki, gotiki in renesansi tudi v baroku prispevala mestu svoj pomembni delež in v velikem ustvarjalnem zanosu, zlasti z nekaterimi baročnimi regulacijami, dokončno oblikovala njegov mestni prostor. Rasle so nove palače in stavbe, ki po lepoti in imenitnosti niso v ničemer zaostajale za podobnimi v drugih mestih Serenissime. Novi graditelji in arhitekti so v veliki meri sprejemali in spoštovali ustaljene prostorske vrednote mesta, ki ga je izoblikoval romanski, gotski in renesančni čas.<sup>2</sup>

Barok seveda skoraj ni mogel mimo najbolj uglednih javnih zgradb, bodisi posvetnih bodisi cerkvenih, ki so v glavnem osredotočene ob obeh mestnih trgih. Tu in tam je svoje sledi zapustil le na fasadah ali pa v notranjščinah, v posameznih

1 S. Cella, Studi sull'Istria dell'600 considerazioni, AMSI, vol. XVII NS, Venezia 1969, str. 65/68.

2 S. Bernik, Koper-Izola-Piran, Organizem slovenskih obmorskih mest, Ljubljana-Piran 1968, str. 12.

detajlil in stavbnih členih, pa tudi v celotnih volumnih in kompleksih, kakor so pač narekovali prilike in zmogljivosti naročnikov.

Baročna doba je v mesto priklicala tudi nove cerkvene redove, ki naj bi ob frančiškanih, dominikancih, servitih, gregoritih tretjerednikih, klarisah in avguštinkah, ki so v mestu delovali že od srednjega veka dalje, pomagali utrjevati katoliško vero. Tako so se leta 1621 nastanili v Kopru beraški kapucini, "jezuiti ljudskih množic", ki naj bi znova vzpostavili katoliško duhovno življenje. Na obrobju današnjega Giordanovega trga so si postavili samostan s cerkvijo sv. Marte. S to cerkvijo se je v mestu uveljavil nov tip sakralne arhitekture po italijanskih vzorih z enotnim, vzdolžno poudarjenim tlorisom in ravno sklenjenim presbiterijem, ki je razodeval tudi nekatere posebne značilnosti kapucinske meniške arhitekture.<sup>3</sup> Baročna doba je dala tudi dokončno podobo drugim samostanskim kompleksom: cerkvi in samostanu sv. Klare, samostanu avguštink in pripadajoči mu cerkvi sv. Blaža, samostanu in cerkvi sv. Ane, pa cerkvi sv. Frančiška, sledovi barokizacije pa so vidni tudi na manjših sakralnih objektih.

Barok je v Kopru zapustil tudi obilne sledove v skulpturi, rezbarstvu in na splošno v umetnoobrtnih panogah. Ni naključje, da se je večji del baročnega dekorja osredotočil v koprski stolnici, ki je po načrtih beneškega arhitekta Giorgia Massarija v letih 1716-1749 dobila povsem novo baročno preobleko.

Za cerkve so poleg oltarjev in prižnic skozi ves barok nastajala tudi številna rezbarska dela, tako korne klopi, škofovski prestoli, posebni oltarji za velikonočne obrede, leseni baldahini za nameščanje oltarnih zaves, oltarne mize, knjižni pulti, svečniki, procesijske svetilke, fanali in podobno.<sup>4</sup> Med baročno opremo koprskih cerkva je potrebno omeniti tudi edine ohranjene beneške orgle v cerkvi sv. Ane, ki še vedno imajo izvirno dispozicijo. Poleg Dalmatinca Petra Nakića je v Kopru deloval eden najpomembnejših beneških orglarjev Gaetano Callido; svojo široko produkcijo orgel je začel po letu 1763. Žal niso več ohranjene njegove orgle v cerkvi sv. Blaža pa tudi orgle v nekdanji cerkvi sv. Klare.<sup>5</sup>

Obdobje po tridentinskem koncilu se je zelo plodno izrazilo tudi na likovnem področju. Prav na pragu baroka srečamo v Kopru ime slikarja, ki je s suvereno potezo čopiča ustvaril vrsto zelo kvalitetnih del. Gre za Zorzija Venturo, zadrškega slikarja, ki se je po letu 1580 udomačil v Kopru in postal osrednja osebnost manieristično usmerjenega slikarstva na prehodu med 16. in 17. stoletjem v Istri.

Prvo polovico 17. stoletja je v istrskih mestih zaznamovala delavnica Palme ml. in J. Tintoretta, kasneje pa še P. Veroneseja. Med najboljšimi deli zgodnjega 17. stoletja je podoba Marije s svetniki in modelom Kopra, ki jo je leta 1621 naslikal Marc'Antonio Bassetti za samostansko cerkev sv. Marte. Za beneško slikarstvo druge polovice 17. stoletja pa je značilen vpliv Luca Giordana, ki je v Benetke prinesel naturalistično caravaggiovsko slikarstvo. Giordanov vpliv je viden predvsem v delih Antonia Zanchija, zadnjega pomembnejšega koprškega slikarja beneškega obdobja. Od sedmih slik, namenjenih koprski stolnici, ki jih je Antonio Tarsia kot stolnični organist gotovo poznal, se je ohranila ena sama: Svatba v Kani Galilejski iz leta 1680.<sup>6</sup>

3 S. Bernik, *Istotam*, str. 82.

4 S. Vrišer, *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Ljubljana 1983, str. 151.

5 M. Bizjak / E. Škulj, *Orgle na Slovenskem*, Ljubljana 1985, str. 80.

6 T. Brejc, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali*, Koper 1983.

Ob izzvenenju baročne dobe sta začela v Kopru postopno upadati tudi ustvarjalni zagon in kvaliteta. Kljub temu je bilo baročno obdobje glede na težke gospodarske in socialne razmere še vedno dovolj razgibano in ustvarjalno, da ga lahko primerjamo z obdobjem humanizma in renesanse.

Vse do leta 1630/31 je Koper kot prestolnica beneške Istre pogosto presegal 8000 prebivalcev, toda kuga, ki je izbruhnila tistega leta, je pokosila 2/5 vsega prebivalstva. Šele v naslednjih osemdesetih letih je njihovo število ponovno naraslo na 4650, kot navaja novigrajski škof G.F. Tommasini, leta 1774 pa na 6350 prebivalcev.<sup>7</sup>

Seveda je v kulturnem življenju mesta nekaj pomenila le ozka plast izobraženstva, ki je v glavnem izhajalo iz vrst plemstva in višje duhovščine. V ta krog lahko prištevamo tudi pripadnike nekaterih redov, zlasti frančiškanov, dominikancev in gregoritov, kasneje pa tudi scolopov oziroma piaristov, ki so se posvečali vzgoji in izobrazbi plemiške mladine. Za izobraženstvo, kamor lahko prištevamo tudi zdravnike, advokate in mestne uradnike, je bilo ukvarjanje z leposlovjem in poezijo, ki sta bila tudi sicer zelo v modi, skoraj nekakšna častna obveznost pa morda tudi zatočišče pred provincialnim dolgočasjem in lagodjem.<sup>8</sup>

Kulturno življenje mesta se je v drugi polovici 17. in potem v celotnem 18. stoletju odvijalo v glavnem v akademijah in Collegiu dei Nobili, nekakšnem vzgajališču plemiške mladine. S svojim delovanjem se je v prva desetletja 17. stoletja prevesila Akademija Palladiana ali dei Palladi; najvidnejša osebnost akademije je bil nekaj časa znameniti koprski zdravnik Santorio Santorio, po njegovem odhodu pa Girolamo Vida in Ottonello de Bello. V prvem desetletju 17. stoletja so bili med Palladiani aktivni še Pietro Pola, de Belli in Nicolò Manzuoli, ki je leta 1611 izdal svoje znamenito delo "Nova descrizione della provintia dell'Istria, con la vita delli Santi e Sante di detta provintia". Akademija Palladiana je dokaj opešala z de Bellijevo smrtjo leta 1625, dokončni udarec pa ji je verjetno zadala kuga leta 1630/31.<sup>9</sup>

Vse do leta 1647 nimamo poročil o kaki novi akademiji, tega leta pa je začela delovati Akademija dei Risorti. Zasluga za njen nastanek gre v glavnem tedanjemu koprskemu podestatu Marc'Antoniju Grimaniju. Med vidnejše osebnosti akademije prištevamo don Aurelija de Bellija, kanonika in dekana koprške stolnice, ki je bil obenem tudi učitelj retorike. Največjo pozornost koprskih akademikov pa je gotovo vzbujal zdravnik Prospero Petronio, ki je okoli leta 1680 spisal obširno delo "Memorie sacre e profane dell'Istria e della sua metropoli". Delo, ki ga je kasneje Agostino Carli-Rubbi ocenil kot "fort savante et très étendue", je vse do najnovejšega časa ostalo v rokopisu, kljub temu pa so ga s pridom uporabljali številni zgodovinarji.<sup>10</sup>

Najodličnejša osebnost Akademije dei Risorti pa je bil nekaj let zagotovo koprski zdravnik Girolamo Vergerio, ki je diplomiral v Padovi iz medicine in filozofije; kot navaja G.F. Tommasini, je bil leta 1653 imenovan za rednega profesorja v Pisi, leta 1665 pa ga je beneški Senat povabil, da prevzame medicinsko katedro v Padovi.

7 B. Ziliotto, *Accademie e accademici di Capodistria (1478-1807)*, Archeografo triestino, R. LVIII S, Trieste 1944, str. 118.

8 B. Ziliotto, *istotam*, str. 118.

9 B. Ziliotto, *istotam*, str. 148.

10 B. Ziliotto, *istotam*, str. 151.

V koprski akademiji je bil aktiven predvsem v letih 1647-1653 in nato od 1656 do 1659.<sup>11</sup>

Med uglednejšimi člani akademije je bil tudi Cristoforo Tarsia, nimamo pa podatkov, da bi bil član akademije tudi Antonio Tarsia.

Kratek intermezzo v življenju in delovanju koprskih akademikov predstavlja Akademija dei Divertiti, ki so jo verjetno ustanovili mladi študentje koprskega Collegia pod vodstvom Giovannija Marie Forestija, ki je bil, kot navaja G. Pusterla, leta 1689 rektor Collegia in učitelj retorike.<sup>12</sup>

Na splošno je bil koprski Collegio pravo kulturno in intelektualno žarišče mesta. Nastal je leta 1675, svoje prostore oziroma dostojno zgradbo, pa je dobil po zaslugi podestata Angela Morosinija, tri leta kasneje.<sup>13</sup> V prvem obdobju so v Collegiu poučevali somasci, leta 1699 pa so jih nasledili scolopi oziroma piaristi - očetje ubožnih šol. S prihodom scolopov je ugled koprskega Collegia zelo narasel, tako da so učenci prihajali celo iz oddaljenega otoka Krfa, saj se jim je Koper zdel kot Padova v miniaturi. Priznati je treba, da je Rimska cerkev pošiljala v Koper najboljše predstavnike tega reda, zato je plemiški sloj njim in njihovim učnim metodam povsem zaupal.<sup>14</sup> Koprski Collegio je imel status podružnice kolegija Nazarenov v Rimu, ki je pripadal tamkajšnjemu redu piaristov.

Zgradba Collegia je bila, kot je videti še danes, prostorna in zračna, z dvema dvoriščema, vrtom in cerkvico S. Maria Nuova, ki pa je bila porušena v 19. stoletju. V času karnevala so učenci pripravljali gledališke predstave, saj je bilo v šolskem poslopju udobno gledališče, v katerem so imeli tudi literarne nastope in filozofske razprave. Prisostvovali so jim najvidnejši predstavniki mesta, po drugi strani pa so v stolnici oziroma pri procesijah ter javnih slovesnostih vzgojitelji uživali posebne privilegije skupaj z mestnim plemstvom, ki jih je v bistvu podpiralo.<sup>15</sup>

Collegio je v leposlovje vnesel ne le dober okus, temveč tudi primerne študijske metode in razpoloženje, da se je mladež, ki se je v njem šolala, z vnemo poglobljala v znanstvene panoge. Po drugi strani je Collegio, kot navajajo nekateri avtorji, postal preddverje in vivarij koprške Akademije dei Risorti, ki je tudi sicer delovala v isti zgradbi. V obeh ustanovah so vladali isti humanistični ideali, množica učenih citatov v razpravah in diskusijah, spretnost v sestavljanju verzov in pesnikovanju ter nagnjenje k duhovni tematiki.<sup>16</sup>

Za majhno, aristokratsko mesto, kakršen je bil Koper, je bilo torej zelo pomembno imeti dobrega učitelja retorike in poezije, zato je aristokratski sloj zelo pozdravil prihod scolopov. Očetje ubožnih šol, ki so jih hvalili "per singolare esemplarità e piena abilità", so v Koper prihajali iz Ancone, Firenc, Rima in Piemonta ter prinašali s seboj nove učne metode in izkušnje. V študijske programe so vnašali matematiko in fiziko, fakultativno pa tudi tuje jezike, zlasti francoščino in nemščino, med predmeti pa so bili tudi ples, glasba, recitacije in gledališče.<sup>17</sup> Vse tja do padca

11 B. Zilio, *Istotam*, str. 151.

12 G. Pusterla, *I Rettori di Egida, Giustinopoli, Capo d'Istria, Capodistria* 1891, str. 60.

13 G. Vidossich, *Nuovi materiali per la storia del Collegio di Capodistria*, AMSI, vol. XV, Parenzo 1899, str. 270.

14 P. Kandler, *Il Collegio dei Nobili in Capodistria, L'Istria*, n. 26/27, Trieste 1876, str. 107.

15 D. Venturini, *Il Casato dei marchesi Gravisi*, Parenzo 1907, str. 92.

16 B. Zilio, *Istotam*, str. 153.

17 B. Zilio, *Istotam*, str. 160.



Beneške republike leta 1797 je bil Collegio najodličnejša šola v celotni istrski provinci, edina ki je lahko konkurirala jezuitskim kolegijem po Italiji in Avstriji.

Eden pomembnih dogodkov na šolskem področju je bilo tudi osnovanje škofovskega semenišča leta 1710. Utemeljil ga je takratni koprski škof Paolo Naldini. V svojih spisih je poudarjal, da je "Seminarium Italo-Sclavum Naldinianum" potreben predvsem zaradi slovanskega podeželja in potrebe po izobrazbi duhovnikov-glagoljašev.

Sicer pa je v vrsti koprskih škofov, ki jim je kot stolni organist služil Antonio Tarsia, potrebno najprej omeniti Baldassara Bonifacia, ki je bil pred tem generalni vikar in svetnik inkvizicije v Trevisu, sicer pa doktor filozofskih znanosti, prava in teologije. Po navedbah G.F. Tommasinija je bil humanist velikega slovesa in je izdal več kot 50 del verske vsebine, obenem pa je v elegantnem stilu tudi pesnil v latinskem jeziku. V koprski stolnici je dal postaviti nov kor, z vsemi močmi pa je moralno in materialno podpiral koprski kapitelj. Obenem je vzpodbujal mladega Tarsio, da se je pričel ukvarjati z orgelsko glasbo in postopno tudi komponirati.<sup>18</sup>

Vidne sledove je v koprskem cerkvenem življenju zapustil tudi škof Francesco Zeno, ki je v svoji škofiji posvetil številne nove cerkve ter poskrbel za širjenje evharističnega kulta.<sup>19</sup>

Najodličnejše mesto pa gotovo zavzema Paolo Naldini, avguštinski menih Ermitanov iz Padove, ki ga je na koprski škofovski prestol umestil papež Inocenc XI. leta 1686, posvetil pa kardinal Alessandro Crescenzo pri sv. Avguštinu v Rimu.<sup>20</sup>

V Kopru je Naldini izvedel vrsto pomembnih del, med drugim je dal postaviti novo škofovsko kapelo, obnoviti škofijsko pisarno, v veliki dvorani škofijske palače pa je dal upodobiti vse koprške škofove od sv. Nazarija dalje z grbi in kronološkimi podatki. Leta 1690 je vodil škofovsko sinodo, deset let kasneje pa se je v zgodovino Istre, zlasti pa Kopra trajno zapisal z izdajo svojega monumentalnega dela "Corografia ecclesiastica o sia Descrittione della Città e della Diocesi di Giustinopoli detto volgarmente Capo d'Istria".<sup>21</sup>

V času njegovega škofovanja (1686-1713) je torej koprška dieceza doživela enega največjih trenutkov v svoji zgodovini, ki je bil tudi kronan s prenovo in barokizacijo stolnice. V času škofa Naldinija pa je tudi nastala večina glasbenih del Antonia Tarsie.

## SUMMARY

*The position of Koper (Capodistria) - between the Venetian Republic and the Habsburgian Trieste - was in the context of the specific historical circumstances rather interesting and significant. The preserved cultural heritage indicates that Koper had been for centuries following the Venetian taste, while the town has to its credit not simply foreign masters and artists but also its own creative artists and achievements, above all from the time of its highest cultural efflorescence.*

18 G. Radole, La musica a Capodistria, Trieste 1990, str. 47.

19 F. Babudri, Cronologia dei Vescovi di Capodistria, Archeografo triestino, Trieste 1909, vol. V, str. 229.

20 F. Babudri, istotam, str. 232.

21 F. Babudri, istotam, str. 233.

*The seventeenth century was one of the most productive ones both in the sphere of music and painting as well as of sculpture and architecture, which all is doubtlessly related to the spiritual reinvigoration following the Tridentine Council. In the cultural life of the town a marked role was played by educated people from all ranks of nobility and higher clergy. The most significant focal points were academies, in particular Academia dei Risorti, originating in 1647. Its membership comprised a series of notable physicians, men of letters, lawyers, theologians, and teachers giving instruction in Collegio dei Nobili, a kind of educational institution for aristocratic youth. Especially important among the teachers were "scolopi" or rather "piarists", who had their centre in Rome. At the turn of the 17th to the 18th century it was also the bishop of Koper, Paolo Naldini, who had with his work and activities entered his name into the ecclesiastical and cultural life of Koper; in 1700 he issued in Venice his monumental work "Corografia ecclesiastica".*

UDK 929.5 Tarsia

Edvilijo Gardina  
Koper

PLEMIŠKA DRUŽINA TARSIA

Koprška družina Tarsia se pojavlja v lokalnem in širšem beneškem zgodovinsko-pisnem zelo zgodaj. Nicolò Manzuoli<sup>1</sup> v svojem opisu Istre iz leta 1611 poudari izjemne zasluge enajstih kapitanov, članov družine, v službi beneške republike. Prospero Petronio<sup>2</sup> leta 1680 ne pozabi opozoriti na druge predstavnike iz hiše Tarsia, ki so se v zgodovini zapisali kot pomembni učenjaki-humanisti, predvsem pa na tiste, ki so v vlogi tolmačev službovali na turškem dvoru v Carigradu.<sup>3</sup> Najpomembnejši vir za rekonstrukcijo rodbinske kronologije je vezan na čas, ko se družina obrača na Magistrato Supremo sopra Feudi v Benetkah, da se ji potrdi stari plemiški naslov grofa Svetega Rimskega Imperija.<sup>4</sup>

"Presvetli Magistrat" začne z letom 1661<sup>5</sup> izdajati dekrete, s katerimi se strogo prepoveduje, da bi se ljudje iz Serenissime zatekali k tujim knezom za pridobivanje častnih naslovov. Med plemstvom zavladala napetost in mrzlično zbirajo stare listine, da potrdijo privilegije, ki izhajajo iz častnih naslovov. Mesto Koper poskrbi za zaščito svojih izbrancev, ki sestavljajo Maggior Consiglio.

V stoletju, ko načenja Republiko tragična agonija, prav v vsakdanjem življenju vdanih mest v provinci, zasledimo najbolj drastične manifestacije nezadovoljstva ljudi. Tako, kot jo je doživel podestat zjutraj na praznik 15. avgusta 1614, ne pomni nobeno beneško mesto; na dan Marijinega Vnebovzetja so neznanci namesto beneškega praporja na "stendardo", ki je bil na mestnem trgu, obesili krsto.<sup>6</sup> Kuga, ki se pojavi leta 1630 pomori v enem letu 1927 meščanov.<sup>7</sup> V tej veliki nesreči zamre še poslednja prilika, da se mesto opomore od siceršnje ekonomske in socialne bede, ki je zavladala v minulih desetletjih zaradi Tridesetletne vojne. Michiel Priuli,<sup>8</sup> ki obišče Koper leta 1646, osvetli v svojem potopisu to nesrečno stanje. Hkrati pohvali

1 Nicolò Manzuoli, *Nova descrizione della provincia dell'Istria*, Venezia 1611, str. 85.

2 Prospero Petronio, *Memorie sacre e profane dell'Istria*, Pokrajinski arhiv Koper, Archivio Gravisi 89, rokopis iz 1680, str. 178-180.

3 Edvilijo Gardina, *Koprška družina Tarsia v službi beneške republike*, Slovensko morje in zaledje, 4-5, Koper 1981, str. 129-135.

4 Archivio di Stato di Venezia (A.S.V.), *Provveditori sopra feudi*, *Terminazioni per titoli 1725 sino 17 aprile 1734*.

5 A.S.V., *Magistrato di Venezia sopra i feudi*, 23 aprile 1661, 1676, 1686, 1728, 1733, 1777, proclama del 28 Settembre 1795.

6 Baccio Ziliotto, *Capodistria*, Trieste 1910, str. 62-63.

7 Župnijski arhiv Koper, *Libro dei Morti (1630-1631)*.

8 Michiel Priuli, *Itinerario fatto da me Michiel Priuli l'anno 1646 nella Città di Capo d'Istria, et Provincia d'Istria*, Biblioteca di San Marco Venezia, Ital. VII, 671 (8206).

zasluge njegovega gostitelja, svaka podestata Antonia Grimanija, ki obudi slavno koprsko Accademio. Nadeli so ji simbolično ime "dei Risorti". Sestavlja jo "pravo plemstvo", ki pa mora tisti čas v Velikem svetu že deliti klop z bogatimi meščani. Ti so namreč plemstvo "kupili". Tako velja poudariti, da ni samo naključje in rezultat povečane vneme po poznavanju preteklosti koprskih akademikov, da nastajajo nekateri ključni teksti za istrsko zgodovino in še posebej za zgodovino posameznih mest, kjer izstopajo vrta dejanja posameznikov starih plemiških rodbin.

Prepisujejo se preperele listine v Vicedominariji in tako nastajajo rodovna debla, ki jih plemiči prilagajajo prošnjam na zgoraj omenjeni "Magistrato Supremo". Svežnji starih dokumentov izhajajo tudi v tiskih, ki nosijo naslov Raccolta di decreti sovrani a favore della Comunità e de' Cittadini del Consiglio di Capodistria.<sup>9</sup>

"Presvetli in cenjeni plemeniti Nadzorniki fevdov!

Stara koprška družina TARSIA ni Serenissimi nikoli nudila nekoristnih uslug. Njeno ime je obče znano, saj so vrta dejanja njenih članov trajno zapisana v zgodovinah, ki so jih pisali Bembo, Giustiniano, Mocenigo in Nicolò Manzioli v delu "Descrizione dell'Istria". Nič manj ni pomemben napis na nagrobni plošči Damjana Tarsie v naši stolnici, ki nam s skopimi besedami mnogo pove. Med najzaslužnejšimi možmi je naš prednik Jakob, ki ga je Republika, na prošnjo samega cesarja Friderika, poklicala z Jutrovega, da brani Pordenone. Tu se je junaško boril z Ogri. Cesar je njemu, bratu Guarientu in celotnemu moškemu potomstvu dodelil naslov Grofa Svetega Rimskega Imperija. Obsežna diploma je bila izdana v Gradcu 4. februarja 1478 in je zapisana v Četrti knjigi testamentov, list 20, v Vicedominariji mesta Koper. Plemeniti gospod Nicolò Contarini, zaslužni podestat in mestni kapitan, jo je dal zapisati 3. aprila 1493, da se ne bi pozabila taka in tolikšna čast, izkazana koprskemu meščanu, ki ga je dolžnost spet klicala v Levant. To bi se v bodočnosti tudi zgodilo, kajti Jakob, kot poveljnik beneških čet na Krfu, je bil smrtno ranjen v boju s Turki..<sup>10</sup>

Tako je Krištof Tarisa v imenu družine sestavil prošnjo na Magistrato Supremo sopra Feudi in jo prinesel v Benetke 9. januarja 1726, da ga skupno z očetom in bratrancem vpišejo med plemiče z naslovom grofa. Iz nadaljevanja prošnje razberemo, da je neskromni Krištof kot dokazila priložil tudi avtentično diplomu in tiskano redovno deblo. To je bila tudi sled, kateri je bilo vredno posvetiti pozornost, da se dostojno obeleži častitljiva obletnica rojstva koprškega skladatelja Antonia Tarsie.

9 A.S.V., Pokrajinski arhiv Koper, Osrednja knjižnica Koper.

10 A.S.V., Reg.<sup>n</sup> 1059 (Terzo libro di Terminazioni per titolati) str. 7-8; Gardina (1981), str. 114-119 za Giacomina Tarsio (+1493), str. 120-127 za Damiana Tarsio (+1525).

## ANTONIO TARSIA (1643-1722)

O Antonijevem življenju smo iz stroškovnikov katedrale zvedeli nekaj skromnih podatkov.<sup>11</sup> Zelo mlad je sklenil pogodbo kot stolnični organist. Življenje in njegovo skladateljsko delo je nedvomno povezano. Še vedno ne bomo mogli odgovoriti, čemu je ostal popolnoma anonimen kot osebnost, ki ga ne pozna niti Stancovich,<sup>12</sup> ki ga lahko štejemo za pionirja pri odkrivanju dejanj posameznikov v istrski zgodovini.

Nove podatke za kompilacijo neke bodoče biografije povzemam iz matičnih knjig v Škofijskem arhivu in po tiskanem rodovnem deblu, ki nosi datum 9. julij 1792 in ga je sestavil Giovanni Manzini, ki je bil javni notar v Kopru. Sestavljenec ni poznal najstarejše listine iz 1229,<sup>13</sup> kjer se prvič omenja družina Tarsia. V Pokrajinskem arhivu v Kopru se hrani rokopis,<sup>14</sup> ki dopolnjuje rodovno deblo in leta 1792, kljub temu da je nekaj desetletij starejši. Nekatere podatke iz tega rokopisa niso poznali starejši pisci, kajti le redki prinašajo za najstarejša obdobja posamezne funkcije, ki so jih imeli predstavniki družine Tarsia v mestni upravi. Najpomembnejša in neznana koprski zgodovini je omemba Simeona di Tarsia, ki je bil pred prihodom Benetk v Kopru eden od treh konzulov (leta 1275). Iz teh zapisov smo tudi prvič odkrili precizen opis heraldičnega znaka, ki glasi: "questa famiglia porta l'arma in Campo d'Oro con una fascia di porpora sormontata da una Rosa cerulea, et per cimiero alcuni inalzano un Basilisco, et altri un Aquila". Tretji pomemben podatek je edini, ki v preteklosti beleži ime našega slavljence v kontekstu družinske kronologije. Zapis glasi: "Antonio l'anno 1667 prese in moglie Ottavia Fini et ebbe Giacomo, Fabricio, Francesco e Bianca. Giacomo l'anno 1710 si sposò con Chiara Contesini et ebbe Ottavia, Antonio, Francesco, Alvise e Bianca".

Konec prejšnjega stoletja je domačemu starinoslovcu Andreju Tommasichu uspelo zabeležiti lokacijo in številko hiše, kjer je umrl Alvise Tarsia, ki so mu rekli tudi Tarsietto.<sup>15</sup> Z njim plemiška družina izumre, kajti ni imel moških potomcev.<sup>16</sup>

### *Zapisi v matičnih knjigah v Škofijskem arhivu Koper*

Libro dei Battesimi VIII/c.4, 28 Luglio 1643: "Antonio, e Nazario f.o. del sig.r Fabritio Tarsia e della sig.a Bianca sua moglie è stato battezzato de me Dec.no C.il

11 Giuseppe Radole, *La musica a Capodistria*, Trieste 1990, str. 47-60.

12 Pietro Stancovich, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, 2. izdaja, Capodistria 1888.

13 Angelo Marsich, *Fontes Rerum Histriensium Anno 1229*, Archeografo Triestino, n.s.l./3, Trieste 1869, str. 141-144. Original hrani Škofijski arhiv v Kopru; podatek ni doslej upošteval nihče od piscev o družini Tarsia.

14 Pokrajinski arhiv Koper, Fond Tarsia, inv.št. 312.

15 Andrea Tommasich, *Famiglie capodistriane esistenti nel secolo XV*, Capodistria 1886, str. 15-16: "Esistevano due famiglie Tarsia. L'una abitava nella contrada S. Pietro sulla via dei Cappuccini, nella casa numero 574, presentemente degli eredi Scher Giuseppe. L'ultimo di questa famiglia, il Dr. Alvise detto Tarsietto, che servi la patria con amore e perspicacia per tutto il tempo di sua vita, morì il giorno 1 Settembre 1803..." Tommasich je sicer napravil nekaj napak pri opredelitvi hiše naslednikov Giuseppeja Schera in tudi pri datumu smrti zadnjega od Tarsij, Alviseja. Hiša, nekdanja palača, je vpisana v Libro Fondiario del Comune s parc. 821, kar odgovarja št. 576 v času Tommasicha. Kot lastnik je leta 1879 vpisan Giuseppe fu Giuseppe. Danes se lahko hišo identificira s stavbo v Goriški ul. 5!

16 E. Gardina, *Antonio Tarsia 1643-1722*, Katalog k razstavi, Koper 1993, kat. 4; Gardina (1981), str. 112-113.

sig.r. Pietro Pola C.la sig.a Isabella moglie del sig.r M. Raimondo Fino."

Oba botra sta člana imenitnih koprskih družin. Pietro Pola je po ponovni ustanovitvi Accademie (1645) njen prvi predsednik. Njegov istoimeni prednik, ki se odlikuje kot izvrsten pesnik v drugi polovici 16. stoletja, Pietro cavaliere Pola (1545-1630),<sup>17</sup> načeljuje stari Accademiji "dei Disiosi" šele dvaindvajsetleten. Gospa Isabella, kot botra, ima v Raimondu Finu zaslužnega moža. Opravljal je odgovorno nalogo kot "provveditore ai confini" in se poskušal tudi v pesništvu, kot nam priča prav leta 1643 izdana "Raccolta di applausi", ki je napisana v čast takratnega podestata Andrea Morosinija.

Antonijeva mati Bianca izhaja iz plemiške družine Pola, rojena 27. novembra 1610. Oče Fabrizio izhaja neposredno iz rodu Giacomu, ki je bil počaščen z naslovom Grofa S.R.I.<sup>18</sup> Rojen je bil 13. aprila 1596 in je umrl 11. aprila 1671. Bianca in Fabrizio, skladateljeva starša, sta se poročila 20. novembra 1631 in nato imela sedem otrok: Giacomo, Francesco, ANTONIO, Agostino, Laura, Chiara in Adriana.

Libro dei Matrimoni IV/c. 54, 13. Ottobre 1667: "Dispensando Mons. Vescovo delle pubblicazioni per causa d'infermità lo dec.<sup>o</sup> diedi licenza a Sig.Can.Brutti scolastico che in casa interrogò il S.<sup>r</sup> Antonio figlio de S.<sup>r</sup> Fabritio Tarsia, e la Sig.<sup>ra</sup> Ottavia relicta del q. Iseppo Almerigotto et havuto il loro mutuo consenso per verba de presenti in matr.<sup>o</sup> il congiuse Presenti M. Antonio e Piero Bonacorso suo Figlio."

Antonio se je poročil 13. oktobra 1667 z Ottavio, vdovo po Giuseppeju Almerigottu. Ottavia izhaja iz družine Fabia Fina. Rojena je bila 9. aprila 1639 in je bila pokopana pri sv. Klari 22. septembra 1710. Antonio in Ottavia sta imela štiri otroke: Giacomo, Fabrizio, Francesco, Bianca.

Libro dei Morti V/c. 76, 20. Ottobre 1722: "Il Nob.sig.r Antonio Tarsia q<sup>m</sup> Fabritio d'anni 80 circa con tutti li sacramenti e molte indulgenze plenarie passò da questa a miglior vita, e li 21. detto fù sepolto in S. Chiara."

Antonijev sin Giacomo dobi potrjen plemiški naslov 6. septembra 1727.<sup>19</sup> Giacomov sin Alvise je tisti, ki zaključí kronologijo plemiške družine leta 1803.

17 Giacomo Babuder, Cenni intorno alla vita ed agli scritti del Marchese Girolamo Gravisi, Atti dell'i. r. Ginnasio superiore di Capodistria, Capodistria 1868, str. 11.

18 Pokrajinski arhiv Koper, Tarsia inv.št. 312, brez numeracije. Giacomo Tarsia, ki ga cesar Friderik III počasti z grofovskim naslovom S.R.I., se poroči leta 1467 s Caterino Manzioli. Imela sta osem otrok: Damiano, Cristoforo, Gerolamo, AUGUSTINO, Nicolò, Lucia, Elena, Cherubina. Agostino se je 1514 poročil z Adriano Sereni in je imel šest otrok: Giacomo, Gerolamo, Nicolò, FABRICIO, Damiano. Tarsia Fabrizio je imel z Nicoloso Vida štiri otroke. Drugi zakon datira v leto 1541. Njegov sin Giacomo, rojen 29. avgusta 1575, se je poročil s Chiaretto Delizario in imel enega samega sina Fabrizia, rojenega 13. aprila 1596 in poročenega leta 1630. Gre torej nedvomno za Antonijevega očeta!

19 A.S.V. Giacomo Tarsia, Conte Palatino, Dipl. Imp. Federico III, 4. feb. 1478, Libro di Terminazioni III/registro 1059, Giacomo q. Antonio, 6. settembre 1727.

## SUMMARY

*Presenting a series of new archival data the author traces the family of Tarsia since the first half of the 13th century, when the family name is for the first time found on record, all the way to its extinction in the year 1803 - understandably throughout with special attention dedicated to the composer Antonio Tarsia (1643-1722).*





UDK 78:929 Tarsia A.

Janez Höfler  
Ljubljana

ŽIVLJENJE IN DELO ANTONIA TARSIA

Arhivsko gradivo razkriva, da je Koper po zgledu pomembnejših obalnih mest na istrski in italijanski strani s sedeži škofij ali kolegiatnih kapitljev že v daljnji preteklosti v svoji stolnici imel organizirano glasbeno reprodukcijo za potrebe liturgije kot tudi drugih javnih religiozних slovesnosti.<sup>1</sup> Prvi podatek o orglah in organistu datira že iz leta 1421. Kot je znano, so leta 1516 v koprski stolnici postavili nove orgle, katerih krila je nekoliko pozneje (1523) poslikal znameniti beneški slikar in dober koprski znanec Vittore Carpaccio. V drugi polovici 16. stoletja se začenja vrsta imensko znanih glasbenikov, tako organistov in vodij kapele kot tudi pevcev - marsikateri med njimi je bil celo komponist - , ki so prispevali k bogatitvi glasbenega življenja in so nam dandanes v posameznih primerih celo glasbenozgodovinsko oprijemljivi po ohranjeni skladateljski zapuščini. Med njimi kaže poleg Antonia Tarsia posebej omeniti minorita konventualca fra Gabriella Pulitija, Toskanca iz Montepulciana, ki ga je poklicna pot razpela med Koper, Trst in Labin; v Kopru je bil vsaj že leta 1609, ko je tu podpisal neko svojo notno izdajo, zatem sklenjeno od leta 1614 do 1620. Žal arhivskega gradiva za to poglavje koprške preteklosti ni veliko: opremo se lahko predvsem na stolnične računske knjige, t.i. "spesarie", ter na navedbe na redkih ohranjenih natisnjenih ali rokopisnih kompozicijah, vendar je to že dovolj, da si lahko ustvarimo sorazmerno sklenjeno podobo o stolnični glasbi vse od začetka 17. do začetka 19. stoletja.

Antonio Tarsia je poleg Gabriella Pulitija najsvetlejše ime koprške glasbene preteklosti.<sup>2</sup> Izvira iz stare koprške plemiške družine toskanskega (?) porekla. Rodil se je leta 1643, natančnega datuma ne vemo, verjetno pa proti koncu meseca julija, ko je v matičnih knjigah zabeležen njegov krst (28. tega meseca), in sicer očetu Fabriziu in materi Bianchi iz družine Pola.<sup>3</sup> Ni težko domnevati, da je Antonio s svojim značajem in življenjsko usmeritvijo pomenil nekakšno "črno ovco" v družini, ki je slovela po vrsti

1 Alisi, *Il Duomo di Capodistria*, Rim 1932, G. Radole, "Musica e musicisti in Istria nel cinque e seicento", *Atti e memorie della società istriana di Archeologia e Storia patria* LXV (1965), J. Höfler, "Glasbeniki koprške stolnice v 17. in 18. stoletju", *Kronika* XVI (1968), J. Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978.

2 Prvo resno opozorilo na tega skladatelja je prispeval G. Radole (o.c.). Biografski podatki: J. Höfler, "Glasbeniki koprške stolnice ..." (o.c.), za prvo muzikološko vrednotenje njegovega opusa gl. J. Höfler, "Motetske kompozicije Antonia Tarsie", *ZVUK* (Sarajevo) 83 (1968), J. Höfler, "Antonio Tarsia - Nekoliko dopuna povodom njegove kompozitorske ostavštine" *ZVUK* (Sarajevo) 115-116 (1971). Prim. tudi G. Radole, *La musica a Capodistria*, Trst 1990 (z bibliografijo).

3 Za navedbe o družini Tarsia, vprašanju njenega porekla ter o Antonijevih starših in njem osebnosti gl. študijo E. Gardina "Koprška rodbina Tarsia", v zborniku *Antonio Tarsia 1643-1722 350 let/anni*, Koper 1993.

uspešnih vojščakov, uglednih diplomatov (dragomanov oz. tolmačev), ki so celo posredovali na turškem dvoru, in drugih javnih delavcev, in si leta 1726 pri Serenissimi izposlovala potrditev grofovskega naslova. Tudi njegovo življenje se je odvijalo mirno in brez pretresov. Poročil se je 13. oktobra 1667 s štiri leta starejšo Oktavijo, vdovo po Jožefu Almerigottu, sicer iz družine Fabia Fina. O morebitnih otrocih iz tega zakona ne vemo nič. Njegovo smrt beležijo koprške knjige umrlih 20. oktobra 1722; pokopali so ga v danes opuščeni cerkvi sv. Klare.

Lahko si predstavljamo, da so skladatelju otroška leta tekla v domačem mestu, kjer je poleg splošnega šolanja napravil tudi prve korake v svet glasbene umetnosti, skoraj gotovo v krogu glasbenikov, ki so muzicirali v stolnici, kot tudi pri menihih v minoritskem samostanu sv. Ane. (Ohranilo se je nekaj imen teh glasbenikov, med njimi sta stolnična organista Giorgio Opre dai in Cristofforo Rexais, pevec Balsamin Manzuoli ter posamezni menihi iz samostana sv. Ane ali sv. Frančiška z njihovim organistom Jakobom Hočevarjem). Koliko je to zadostovalo za njegovo temeljitejšo glasbeno izobrazbo, ne vemo, glede na njegovo glasbeno zapuščino pa lahko kljub njegovi rahlo konservativni usmerjenosti sklepamo, da je sledil razvoju glasbene umetnosti v pomembnejših italijanskih centrih, kot so bile zlasti Benetke. Ker ne vemo, koliko je v resnici potoval, se zdi, da si je največ kompozicijskega znanja pridobil s prepisovanjem in študijem kompozicij drugih skladateljev. O njegovi glasbeni nadarjenosti priča podatek, da je že kot petnajst in šestnajstleten fant (leta 1658 in 1659) pel na stolničnem koru. Z njim so vsekakor morali biti zadovoljni, saj je že tri leta zatem, leta 1662, sklenil pogodbo za mesto stolničnega organista, in sicer za plačo trideset ducatov na leto. Ko je moral pogodbo po preteku dveh let obnoviti, se je obvezal, da bo poleg orgljanja ob praznikih tudi na sploh skrbel za glasbo v stolnici in poučeval dvoje mladih meščanov za vsoto štirideset ducatov letno; vidimo, da je sprva moral poleg orgljanja skrbeti tudi za poučevanje mladih pevcev, ko pa so leta 1666 v stolnici nastavili še posebnega pevca - to je bil neki Alvis Latisani -, ki je prevzel tudi poučevanje mladih pevcev, se je Tarsia lahko posvetil samo orgljanju in komponiranju. Pogodbo so dvakrat podaljšali, leta 1667 in 1669, pozneje pa tudi to ni bilo več potrebno. Zanimivo je, da je omenjeni Latisani, ki je v stolnici v resnici opravljal posle vodje kapele in se je zavezal kar za vsakodnevno poučevanje štirih mladih pevcev, dobival precej manjšo plačo kot Tarsia, vsega skupaj deset ducatov letno. Tarsia so najbrž cenili zaradi njegovega znanja in sposobnosti, saj je v času njegovega delovanja glasbeno življenje v koprski stolnici na splošno bolj zaživelo, sam pa se je izkazal tudi kot komponist. V računskih stolničnih knjigah je Tarsia zadnjikrat omenjen leta 1710, vendar je v stolnici deloval še naprej in kljub visoki starosti še dalje komponiral.

Tarsia vsekakor ni bil edini bolj usposobljen glasbenik in komponist koprške stolnice v preteklih stoletjih, bil pa je edini v njihovi vrsti, ki je ostal zvest domačemu mestu in si v dolgih letih delovanja pridobil spoštovanje in ugled someščanov. O njegovi skrbi in prizadevnosti za kvaliteto stolnične glasbe priča nenazadnje, da je poleg ustvarjanja lastnih skladb tudi prepisoval in nakupoval dela tujih skladateljev in tako stolnici nabral razmeroma bogat repertorij cerkvene glasbe severno-italijanskih, beneških in furlanskih mojstrov iz druge polovice 17. in mogoče že iz začetka 18. stoletja. Po njegovi smrti je vse to bogastvo ostalo stolnici in še leta 1726 beležijo računске knjige izdatek mizarju Marku Matjašiču za popravilo omare, v kateri so se hranile Tarsijeve note.<sup>4</sup>

Tarsijevo kompozicijsko ustvarjanje je bilo "utilitarno", ne v slabšalnem pomenu besede, ampak po preprostem dejstvu, da se je ravnalo po tekočih potrebah stolničnega obredja.<sup>5</sup> V glavnem gre za dela, napisana na liturgična besedila, motete, psalme, magnificat in Marijine antifone, ki so jih peli za slovesne večernice, dalje za posamezne mašne stavke (Kyrie, Credo, Gloria); popolnih mašnih ciklov se skladatelj - očitno v soglasju s takratno splošno rabo v tem delu Evrope - ni loteval. Glede na zasedbeno zvrst so to vokalno-instrumentalna dela, napisana za enega ali več pevcev ter omejen godalni korpus s podporo t.i. bassa continua (običajno so to orgle z basovskim godalom). Če kot zanesljivo njegove skladbe jemljemo le tiste rokopise, ki so datirani ali signirani (ali oboje), potem so ta dela nastajala vse v času od leta 1674 do leta 1718.<sup>6</sup> Gre za dobo, ko se je evropska glasbena umetnost preusmerjala iz visokega v pozni barok, in to se zrcali tudi v njegovem ustvarjanju.

Dandanes je v glasbenem arhivu koprške stolnice 26 Tarsijevih signiranih ali datiranih kompozicij, ki jih lahko razporedimo v tri skupine. To so mašni stavki, psalmi in rezponzoriji ter antifone in moteti. Med mašnimi stavki so en primerek *Kiria* ter po dva primerka *Glorie* in *Creda*. Psalmi so očitno nastali za potrebe nedeljskih večernic (vesper), ko se je v liturgiji zvrstilo pet psalmov: *Dixit Dominus* (Ps. 109) (en primerek), *Confitebor tibi Domine* (Ps. 110) (v Tarsijevi zapuščini dva primerka), *Beatus vir qui timet Dominum* (Ps. 111) (trije primerki), *Laudate pueri Dominum* (Ps. 112) (tudi dva primerka) ter *In exitu Israel de Aegypto* (Ps. 113) (en primerek). K večerniški liturgiji obvezno sodi tudi Marijina kantika *Magnificat* (*Magnificat anima mea Dominum*) (en primerek). V tej skupini je še en primerek psalma *Nisi Dominus*, ki so ga peli pri večernicah za praznik Marijinega vnebovzvetja, ter trije primerki rezponzorija *Si queris miracula* v čast sv. Antona Padovanskega. V železni repertoar Marijinih večernic posebej sodita njeni antifoni *Regina coeli* (ohranjena ena Tarsijeva skladba na to besedilo) ter *Salve regina* (s kar štirimi primerki). Nazadnje sta tu dalje še moteta *De profundis tenebrarum*, za praznik sv. Avguština, in *Sonate tube*, za čast sv. Marka.

Glede na zasedbo so vse to skladbe napisane za solistične pevce, morebiten zbor, godala in continuo. Predaleč bi nas zavedlo, če bi na tem mestu poskušali na podlagi Tarsijevih skladb in arhivskih omemb posameznih glasbenikov, ki so sodelovali v cerkvi, rekonstruirati izvajalsko prakso na stolničnem kora v poznem 17. in zgodnjem 18. stoletju. Glasbena zasedba kora je bila nedvomno odvisna od vrste in pomena praznika, od razpoložljivih glasbenikov, tudi tistih, ki so bili v stolnico povabljeni od drugod, in ne nazadnje od razpoložljivega denarja, tako da najbrž ni bila vselej idealna zasedba, ki bi jo lahko pričakovali po navedbah v notnem gradivu. V vokalu so poleg solistov v solističnih kompozicijah (sopran ali alt) zastopani dueti (alt tenor ali alt bas), terceti (dva soprana in bas ali alt tenor in bas) ter običajna četverglasna zasedba. Instrumentalni glasovi so po navadi trije: dve violini in basso continuo (orgle z basovskim godalom, ki je lahko viola, violončelo ali violone). Nekaj kompozicij za en sam solistični glas (Tri skladbe *Salve regina*) imajo samo basso

4 J. Höfler, "Glasbeniki koprške stolnice..." (o.c.).

5 Za muzikološko analizo Tarsijevega opusa gl. prispevke M. Bizjaka, I. Cavallinija in T. Faganela v zborniku *Antonio Tarsia 1643-1722 350 let/anni*, Koper 1993.

6 Najzgodnejše datirano Tarsijevo delo, dialog *Peccatore ammaliato oz. Angelo et huomo* iz leta 1660, je v privatni lasti in dostopno le preko transkripcije G. Radoleja, *La musica a Capodistria* (o.c.) (o njem gl. I. Cavallini, o.c.). Gre za delo sedemnajstletnika, po formi in funkciji na poti h kasnejšemu oratoriju "volgare", h kakršnemu se skladatelj pozneje, kolikor vemo, ni vrnil.

continuo, tako je tudi sicer z dvema responzorijema *Si queris miracula*; zanimivo je, da vse te kompozicije datirajo iz poznega Tarsijevega časa (*Salve regina* iz leta 1707 in 1712, oba omenjena responzorija iz leta 1715).

V prvih Tarsijevih skladbah, nastalih v osemdesetih letih 17. stoletja (najznačilnejši sta *Beatus vir* in *Magnificat* iz leta 1688), prepoznamo duha severnoitalijanskega oz. beneškega visokega baroka. Gre za pisan, razgiban in kontrasten splet krajših ritmično neenotnih in harmonsko labilnih delov, ki sloni na t.i. "concertatu" in še nima izoblikovanih razlik med recitativom, ariozom in arijo, navzven pa učinkuje predvsem s tipično slikovito visokobaročno plastičnostjo. Zborski in solistični odstavki se često izmenjujejo s kratkimi instrumentalnimi vložki, "ritornelli" oz. "sinfonijami", pevske linije pa obvladuje visokobaročni belcanto. V poznejših skladbah se komponist umiri in oblikovno razčisti. Posamezni deli skladb se razvijejo bodisi v smeri recitativa bodisi v smeri arije, harmonija se utrdi, instrumentalna spremljava bassa continua pa pridobi tisto enakomerno utripanje, ki velja za najpomembnejšo zunanjo karakteristiko baročne glasbe. Te Tarsijeve slogovne težnje dožive višek v treh poznejših mašnih stavkih, v *Credū* in *Glorii* iz leta 1714 in *Glorii* iz leta 1717, delih za soliste, zbor, dve violini in basso continuo, ki kažejo komponista v najboljši luči. Ob tem pa je seveda treba pripomniti, da je tudi tu še mogoče čutiti reminiscence na visoki barok: izrazite poznobaročne slogovne stopnje, ki jo recimo kaže beneška glasba tega časa (Vivaldi), Tarsia ni dosegel.

Takšna je seveda splošna podoba Tarsijevega kompozicijskega ustvarjanja, ki jo je z analizo posameznih del, nastalih na konkretna besedila in za konkretne priložnosti, mogoče izpopolniti z nemalokrat pomembnimi nadrobnostmi, ki zrcalijo njegovo vpetost v konkretno liturgično in glasbenoizvajalsko prakso njegovega časa in prostora.

Antonia Tarsia kot skladatelja lahko brez zadržkov ocenimo kot odličnega praktika, ustvarjajočega v določenem, po izvajalskih možnostih gotovo ne vrhunskem okolju. Format njegovih del so narekemale potrebe obredja in zasedbene možnosti, kjer poleg solističnih pevcev in morebiti zbora ter omejenega instrumentalnega korpusa (godala, orgle) verjetno ni bilo pihal in trobil. Tako se kljub nedvomni nadarjenosti ni mogel razviti v pomembnega skladatelja evropskega baroka. Vendar je znal v omejenih možnostih in v okviru konvencionalnega sloga ustvariti bolj ali manj dobro in iskreno glasbo. Četudi mu je usoda namenila le vlogo lokalnega ustvarjalca, pa lahko zdaj, po treh stoletjih, presodimo, da njegova glasbena zapuščina zasluži več kot samo lokalno vrednotenje.

## SUMMARY

*The contribution speaks about the life and work of Antonio Tarsia (1643-1722) as it can be reconstructed from archival documents and from his compositional legacy. The composer was born in an outstanding Koper (Capodistria) family; his father's name was Fabrizio and his mother Biancha stemmed from the Pola family. As regards his schooling and his musical education nothing tangible is known. Already as a boy he sang in the local cathedral, in 1662 he was there appointed organ-player, which post he retained all the time to the year 1710, when he received his last payment, but probably remained there for another few years. It*

*does not seem that he travelled abroad, at least not with the purpose to win for himself the name of a musician. His concern for the qualitative rise of music in the Koper cathedral is evident from a sizeable fund of musical material copied with his own hand; among this one can find also works of his own written over a considerable time span, from the year 1674 to the year 1718. In form and by function these are to a large extent liturgical music (movements of masses, psalms, antiphones, motets), specifically for soloists, chorus, strings, and organ, moving within the stylistic frames of the high baroque, with slight announcements of the late baroque. Although Tarsia never reached the highest level, an analysis of his works indicates that he was faithful to a certain noble utilitarianism, which with its quality does not lag behind this kind of creativity in the nearby musical centres of Northern Italy or in the Venetian cultural sphere respectively. In any case they have to this day remained worthy of full attention as well as of artistic reproduction.*



UDK 78(497.12 Koper) "16/17"

Ivano Cavallini  
TriesteALCUNE OSSERVAZIONI  
SULLA CULTURA MUSICALE A CAPODISTRIA  
AL TEMPO DI ANTONIO TARSIA

Il titolo di questo intervento potrebbe essere formulato in maniera dubitativa per definire crudamente la povertà del contesto artistico entro il quale si colloca l'opera di Antonio Tarsia.

Esistette, dunque, una cultura musicale a Capodistria nel tempo in cui visse il compositore? Per rispondere al quesito è doveroso valutare il patrimonio di musiche e testimonianze dell'epoca, grosso modo la seconda metà del Seicento, anche se tale patrimonio non sembra eguagliare per valore e consistenza la produzione di un secolo prima.

I settori che tradizionalmente costituiscono motivo di indagine sono la musica per l'ambiente ecclesiastico, la musica per il teatro e per le case patrizie, la dissertazione accademica e lo studio geografico-antropologico che va sotto il nome di corografia.<sup>1</sup>

Il più documentato è senza dubbio il primo, con una ventina di numeri a stampa dei secoli XVI-XVII,<sup>2</sup> più un folto gruppo di manoscritti del periodo immediatamente posteriore, tra i quali si trovano gli olografi di Tarsia.<sup>3</sup> Sono queste le musiche usate al duomo di Capodistria, su parte delle quali si è esercitato il maestro agli inizi della carriera, acquisendo un'indubbia familiarità con lo stile concertato degli autori veneziani e padani (si vedano soprattutto i nomi di Sances, Rovetta, Legrenzi, Ivani, Urio e Bassani).<sup>4</sup> Nell'economia del lascito, inoltre, sono da computare gli acquisti di altri lavori a stampa, annotati frettolosamente in uno spesario del 1629, per i quali propongo la seguente identificazione: Matteo Asola, *Li passii delli quattro evangelisti*

1 Si vedano su quest'ultimo punto GIACOMO FILIPPO TOMASINI. *De' commentarj storici-geografici della provincia dell'Istria libri otto con appendice*, ms. della Biblioteca Marciana di Venezia, riprodotto in "Archeografo Triestino", IV 1837; PROSPERO PETRONIO, *Memorie sacre e profane dell'Istria*, ms. dell'Archivio di Stato di Venezia, ed. moderna a cura di G. Borri e L. Parentin, Coana, Trieste 1968, PAOLO NALDINI, *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città e della diocesi di Giustinopoli detto volgarmente Capo d'Istria*, Albrizzi, Venezia 1700.

2 Cfr. l'elenco in IVANO CAVALLINI, *Il libro per musica nel litorale istriano tra Cinquecento e Seicento*, negli atti *Il libro nel bacino adriatico (secc. XV-XVIII)*, a cura di S. Graciotti, Olschki, Firenze 1993, pp. 103-104.

3 Su cui JANEZ HÖFLER, *Motetske kompozicije Antonia Tarsie*, "Zvuk", 83 1968, pp. 163-168, ID., *Antonio Tarsia - nekoliko dopuna povodom njegove kompozitorske ostavštine*, "Zvuk", 115-116 1971, pp. 305-315, e la dissertazione di JASNA LULJAŠIĆ, *Psalmi Antonia Tarsie*, Università di Lubiana - Accademia di Musica, mentore: pf. dr. Primož Kuret, anno acc. 1990.

4 CAVALLINI, *Il libro per musica cit.*, pp. 102-104.

a tre = *Officium maioris hebdomadae ... Christi locutio, ternis vocibus* (Venezia, Amadino 1595), Stefano Bernardi, *Messe a quattro et cinque voci. Parte sono per cappella e parte per concerto* (Venezia, Vincenti 1615), Ignazio Donati, *Concerti ecclesiastici a due, tre, quattro et cinque voci* (ivi 1618), Alessandro Grandi, *Salmi a otto brevi con il primo choro concertato* (ivi 1629).

Considerato il costo, nonché il numero delle parti vocali e strumentali richiesto dal *corpus*, si potrebbe dedurre che le capacità professionali della cappella fossero di qualità apprezzabile. Qualità confermata dall'altro gruppo di musiche, oggi custodite alla Biblioteca Comunale e all'Archivio Regionale di Capodistria, appartenenti al manipolo dei volumi utilizzati quotidianamente per la liturgia.<sup>5</sup> Si tratta di manoscritti preziosi, graduali antifonari e kyriali, accostati a quelli provenienti dal convento di San Bernardino di Pirano - dovuti alla penna del dalmata Frane Divnić<sup>6</sup> - e forse da altri istituti simili, vista la presenza a Capodistria di domenicani, francescani, benedettini, capuccini, serviti, terziari glagoliti, clarisse e agostiniane.

Di questo repertorio vanno citati almeno tre volumi con il titolo convenzionale di *Credo variorum tonorum* (kyriale), *Incipiunt quedam miscelanea* (contenente antifone e litanie), *Vesperale e kyriale*. Libri redatti tra Sei e Settecento, nel primo dei quali, in notazione a canto fratto, sono esemplati una serie di messe e credo a discanto e a canone. Le stesure delle parti, nel caso specifico, segue la prassi assai diffusa in Italia e in Dalmazia del *contrapunctus planus* per sole voci virili (basso e tenore). La loro disposizione è rigorosamente omoritmica a intervalli di III-IV-V. Per quanto concerne poi la messa alle cc. 48 sgg., v'è da dire che sono notati solo i versetti *Laudamus, Adoramus, Gratias agimus, Domine Fili, Qui tollis, Qui sedes*. Quelli mancanti venivano rilevati dalla cantilena liturgica secondo le norme dell'*alternatim*, istituendo così l'alternanza di monodia e discanto.<sup>7</sup>

La presenza di questi materiali, cui s'aggiungono una trentina di cantate adespote scritte intorno ai primi del XVIII secolo, indurrebbe a concludere che il panorama musicale di Capodistria non fosse poi tanto misero.<sup>8</sup> Ma il fatto che Tarsia nei suoi quarant'anni di attività abbia composto solo musica sacra non vale a fugare il dubbio proposto all'inizio. Anzitutto non resta alcuna traccia di eventuali rapporti del compositore con il mondo esterno alla cappella (né quello locale, né quello delle aree limitrofe come il Friuli, la Dalmazia, il Veneto e la Padania). In secondo luogo sorge il sospetto che egli fosse un professionista *sui generis*. Un *Kleinmeister* di spicco senza l'assillo della carriera, pago di risiedere nella propria città in virtù forse di un'agiatezza garantita dalla sua discendenza nobile. Una condizione anomala rispetto a quella di molti coetanei, i quali, a parità di grado e dotati di qualche abilità, avrebbero cercato impegni più gratificanti e meglio retribuiti. Per Tarsia, invece, il mestiere del musicista doveva essere un'opzione ai limiti del buon diletterismo. E da questo punto di vista il suo impegno esclusivo con il repertorio sacro ricorda la

5 Schedati in JANEZ HÖFLER - IVAN KLEMENČIČ, *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog*, Narodna in Univerzitetna Knjižnica, Ljubljana 1967, p. 21.

6 ANTE MATIJEVIĆ, *Glazbenik Frane Divnić i njegovi korali*, "Radovi Instituta JAZU u Zadru", III 1957, pp. 205-233.

7 Cfr. la descrizione in IVANO CAVALLINI, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Olschki, Firenze 1990, pp. 45-49.

8 Sulla serie dei maestri attivi alla cappella cfr. GIUSEPPE RAOLE, *La musica a Capodistria*, Centro di Studi Storico-Religiosi del Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1990, e JANEZ HÖFLER, *Glasbeniki kopske stolnice v 17. in 18. stoletju*, "Kronika", XVII 1968, pp. 140-144.



repulsione di alcuni personaggi nei confronti del melodramma. Mi riferisco al veneziano Benedetto Marcello, il quale, da una posizione di privilegio, evitò il rapporto duraturo con le scene preferendo altri tipi di musica. Tale scelta di campo, per quanto rigorosa, non impedì a Tarsia di abbracciare talune formule appartenenti alla concezione "secolare", alla stregua di tanti altri colleghi compositori (anche nella pittura erano molti gli artisti avvezzi a illustrare i soggetti sacri con elementi di marca profana, non ultimi quelli venati di erotismo).

A questo criterio risponde più degli altri un lavoro giovanile del maestro, sul quale vorrei aprire una breve digressione prima di formulare alcune ipotesi sulle musiche di ambito profano a Capodistria. Il dialogo *Peccatore ammaliato*, questo il brano in parola datato 1660, si qualifica come un raro esempio locale di musica con toni drammatici da usare per le devozioni.<sup>9</sup> All'epoca la titolazione di dialogo era intercambiabile con quella di oratorio. Come ricorda Frits Noske,<sup>10</sup> accadeva spesso che un pezzo di breve durata fosse chiamato oratorio e i brani del medesimo tipo, ancorché di dimensioni più lunghe, portassero la denominazione di dialogo. Inoltre i dialoghi latini e volgari non erano mai riuniti in pubblicazioni a se stanti, venivano bensì allegati a vespi e mottetti creando tutt'oggi non poche difficoltà di reperimento. A complicare l'interpretazione del fenomeno entra in gioco la diffusione dell'oratorio a Venezia e nella sua provincia, avvenuta in ritardo rispetto a Roma e ad altre città. In una recente ricerca Maria Girardi<sup>11</sup> ha accertato che i primi lavori risalgono al 1667 e anche a voler considerare il dialogo come un "incunabulo" dell'oratorio, è indubitabile che la sua espansione a Venezia prende il posto dell'oratorio primitivo e che esso convivrà in seguito con un modello agiografico in lingua italiana, influenzato, per non dire "corrotto", dall'opera.

Con il suo pezzo Tarsia si ritrova in buona compagnia. Numerosi gli autori ad avere utilizzato il dialogo dopo gli esemplari di Barbarino, Anerio, Quagliati, Cifra, Grandi e Tarditi.<sup>12</sup> Tra le suggestioni esercitate sul Nostro si potrebbero enucleare, per contiguità, quelle provenienti dal circuito veneziano. La dimestichezza con la musica di Giovanni Legrenzi, presente nell'archivio con i *Concerti musicali per uso di chiesa* (1654) e con l'*Harmonia d'affetti devoti* (1655),<sup>13</sup> costituisce in tal senso un'ottima traccia. La seconda delle due collezioni include il "Dialogo delle due Marie" (*Quam amarum est Maria*), brano che potrebbe essere servito come modello al giovane Tarsia, anche se è maggiormente incisiva la parentela melodica della sua composizione - una somiglianza forse casuale - con il *Dialogo dell'Anima* di Anerio (cfr. l'incipit), collocato nel celebre *Teatro armonico spirituale* del 1619.<sup>14</sup>

9 Cfr. la trascrizione e il commento in RADOLE, *La musica a Capodistria* cit., pp. 50-51 e appendice.

10 FRITS NOSKE, *Sul Dialogo latino del Seicento. Osservazioni*, "Rivista Italiana di Musicologia", XXIV 1989, pp. 330-346: 337.

11 MARIA GIRARDI, *Per una definizione delle origini dell'oratorio a Venezia e i libretti per oratorio di Bernardo Sandrinelli*, "Rivista Internazionale di Musica Sacra", XIII/1-2 1992, pp. 112-149.

12 HOWARD E. SMITHER, *A History of the Oratorio. The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris*, vol. I, trad. italiana Jaca Book, Milano 1986, pp. 87-122.

13 Le due stampe sono dell'editore veneziano Alessandro Vincenti.

14 SMITHER, *A History of the Oratorio* cit., p. 114. E' da escludere che Tarsia si sia avvalso degli oratori di Legrenzi, composti a partire dal 1665, sebbene tra i titoli del maestro veneziano compaia, non datato, *La vendita del Cuore umano* a quattro voci e di argomento allegorico; cfr. UMBERTO SCARPETTA, "La vendita del Cuore umano". *Oratorio in due parti di Giovanni Legrenzi*, "Rivista Internazionale di Musica Sacra", I/4 1980, pp. 477-508.

Dal punto di vista dell'argomento il pezzo del maestro istriano appartiene al tipo più diffuso di dialogo, ossia al tema del peccatore redento con le figure allegoriche dell'angelo e dell'uomo. Anche in questo brano gli interlocutori imbastiscono una scena ideale. Essa mira a edificare l'animo dell'ascoltatore mediante versi di tono morale infarciti di termini cari al marinismo. Il testo allinea immagini crude, di effetto immediato, con citazioni scientifiche e teologiche derivate da quel settore della lirica secentesca che indugia volentieri nella descrizione anatomica.<sup>15</sup> L'esile "vicenda" pone l'angelo di fronte al peccatore, che si risveglia al richiamo della creatura celeste dopo aver "trangoggiato" il sonnifero dell'inferno. L'"alata sentinella" invita l'uomo a tramutarsi da "verme" in sole, una metamorfosi che nessuno può capire, voluta da un Dio alchimista la cui bontà è "pane immarcescibile". A sua volta l'angelo rappresenta la volontà superiore in chiave geometrica: quale "picciolo cielo", "sfera d'amore" e "centro di deità".

La disposizione del brano ribadisce l'usanza di alternare le due voci sullo stesso pentagramma, angelo-soprano e uomo-tenore, sino alla stretta finale in forma di duetto. Si tratta di una monodia retrospettiva, in quanto non dotata di un impianto a recitativo più aria e fondata sulla distribuzione di frasi che rispettano la cadenza versale. Le parti segnate dal tempo binario hanno una fisionomia cantilenante. L'autore vi introduce alcuni madrigalismi (alle parole-chiave "raggio", "scuote", "transiti"), e conferisce alle frasi in 3/4 (o 3) un'intonazione più fluida. Il duetto conclusivo è in forma latamente strofica (A A<sup>1</sup> B), le due voci vi scorrono a imitazione e tornano quindi all'omioritmia.

E' difficile stabilire come e quando Tarsia abbia usato codesto lavoro. In virtù della sua "teatralità" non è del tutto peregrina l'ipotesi che il musicista se ne sia servito per qualche rappresentazione scolastica (sul modello delle musiche per i collegi gesuitici, come suggerisce Janez Höfler) o per una delle tante stazioni del *Corpus Domini*, quando i capodistriani allestivano delle scene a mo' di sacra rappresentazione (così il dettato del vescovo Tomasini nei *Commentarj*: "Nella solennità del *Corpus Domini* usano quelli delle ville portar mazzi d'erbe odorifere e fiori d'ogni sorta, con che copruono ed ornano al suolo delle chiese e strade per dove ha da passar la processione [...]. Nei luoghi più cospicui usano di adornar le strade e finestre con tappezzerie, vesti di seta e quadri di varie sorta, e in alcuni luoghi formano certe cappellette ed altari, rappresentando intorno qualche mistero sacro ed azione e martirio dei santi; ciò a Capodistria, Pirano, Buie ed Isola").<sup>16</sup> Oppure, in mancanza di un luogo di preghiera come l'oratorio, questa musica poteva essere intonata in qualche cappella o casa patrizia, affidando l'esecuzione del basso continuo a tiorba, violone e cembalo. Per quanto concerne il riferimento al dialogo latino di Legrenzi, va precisato che l'analogia formale con la musica di Tarsia si evidenzia nella divisione a episodi: una volta ancora imitativi con il movimento a due e fortemente omoritmici con il movimento a tre. La sola differenza è costituita dalla minore verve drammatica in Legrenzi,<sup>17</sup> il quale predilige il normale duo senza concedere interventi separati alle due voci.

15 GUIDO BALDASSARRI, "Acutezza" e "ingegno": teoria e pratica del gusto barocco, in *Storia della cultura veneta*, 4/l, Neri Pozza, Vicenza 1983, pp. 223-247.

16 TOMASINI, *De' Commentarj* cit., p. 74. Ringrazio il professor Höfler per il suggerimento.

17 GIOVANNI LEGRENZI, *Harmonia d'affetti devoti* cit.

Per tornare al proposito iniziale, va ribadito che del patrocinio concesso da accademie e nobili alle forme di musica profana, nonché al teatro comico e pastorale durante il periodo 1550-1650, non resta quasi traccia nell'età di Tarsia. Nella lunga stagione degli accademici Risorti (1646-1699), e in quella effimera dei Divertiti (1698), Capodistria assiste al graduale assopirsi della musa letteraria e musicale. I giovani sfoggiano testi d'occasione dal tono erudito per blandire una retorica fine a se stessa.<sup>18</sup> Anche se annualmente quattro di loro vengono sorteggiati per proseguire gli studi all'Università di Padova, e dal 1698 entrano nel Collegio dei Nobili ove si insegnano tra le altre discipline la danza e la musica, appare alquanto infiacchita la passione intellettuale elogiata a suo tempo dall'umanista piranese Giambattista Goineo ("ad litteras vero a natura quasi facti videntur Istri", *De situ Histriae libellum*).<sup>19</sup>

Troppo facile, a questo punto, ritenere che la causa di tale caduta di interessi sia da ricercare nelle difficoltà economiche o nella debole salute della regione afflitta da malattie endemiche. L'argomento merita invece una diversa considerazione, da basare sul confronto tra la fortuna dell'opera in Italia e la mancata diffusione nella quasi totalità dei paesi dell'Adriatico orientale, dopo i fasti del teatro intersecato da intermedi in musica, di cui si ha memoria a Capodistria, Albona, Cherso, Zara e Traù.<sup>20</sup> A questo riguardo è da notare che dal 1650 almeno quaranta città italiane, sull'esempio principe di Venezia, avevano eretto teatri stabili per feste e melodrammi.<sup>21</sup> Le compagnie dei musicisti percorrevano il paese, coprendo distanze - quali Roma-Venezia o Parma-Napoli - che in termini di tempo erano ben superiori al viaggio via mare da Venezia a Capodistria (circa quindici ore con il tempo buono). E' da escludere dunque che il viaggio in galea rappresentasse un pericolo più grande, o un onere maggiore, rispetto a quello in carrozza. Tanto per fare un esempio, la città di Ragusa (Dubrovnik) invitò più volte gruppi di musicisti e cantori dall'Italia. In un paio di casi, poi, furono i musicisti nativi e gli stranieri residenti a dare il suono ai libretti di Junije Palmotić (si vedano i drammi *Atalanta e Pavlimir*, del 1629 e del 1632, per la cui musica lavorarono Lambert Courtoys jr. e la compagnia degli *Isprazni*).<sup>22</sup> Con ogni evidenza ciò dipese dal gusto e dalla volontà dell'oligarchia ragusea. Mentre nel medesimo settore i legami culturali tra l'Istria e le Venezie si attenuarono di molto. A opinare che si trattò anzitutto di una carenza di ordine "spirituale", soccorre l'esame dei motivi profondi che determinarono il successo del

18 BACCIO ZILLOTTO, *Accademie e accademici di Capodistria (1478-1807)*, "Archeografo Triestino", s. IV, VII 1944, pp. 149-167 e in questo vol. ANTONIO TRAMPUS, *L'accademia, l'Arcadia e la figura di Antonio Tarsia*.

19 BACCIO ZILLOTTO, *Provvidenze a favore degli studenti universitari istriani dal '400 all' '800*, "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", n.s., III 1954, pp. 147-157; su Goineo e la sua descrizione degli umanisti capodistriani cfr. SILVANO CAVAZZA, *Umanesimo e riforma in Istria: Giovanni Battista Goineo e i gruppi eterodossi di Pirano*, negli atti *L'Umanesimo in Istria*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Olschki, Firenze 1983, pp. 90-117.

20 A titolo di richiamo, per Capodistria e Cherso, si veda il mio *Musica, cultura e spettacolo in Istria* cit., i capp. IV e V; per Albona BACCIO ZILLOTTO, *Tranquillo Negri rimatore albonese del secolo XVII*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", XXV 1910, pp. 285-316; per Traù IVANO CAVALLINI, *Recherches sur les intermèdes pour le S. Giovanni, vescovo di Traù de Girolamo Brusoni (Trogir, 1656-1658)*, negli atti *The Musical Baroque, Western Slavs, and the Spirit of the European Cultural Communion*, ed. by S. Tuksar, HAZU, Zagreb 1993, pp. 75-83.

21 LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 12-16.

22 ENNIO STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazbena kultura 17. stoljeća*, Književni Krug, Split 1992, pp. 30-42: 36-37.

teatro d'opera in Italia. Sia nel caso del fenomeno impresariale, la messa in scena a Venezia per apparenti motivi di lucro, sia nel caso della committenza patrizia o mista (nobile-borghese), "il vero destinatario dello spettacolo [fu] il promotore", vale a dire i ranghi elevati della società.<sup>23</sup> Per i quali il melodramma non costituiva una fonte di sicuro guadagno, ma un autentico rischio economico. Rappresentava piuttosto uno *status symbol*, una consuetudine della classe dominante. E a fronte di tale constatazione si potrebbe arguire che più che la musica, vista la presenza di Tarsia e la relativa facilità di contatti con Venezia, venne meno la volontà della *civitas*, incapace di godere anche di quei piccoli drammi senza scena che sono le cantate, fatte per dilettere i convivi di palazzo.

Naturalmente queste sono ipotesi che attendono una più ampia verifica, per la quale sarebbe da suggerire a mo' di correttivo l'aforisma "Dio non ama che si traggano insegnamenti dalla storia più recente" (Elias Canetti).

#### POVZETEK

*Članek obravnava glasbeno dediščino, ki je ohranjena v koprskih arhivih, ter vrsto zgodovinskih dokumentov, ki lahko pomagajo pri vrednotenju glasbene kulture v glavnem mestu beneške Istre v drugi polovici 17. stoletja.*

*Že sama konsistentnost cerkvenega repertoarja in dejstvo, da je Antonio Tarsia kot najbolj vidni skladatelj svojega časa pisal glasbo za stolnico, navajata k domnevi, da je bil umetniški razvoj v Kopru v polnem zatonu. Plemiški krogi namreč niso več pospeševali različnih oblik glasbe za gledališče in niso sprejemali melodram iz matične beneške dežele. Ta fenomen je značilen tako za Istro kot za Dalmacijo, z izjemo Dubrovnika, katerega oligarhija je bila veliko bolj odprta vplivom, ki so prihajali iz Italije in ostale Evrope.*

*Edina skladba mladega Tarsie, ki vsebuje nekaj elementov dramatičnosti, je dialog Začarani grešnik, ki z dvema glasovoma in generalnim basom odseva kompozicijski način sodobnega oratorija ter - kar zadeva besedilo - vpliv poezije nešteti posnemovalcev Giambattiste Marina.*

23 LORENZO BIANCONI - THOMAS WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Italian Opera*, "Early Music History", 4 1985, pp. 215-243, ora in trad. italiana nell'antologia *La musica e il mondo. Mecenate e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, il Mulino, Bologna 1993, pp. 221-252: 250.

UDK 061.22(497.12 Koper) "16/17"

Antonio Trampus  
Trieste

L'ACCADEMIA, L'ARCADIA E LA FIGURA DI TARSIA

Nel tranquillo fluire della vita culturale capodistriana del tardo Seicento, scarsamente popolata da cronachisti ed eruditi "operosi", rimane ancora notizia della brevissima stagione di una accademia di "Divertiti" - forse in contatto con i Concordi di Rovigo - sorta in seno al collegio gesuitico e attorno alla figura del somasco padre Foresti.<sup>1</sup> Parrebbe questo l'unico spunto originale in un contesto di complessivo decadimento, sia dal punto di vista culturale che da quello socio-economico, dopo la devastante guerra degli Uscocchi.<sup>2</sup> Con la differenza che, mentre gli storici dell'economia e della demografia storica continuano a disporre, anche per questo periodo, di una documentazione sufficientemente adeguata, gli studiosi della cultura letteraria e politica, storici e musicologi, potrebbero solo arrendersi davanti ad un panorama bibliografico e documentario desolatamente vuoto.

Se scorriamo tuttavia l'elenco dei letterati più rappresentativi della regione nel XVII secolo sembra già di poter assistere ad un fenomeno caratteristico, manifestazione di precoce emigrazione intellettuale: Santorio Santorio professore di medicina a Padova come Girolamo Vergerio a Pisa; Cesare Zarotti attivo a Venezia come Marco Petronio Caldana a Vienna. Rimaneva, dopo Nicolò Manzioli - l'autore della *Nova descrizione della provintia dell'Istria* (1611) - la coppia rappresentata da Giacomo Filippo Tommasini e da Prospero Petronio, autori di cronache ecclesiastiche così come i coetanei triestini Vincenzo Scussa ed Ireneo della Croce. E' oltremodo significativo il fatto che solo il manoscritto di Ireneo della Croce potè essere pubblicato in quell'epoca, seppure con gravi difficoltà economiche; mentre gli altri rimasero inediti fino al XIX secolo.<sup>3</sup>

1 B. ZILLOTTO, *Accademie e accademici di Capodistria (1478-1807)*, "Archeografo Triestino", s.IV, vol. VII, 1944, p. 41.

2 M. BERTOŠA, *La guerra degli Uscocchi e la rovina dell'economia istriana*, "Atti" del Centro di Ricerche storiche di Rovigno, V, 1974, pp. 35-100; ID., *L'Istria veneta nel Cinquecento e nel Seicento*, "Atti" del Centro di Ricerche storiche di Rovigno, VII, 1976-1977, pp. 138-160; A. BIN, *La Repubblica di Venezia e la questione adriatica 1600-1620*, Il Veltro, Roma 1992. Rispetto alla prima metà del secolo, il secondo Seicento presenta nell'Istria elementi di forte discontinuità economica e culturale, dipendenti per buona parte dallo spostamento verso nord dell'asse economico veneto, puntato fino alla guerra di Cipro (1540-1571) verso l'Oriente. Sulla politica veneziana dell'600 cfr. ora G. COZZI - M. KNAPTON - G. SCARABELLO, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, UTET, Torino, 1992.

3 B. ZILLOTTO, *Storia letteraria di Trieste e dell'Istria*, Trieste, La Editoriale Libreria, 1924, pp. 50-56. Cfr. inoltre G.F. TOMMASINI, *De' commentarj storici-geografici della provincia dell'Istria, libri otto con appendice*, a c. di D. Rossetti, "Archeografo Triestino", s.I, vol. IV, 1837, pp. XII-554; V. SCUSSA, *Storia*

Erano quindi cronachisti e corografi, nelle opere dei quali si può scorgere tutt'al più il retaggio della tradizione umanistica,<sup>4</sup> e che comunque operarono soprattutto nella prima metà del secolo. Ma cosa era rimasto di questo retaggio erudito nell'ambiente capodistriano dell'ultimo Seicento, negli anni cioè in cui si assisteva all'apice della produzione musicale tarsiana?

La testimonianza sull'accademia dei Risorti ci informano di una ricostituzione nel 1646 e dei primi, incerti avvisi sotto la protezione del capitano veneto Marc'Antonio Grimani tra le mura del teatro Ristori.<sup>5</sup> La totale assenza di un seminario fino al 1710, la decadenza del collegio gesuitico fino alla riorganizzazione del 1676,<sup>6</sup> confermano come l'unica istituzione attorno alla quale potesse coagularsi una parvenza di attività culturale dovette essere l'accademia. In essa, infatti, e senza sorpresa, ritroviamo sia Prospero Petronio sia Gerolamo Vergerio, Giovanbattista Brati, Orazio Fini ed Antonio Sabini futuri *consultori in iure* della Serenissima, come a dire l'aristocrazia intellettuale della città.

Poco ci illuminano sull'attività dei Risorti le cronache contemporanee; pare comunque che ci si limitasse all'attività poetica. Aurelio de Belli volse in versi latini la *Gerusalemme liberata* del Tasso, Rinaldo Gavardo scrisse sonetti, Orazio Fini un poema *Adelasia e i giuochi di amore e di fortuna* e, più tardi, una tragedia, la *Medea in Istria*.

Nulli o assai scarsi i contatti con le altre accademie istriane, triestine e con quelle venete; contatti che comunque non risultano indagati dalla storiografia recente. Una traccia è certamente rappresentata da un manoscritto dei Divertiti segnalato come esistente nella biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo.<sup>7</sup> Per quale strada il testo giungesse nella cittadina veneta non è dato a sapere. Si può senz'altro ipotizzare - e la via meriterebbe di essere percorsa dagli studiosi - che contatti diretti o indiretti dovevano risalire all'epoca in cui vescovo di Capodistria era divenuto Baldassarre Bonifacio, nativo di Rovigo, letterato e latinista (1653-1659). E' da sottolineare, ad ogni modo, il sensibile dislivello culturale tra le due sponde dell'Adriatico. Tutta definita, ormai, stava diventando la fisionomia dell'accademia rodigina. Salda nei riti, precisa negli interessi eruditi, manifestava l'autocoscienza celebrativa degli intellettuali rodigini. Nella sua attività di quegli anni

cronografica di Trieste, cogli annali dal 1695 al 1848 di P. Kandler, Coen, Trieste, 1863 (IIa ed. a c. di G. CERVANI, Italo Svevo, Trieste 1968); P. PETRONIO, *Memorie sacre e profane dell'Istria*, a c. di G. Borri e L. Parentin, Coana, Trieste 1968.

4 G.F. TREBBI, *La chiesa e le campagne dell'Istria negli scritti di G.F. Tommasini (1595-1655) vescovo di Cittanova e corografo*, "Quaderni Giuliani di storia", I, 1, 1980, pp. 9-49.

5 Tutte le notizie sui Risorti capodistriani che si possiedono sono raccolte in ZILLOTTO, *Accademie e accademici*, cit., pp. 35-39. Nessuna notizia sull'accademia nel coevo P. NALDINI, *Corografia ecclesiastica ossia descrizione della città e della diocesi di Giustinopoli*, Albrizzi, Venezia 1700 né nel moderno F. SEMI, *Capris-Iustinopolis-Capodistria*, Lint, Trieste 1975.

6 Si veda la filza di manoscritti *Per gli Reverendi Padri delle Scuole Pie Direttori del Seminario di Capodistria, 1675-1752*, in Trieste, Archivio Diplomatico, segn. 2 D 31. L'importanza del rapporto tra mondo gesuitico ed istituzione delle accademie è ben documentata da W. MULLER, *Ordine dei Gesuiti e movimento delle Accademie. Alcuni esempi dal XVII al XVIII secolo*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Boehm e E. Raimondi, il Mulino, Bologna 1981, pp. 379-394.

7 Rovigo, Accademia dei Concordi, manoscritto *Le smanie della Gratitudine angustata dalla necessità del parlare e del tacere. Accademia per la partenza dell'Ill.mo et Ecc.mo Signore il Signor Marco Michiel Salomone dal suo acclamatissimo reggimento di Capodistria, recitata alla di lui presenza da I Signori Accademici Divertiti sotto la direzione del P. Gio. Maria Foresti C.R.S. l'anno 1698 nel mese di settembre*. Segnalato da ZILLOTTO, *Accademie e accademici*, cit., pp. 40-41.

non si colgono ancora gli "affanni della cultura" che avrebbero contraddistinto gli esiti declinanti del secentismo al confronto con l'Arcadia nascente.<sup>8</sup> Gli orientamenti culturali appaiono enciclopedici e sufficientemente rappresentati: letteratura, erudizione, musica,<sup>9</sup> più tardi l'agricoltura.

Gli affanni che si potevano cogliere a Capodistria già alla metà del Seicento avevano invece un'origine del tutto diversa della decadenza manieristica del tardo secentismo italiano. La scomparsa dell'accademia Palladia, con la sua tradizione letteraria e musicale relativamente ricca, aveva sostanzialmente coinciso - negli anni Trenta del Seicento - con l'assenza di nuove leve che andassero ad infoltire la schiera degli ormai anziani accademici.<sup>10</sup> Oltre a ciò, l'epidemia di peste del 1631 aveva ulteriormente aggravato la situazione generale, riducendo il numero complessivo degli abitanti a tremila.<sup>11</sup> I pochi giovani di talento, comunque di statura intellettuale alquanto inferiore rispetto ai predecessori, si radunarono nei Risorti.

Si tratta di una involuzione assai evidente, comprovata indirettamente dalla diminuita produzione letteraria dell'accademia nella seconda metà del secolo e dimostrata dal chiaro restringimento degli orizzonti culturali. L'attività nella seconda metà del secolo si ridusse esclusivamente a quella letteraria in senso stretto: traduzioni, odi, sonetti, poemi di vario impegno. Lo statuto dell'accademia rovineggiata degli Intraprendenti, che nel maturo Settecento ricalca fedelmente gli statuti capodistriani, è chiaro nel considerare attività accademica le sole "composizioni" letterarie, in lingua "o latina, o volgare, o prosa, o verso".<sup>12</sup>

In questo contesto si inseriscono la vicenda individuale e quella familiare di Tarsia. Una famiglia, annoverata tra le più cospicue di Capodistria, che nel corso del Quattrocento e del Cinquecento aveva dato alla città una serie di pubblici ufficiali e vicedomini,<sup>13</sup> e che, al sorgere del Seicento, aveva consolidato il proprio prestigio portando diversi membri alla funzione di dragomanno, cioè di interprete veneto a Costantinopoli.<sup>14</sup> Un prestigio che, nell'ambito della vita sociale capodistriana, finiva con l'estrinsecarsi in due modi; individualmente, mediante un certo distacco fisico e intellettuale rispetto alla comunità, proprio di alti ufficiali dello stato veneto che esercitano le loro funzioni presso corti straniere. Per i membri della famiglia rimasti

8 Cfr. G. BENZONI, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 159-162 e *passim*; ID., *Spunti accademici polesani, in Eresie, magia, società nel Polesine tra 500 e 600*, a c. di A. Olivieri, Minelliana, Rovigno 1989, pp. 206-208.

9 Cfr. I. CAVALLINI, *Le accademie venete del Rinascimento tra musica e teatro*, in *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle Venezia dal 500 al 700*, Minelliana, Rovigo, 1990, pp. 50-52.

10 Sull'accademia Palladia cfr. I. CAVALLINI, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra 500 e 600*, Olschki, Firenze 1990, pp. 95-136.

11 Cfr. *Itinerario fatto da me Michiel Priuli l'anno 1646 nella città di Capo d'Istria, et Provincia d'Istria*, in A. CHERINI, *Viaggio di Michele Priuli a Capodistria*, "Atti e Memorie" della Società Istriana di archeologia e storia patria, XXIX-XXX n.s., 1981-1982, pp. 115-126.

12 M. MALUSA', *L'Accademia degli Intraprendenti di Rovigno (1763-1765)*, "Atti" del Centro di Ricerche storiche, XX, 1990, p. 251.

13 Tra gli altri, Giacomo Tarsia generale veneto (+ post 1493), Damiano Tarsia generale ed asservitore dell'Istria interna a Venezia (metà XVI sec.), Giandomenico Tarsia, letterato alla metà del Cinquecento. Cfr. E. GARDINA, *La famiglia capodistriana dei Tarsia*, in *Antonio Tarsia 1643-1720: 350 lei/anni* (catalogo della mostra), a c. di S. ŽITKO, Consiglio esecutivo dell'Assemblea comunale, Koper/Capodistria 1993, pp. 11-24; F. SEMI, *Istria e Dalmazia uomini e tempi*, I, *Istria e Fiume*, Del Bianco, Udine 1992<sup>2</sup>, pp. 165-166.

14 Cfr. Anche il manoscritto *Relatione di me Tomaso Tarisa cavaliere Dragomanno grande della Serenissima Repubblica di Venezia alla Porta Ottomana con la descrizione del Compendio degli successi più essenziali accaduti nella guerra intrapresa da' Turchi contro l'Ungheria*, cc. 35, in Archivio antico municipale di Capodistria, reg. 1486a.

all'interno della comunità capodistriana, invece, attraverso una precisa collocazione nel rituale delle solennità pubbliche e nelle gerarchie sociali.<sup>15</sup> Tipico è il caso della scorta d'onore inviata a Venezia nel 1674 per l'elezione del doge Nicolò Sagredo: vi facevano parte venti nobili, rappresentanti di altrettante famiglie, tra cui Andrea Tarsia; e cinque paggi, ad uno solo dei quali era stato attribuito l'onore di essere coppiere, cioè il giovane Giovanni Tarsia, figlio di Andrea, segno quindi di una particolare distinzione sociale. Seguivano il clero, alcuni staffieri, trombettieri e gondolieri.<sup>16</sup> Se ne trae perciò l'impressione di una famiglia perfettamente inserita nel contesto socio-culturale dell'Istria di antico regime, conscia del proprio ruolo sociale e della propria tradizione. Suoi membri si ritrovano in tutte le istituzioni locali, ivi compresa l'accademia dei Risorti, nella quale il conte Cristoforo Tarsia recitava tra gli ultimi anni del Seicento e i primi del Settecento la propria quota di composizioni poetiche.<sup>17</sup>

La scarsità e soprattutto la disomogeneità dei dati biografici di Antonio Tarsia rende oltremodo ardua la ricostruzione di un suo attendibile profilo intellettuale, che superi le mere informazioni cronologiche (nascita 1643 - morte 1722) e l'elenco delle composizioni conservate nel duomo di Capodistria. A ben vedere, le sole notizie di rilievo concernono l'affidamento dell'incarico di organista nella cattedrale (1662), il rinnovo nel 1664 con l'aggiunta dell'insegnamento a due giovani concittadini, e la conferma negli anni successivi fino al 1710.<sup>18</sup>

Nulla autorizza a dubitare che anche Antonio Tarsia, come i suoi familiari, fosse perfettamente inserito nel coevo tessuto sociale a Capodistria. L'assenza di documentazione precisa - allo stato attuale delle ricerche - non fornisce conferme dirette, ma non costituisce certamente una prova negativa. L'incarico di organista e di compositore nel duomo già di per se stesso doveva costituire titolo d'onore e non solo nelle gerarchie ecclesiastiche, soprattutto se, come appare confermato, si trattava di ufficio di speciale prestigio dagli anni in cui era salito alla cattedra vescovile il rodigino Baldassarre Bonifacio,<sup>19</sup> particolarmente attento alle funzioni dell'organista-compositore. Oltre a ciò, motivo di ulteriore lustro dovette derivargli dall'incarico di insegnamento a due giovani concittadini che, se probabilmente non può autorizzare l'ipotesi dello stabilimento coevo di una "scuola musicale",<sup>20</sup> qualche traccia dovette pur lasciare. Tanto è vero che proprio da Capodistria mossero i primi passi l'abate Gavardo Gavardo (1701-1736), poi impegnato in rifacimenti teatrali a Londra, e Giacomo de Belli, poi autore a Venezia di divertimenti musicali.<sup>21</sup>

Il dato che colpisce all'interno del quadro di cui si è tentata la ricostruzione concerne la mancata partecipazione di Antonio Tarsia alle attività accademiche dei Risorti. L'ipotesi che la posizione economica e sociale di tutta sicurezza, unita forse ad un carattere scostante, avesse condizionato lo stile di vita del personaggio non può essere esclusa. Ma, volendo considerare una normale partecipazione di Tarsia

15 Cfr. anche A. ALISI, *Materiali per le genealogie capodistriane*, II, manoscritto in Trieste, Archivio Diplomatico, segn. 2 A 20, sub *Tarsia*.

16 Cfr. G. CAPRIN, *Istria nobilissima*, II, Stab. Art. Tip. G. Caprin, Trieste 1907, pp. 233-234.

17 ZILLOTTO, *Accademie e accademici*, cit., p. 48.

18 Così G. RADOLE, *La musica a Capodistria*, Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1990, pp. 47-50.

19 RADOLE, *La musica*, cit., pp. 47-48.

20 RADOLE, *La musica*, cit., p. 49.

21 ZILLOTTO, *Accademie e accademici*, cit., pp. 50-51.



al contesto sociale capodistriano, resta da interpretare piuttosto la peculiarità della vita accademica dei Risorti. Permane infatti l'impressione di un orizzonte culturale e di una visione del modo di fare cultura divenuti assai ristretti e limitati all'attività letteraria in senso proprio. In questo contesto, scarso o nessuno spazio rimaneva ufficialmente per la composizione musicale, tranne forse che per la semplice esecuzione accademica o domestica,<sup>22</sup> confermando viepiù "la mancanza di un patriziato sensibile alle forme del teatro musicale".<sup>23</sup> Ragione per la quale non ne poteva rimanere traccia negli atti accademici e l'Atene dell'Istria si riduceva a capitale di "una Provincia di fondo vasto ma sterile, e vi si aggiunge la pigrizia e la scarsità d'abitatori".<sup>24</sup>

### POVZETEK

*V zgodovini Kopra 17. stoletja je očitno pomanjkanje dokumentacije, ki bi lahko pomagala rekonstruirati kulturno okolje, v katerem je živel in deloval Antonio Tarsia. Druga polovica 17. stoletja je bila v primerjavi z minulimi petdesetimi leti obdobje upadanja tega istrskega mesta; utrip je usihal, akademija se je ukvarjala samo s književnostjo in ne več z glasbo ali z drugimi humanističnimi vedami; kar je še ostalo plemstva, so se le redki posvečali kulturi. Prav nenavadno je dejstvo, da med njimi ni bilo Antonia Tarsie, ki je ostal, kot se zdi, osamljen v svojem rojstnem mestu. Članek skuša izluščiti vzroke te ločenosti in nakazati nekaj interpretativnih domnev.*

22 Probabilmente, però, la pratica delle esecuzioni domestiche a Capodistria deve essere fatta risalire ai primi anni del Settecento; cfr. B. ZILLOTTO, *Aspetti di vita politica ed economica nell'Istria del Settecento*, "Pagine Istriane", 14, 1965, pp. 19-24.

23 Così I. CAVALLINI, *Un compositore barocco a Capodistria: Antonio Tarsia*, in *Antonio Tarsia 1643-1722: 350 let/anni*, cit., pp. 43-48, Capodistria 1993.

24 Relazione del N.H. Paolo Condulmer, Podestà e Capitano di Capodistria, al Doge datata 26 luglio 1741 in *Relazioni della podestà e capitani di Capodistria*, "Atti e Memorie" della Società Istriana di archeologia e storia patria, II, 1893, p. 56.



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 koprške 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 predznakih 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.

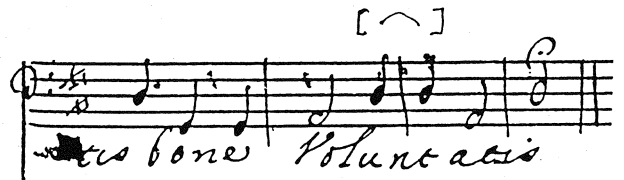
Po istem glasbenem in oblikovnem vzorcu je Tarsia v l. 1715 napisal tri skladbe na neliturgično besedilo za tri oz. štiri pevce s spremljavo *Si quaeris miracula*. Vse tri skladbe so v trojni meri s skoraj plesnim poudarkom. Njihova melodika je spevna in razgibana, podkrepljena z okretnim basom. Sklepni deli skladb so poudarjenimi 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 glasu 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 skladb. Pri tem opazimo največji razvoj v basovskem glasu, ki je v Dialogu še povsem statičen, kasneje pa doseže potreben daljnosežen zamah in utrip.

Primer 1

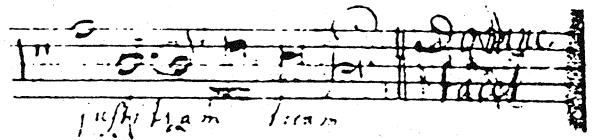
A. Tarsia, Gloria  
faksimile



transkripcija



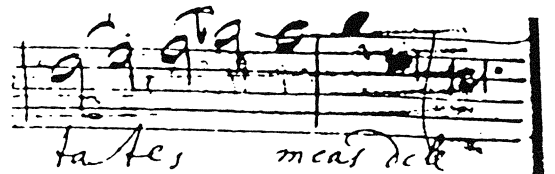
prepis P. Vejvanovsky  
faksimile



transkripcija



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



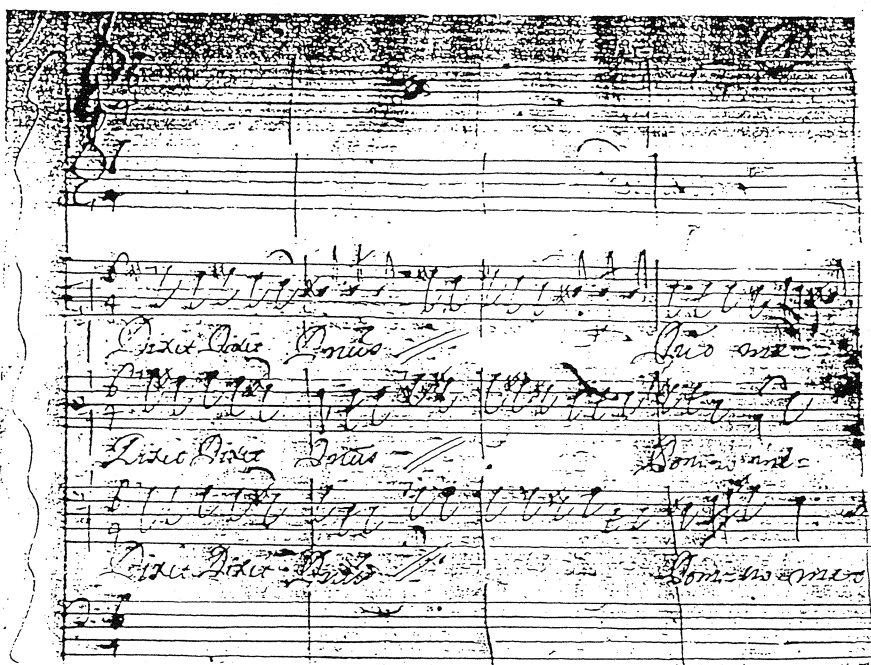
transkripcija





Primer 2

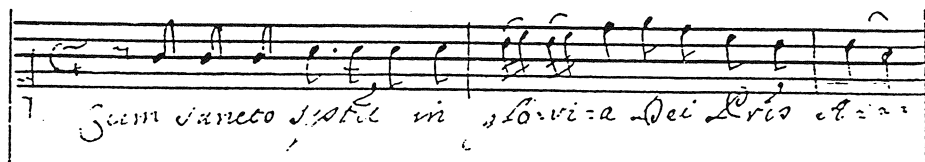
A. Tarsia, Dixit Dominus





### 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.*



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.<sup>1</sup> Naprotiv. Kakvi se novi metodološki poticaji pružaju pri proučavanju "malih majstora" pokazat će analiza stila i funkcija skladateljskog opusa baroknog majstora, Koprana, 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 izvorštima 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", Crešani Francesco 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

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

Nakon studije J. Höflera o glazbenicima koparske stolne crkve,<sup>3</sup> nedavno je G. Radole objavio monografiju o glazbi u Kopru.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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 ("Koprska 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 kopske 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> 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".<sup>9</sup> 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. Ogladi*, 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 collectorum 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 KLEMENČIČ, *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).<sup>10</sup> Radole navodi da jedan *Credo* za zbor, dvije violine i continuo potječe iz 1674. godine, no tu dataciju nisam uspio provjeriti u izvorima.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

*Peccatore ammaliato*, dialog koji bismo mogli nazvati i malim oratorijem, posjeduje značajke početničkih nevjesta. 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.<sup>13</sup> 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 ogleđa 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*, Univerzitetu v 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 dvadesetpet 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.<sup>14</sup> 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".<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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,<sup>17</sup> 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 *seicenta* izvorom su vrijednih doprinosa tijekom 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.

17 V. Ivano CAVALLINI, *Antonio Tarsia baročni skladatelj...*, cit., p. 38 sgg.

Primjer 1

Handwritten musical score for a choir, featuring multiple staves with notes and lyrics. The lyrics are in Latin and include the following phrases:

- gloria huius glorie filii
- et spiritus sancti
- et spiritus sancti
- in gloria huius glorie filii
- gloria huius glorie filii
- in nomine
- et in spiritu sancto
- et in spiritu sancto
- et in spiritu sancto
- et in spiritu sancto

The score is written in a cursive style with various musical notations, including clefs, notes, rests, and dynamic markings like *allegro* and *allegro*.

Primjer 2

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The lyrics, written in a cursive hand, are: *Con: : : picebor tu: : bi. Die in coro in taro coco corde*. The score includes several measures of music, with some measures containing multiple notes and rests. There are also some markings that appear to be fingerings or performance instructions, such as "4 3" and "6 6 4 3".

Handwritten musical score for a choir, consisting of ten staves. The lyrics are in Latin and appear to be a form of the Lord's Prayer. The notation includes various rhythmic values and rests.

Lyrics:  
Pater noster qui es in caelis  
Qui sedes ad dexteram patris  
Qui regnas cum sancto spiritu  
in gloria cum patre  
omnipotens sempiternus  
Qui facis totum mundum  
in unitate spiritus sancti  
et patris omnipotentis  
in gloria regnantis  
cum spiritu sancto  
in unitate  
omnium sanctorum  
in gloria regnantis  
in unitate  
omnium sanctorum  
in gloria regnantis  
in unitate  
omnium sanctorum  
in gloria regnantis

Primjer 4

Score for SATB choir and violins. The SATB parts are written in treble clef with a common time signature. The lyrics are: Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per. The violin parts (VI 1, VI 2, and Vlc) are written in treble clef with a common time signature. The Vlc part includes a sharp sign (#) above the staff.

C  
A  
T  
B  
VI 1  
VI 2  
Vlc #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.*





UDK 78 Palestrina (497.12)

Edo Škulj  
Ljubljana

PALESTRINOVA NAVZOČNOST MED SLOVENCİ

Čeprav bi težko rekli, da je bil Palestrina stalno navzoč v slovenski (cerkveni) glasbi, pa lahko mirno rečemo, da ni bil nikoli povsem tuj. Še več: kar nekako preseneča, kako je bil navzoč v Ljubljani že neposredno po svoji smrti. V tem sestavku bi nanizali vse primere, ko se Palestrina javi slovenskemu človeku ali v skladbah ali v različnih člankih, razpravah, knjigah in celo v disertaciji.

### Palestrinova navzočnost v 17. stoletju

**Druga knjiga maš.** Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice (NUK) hrani dragocen primer druge knjige Palestrinovi maš, ki ima staro signaturo še iz licejske knjižnice: "K. K. Lycealbibliothek Laibach. 23479 Praenestinus, Missae, Romae 1599". Druga knjiga Palestrinovi maš je doživela več natisov: leta 1567 in 1570 so jo v Rimu natisnili Nasledniki bratov Valerija in Luigija Dorico; leta 1568, 1598 in 1599 Angelo Gardano v Benetkah; ter leta 1599 in 1600 Nicolo Muti spet v Rimu.<sup>1</sup> NUK hrani natis iz leta 1599, ki je ohranjen le v ljubljanskem izvodu. To potrjuje tudi zbirka Répertoire international des sources musicales (RISM), ki ima pod to izdajo kot hranišče - pač po starem seznamu - omenjeno le: "YU Lu".<sup>2</sup> Žal, pri ljubljanskem izvodu manjka naslovnica. Izvod začne z drugim listom, kjer je posvetilo španskemu kralju "Philippo Austriaco, regi catholico et invicto".<sup>3</sup> Pod njim

<sup>1</sup> Prim. K. Jeppesen, *Palestrina Giovanni Pierluigi da, v: MGG.*

<sup>2</sup> *Einzeldrucke vor 1800*, RISM A/I/6, Kassel 1976, 397.

<sup>3</sup> Celotno posvetilo se glasi: "Philippo Austriaco, regi catholico te invicto Io. Petrus Aloysius Praenestinus.

Cum musicae artis utilitas et voluptas maximum praeter caeteras humanas disciplinas sit beneficium et sacrorum voluminum vetustate atque auctoritate in primis comprobata, receptaque intelligatur, merito eius usus ad res sacras et divinas praecipue traducendas videtur. Quapropter ego, qui tot annos in hac arte (si alieno magis quam meo iudicio de me acquiescere debeo) non omnino infoeliciter versatus essem, faciendum mihi putavi, ut gravissimorum et religiosissimorum hominum secutus consilium ad rem in christiana religione omnium maximam et divinissimam, hoc est, sanctissimum missae sacrificium novo modorum genere decorandum omne meum studium, operam, industriamque conferrem. Elaboravi ergo, quanta maxima potui cura, has missas ad Dei Optimi Maximi cultum coonestandum, a quo mihi munus hoc et beneficium, quantumcunque est tributum et impartitum agnosco. Atque hos ingenii mei conatus, non quidem primos, se tamen foeliciores (ut spero) tuae maiestati potissimum dicandas existimavi, quae et a fide catholica haereditarium cognomen accepit et orthodoxae religionis integritatem studiosissime tuetur et rerum sacrarum, divinisque sacrificii cultum excellentium musicorum opera ministerioque amplificat et exornat. Accipe itaque, Rex potentissime ac religiosissime, hos conatus meae perpetuae erga tuam maiestatem

je kazalo vseh maš: "Index missarum - Quatuor vocum - Missa de Beata Virgine fol. 3, Missa Inviolata 17, Missa Sine nomine 31, Missa ad Fugam 41 - Quinque vocum - Missa Aspice Domine 45, Missa Salvum me fac 63 - Sex vocum - Missa Papae Marcelli 82". Na listu 99 pa je kolofon: "Regestum, ABCDEFGHIKLMN. Omnes ascendunt ad numerum 8. N ad 3. tantum. Romae, ex typographia Nicolai Mutii 1599". Prvi del je preprosto navodilo za knjigoveza. Pole so bile označene s črkami in so imele po osem listov. Pole od A do M, to je 12 pol, imajo osem listov, samo 13. pola - N - ima le tri liste (12 x 8 = 96 + 3 = 99). Pomembnejši je drugi del, ki nam pove, da je ta natis druge knjige Palestrinovih maš natisnil leta 1599 v Rimu Nicolo Muti. Vendar je to letnica natisa, ne pa izdaje. Knjiga je bila namreč "uradno" izdana leta 1600, kar je pisalo na naslovnici, ki je žal ni. To pa piše na izdajah iz leta 1600 s polnim naslovom: "Missarum Io. Petri Aloysii Praenestini Basilicae S. Petri almae urbis capellae magistri quaternis, quinis ac senis vocibus concinendarum liber secundus. Nunc denuo post omnes editiones iuxta vetustatis exemplar summo studio recognitus et ad communem utilitatem in praestantiorem pulchrioremque formam fideliter redactus. Superiorum permissu. Romae, ex typographia Nicolai Mutii MDC".<sup>4</sup> Vendar je bila tudi ta izdaja natisnjena leto prej, kar zveemo iz kolofona na zadnji strani: "Romae, ex typographia Nicolai Mutii 1599".<sup>5</sup> Iz tega smemo sklepati, da gre v obeh primerih za isto izdajo in isti natis. Posredno to potrjuje tudi RISM, ko pri izdaji iz leta 1600 opozori, da je na zadnjem listu opomba, da je bila knjiga natisnjena že leta 1599.<sup>6</sup> Verjetno je bila knjiga natisnjena proti koncu leta 1599, zato je tiskar na naslovnico natisnil kar novo letnico. Nekaj podobnega - vsaka primera šepa - se je zgodilo pri četrti knjigi Opus musicuma Iacobusa Gallusa. Na naslovnici je letnica 1590, predgovor pa je podpisan 1. januarja 1591.<sup>7</sup> Žal, da je s tem Ljubljana ob svoj unikat. Pri tem velja rek, ki ga pripisujejo Aristotelu: "Magnus amicus Plato, sed maior amica veritas". Pri omenjeni naslovnici preseneča tudi to, da so maše "Basilicae S. Petri almae urbis capellae magistri", ko je bil avtor že šest let pokopan v kripti bazilike sv. Petra. Tiskar tudi ni ponovil naslovnice iz prve izdaje, ker leta 1567 Palestrina še ni bil pri Sv. Petru, marveč učitelj glasbe v Seminario romano. K Sv. Petru je prišel leta 1571, ko je umrl Giovanni Animuccia. Pač pa je upravičena opomba, da je ta izdaja "post omnes editiones".

**Missa "L'homme armé"**. Rokopisna zbirka NUKa hrani šest kornih knjig, ki so prišle iz Gornjega grada. Zdi se, da je vse te knjige napisal graški basist Georg Kuglmann, ki se je podpisal v zadnji od šestih knjig, ki jo je podaril ljubljanskemu škofu Tomažu Hrenu. Prva od teh knjig nima naslovnice, pač pa je dobila delovni naslov: *Missae et magnificat variorum compositorum*.<sup>8</sup> V njej je Palestrinova 5-glasna

observantiae testes te accipe ea animi tui magnitudini plane regia, qua tenuiorum munera consuevisti. Qui sane conatus, si placuerint, amplissimum fructum putabo tuae maiestatis iudicio satisfacisse; si displicuerint, animum nihilominus meum et studium gratum magnanimo atque optimo Regi fore non dubito, quem Deus regnorum dator, honorumque distributor salvum et incolumen Reipublicae christianae quam diutissime servet ac honestissimorum votorum compotem faciat. Vale, singulare christiani nominis decus ac propugnaculum".

4 R. Casimiri, *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina IV* (Il secondo libro delle messe a 4, 5, e 6 voci), Roma 1939, IX.

5 R. Casimiri, n. d., IX.

6 Prim. *Einzeldrucke vor 1800*, 397.

7 Prim. E. Škulj, *Gallusovi predgovori*, Ljubljana 1991, 87-91.

8 Prim. J. Höfler - I. Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800* (Music manuscripts and printed music in Slovenia before 1800), NUK, Ljubljana 1967, 23. Celotna oznaka je: "1 NUK R ms. 339; 591 f.; f<sup>o</sup>; Chl. v. âMissae et magnificat variorum compositorum.ë scr. c. 1600".

skladba *Missa "L'homme armé"*. Ta pesem je bila zelo priljubljena, saj je samo v drugi polovici 15. stoletja nastalo najmanj 25 maš na njenem temelju. Od teh je verjetno Dufayeva prva. Josquin Desprez ima kar dve maši. Skušnjava se nista mogla upreti niti C. Morales niti G. P. da Palestrina. Niz maš na to pesem pa je sklenil G. Carissimi v 17. stoletju, ki je kronal izročilo z 12-glasno umetnino. R. Casimiri pravi, da je Palestrina vse presegel, ne samo zaradi zapletenosti tempov, temveč tudi zaradi moči genialnosti in živahno svežino.<sup>9</sup> Maša je prvič izšla v tretji knjigi maš, ki je imela naslov: "Ioannis Petraloisii Praenestini missarum liber tertius. Cum gratia et privilegio. Romae apud haeredes Valerii et Louisii Doricorum Fratrum MDLXX". Ponatisi so bili: leta 1575 so jo v Benetkah ponatisnili Nasledniki Girolama Scotta, Palestrinov življenjepisec G. Bains omenja dve rimski izdaji, in sicer leta 1575 in 1582 pri Alessandru Gardanu, Eitner omenja dva natisa v Benetkah, in sicer 1594 in 1596, pač pa so evidentirani trije natisi, in sicer v letih 1598, 1599 in 1620 pri Angelu Gardanu.<sup>10</sup> Verjetno sta si brata Angelo, ki je deloval v Benetkah, in Alessandro Gardano, ki je deloval v Rimu, izmenjavala rokopise, morda stavek ali celo natise. V tretji knjigi so bile naslednje Palestrinove maše: *Missa Spem in alium* a 4, *Missa Primi toni* a 4, *Missa Brevis* a 4, *Missa de feria* a 4, *Missa L'homme armé* a 5, *Missa repleatur os meum* a 5, *Missa de Beata Vergine* a 6, *Missa Ut re mi fa sol la* a 6. Ljubljanski zapis ne odstopa od tiskanih izdaj, saj je katera od teh služila kot temelj prepisa.

**Ave Maria.** Iz istega obdobja kot Hrenove korne knjige je tudi rokopisna knjiga, ki je tudi brez naslovnice in je dobila delovni naslov *Salve Regina etc.*,<sup>11</sup> ki ima dve Palestrinovi 5-glasni skladbi, in sicer: *Ave Maria a cinque* in *Salve Regina a cinque*. Žal je ohranjen le alt. *Ave Maria* je iz tretje knjige motetov z naslovom: "Iohannis Petraloisii Praenestini Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur liber tertius, nunc primum in luce editus. Cum privilegio. Venetiis apud Haeredes Hieronimi Scoti MDLXXV".<sup>12</sup> Ljubljanski zapis ne odstopa v nobeni malenkosti od predloge. Vsekakor je zanimivo besedilo te skladbe: "Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tu Iesus. Sancta Maria, Regina coeli, dulcis et pia, o Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, ut cum electis te videamus". Do 15. stoletja so kristjani molili le prvi del zdravamarije, ki je sestavljena iz angelovega in Elizabetinega pozdrava. Šele pozneje so dodajali prošnjo, ki se začne z besedama Sancta Maria. Poenotena pa je bila prošnja šele 1568, ko jo je Pij V. uvrstil v novi Rimski brevir.<sup>13</sup> Dočim ima Palestrina svojevrstno prošnjo, pa je Gallus sploh nima, saj konča skladbo pri besedi Iesus.<sup>14</sup> Sicer pa se zdi, da je rokopis prišel iz Gradca, ker v njem nastopajo isti skladatelji kot v omenjenih kornih knjigah oziroma so nastopali na graškem nadvojvodskem dvoru.<sup>15</sup>

9 Prim. R. Casimiri, *Le opere complete di Giovanni Pierluigi di Palestrina VI* (Il libro terzo delle messe a 4, 5 e 6 voci), Roma 1939, IX.

10 Prim. K. Jeppesen, n. d., v: *MGG*.

11 Prim. J. Höfler - I. Klemenčič, n. d., 23. Celotna oznaka je: "7 NUK R ms. 207; 79f.; 8<sup>o</sup> obl.; v. (âSalve Regina etc.ë A) scr. c. 1600".

12 Prim. R. Casimiri, *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina VIII* (Il libro terzo dei mottetti a 5, 6 ed 8 voci), Roma 1940, IX.

13 Prim. J. Kramp, *Ave Maria*, v: *LThK*.

14 Prim. E. Škulj, *Gallusov zbornik*, Ljubljana 1992, 105.

15 Prim. H. Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, Mainz 1967.

**Salve Regina.** Omenjeni rokopis prinaša še drugi Palestrinov motet, in sicer *Salve Regina*. Prvi natis je imel naslov: "Ioannis Petraloysii Praenestini Motetorum quinque vocibus liber quintus. Nunc denuo in lucem editus. Apud Alexandrum Gardanum MDLXXXIII". Njemu so sledili natisi v Benetkah: dva pri Angelu Gardanu, in sicer v letih 1584 in 1595, in trije pri Naslednikih Girolama Scotta, in sicer v letih: 1588, 1591 in 1601. Tudi v tem primeru ljubljanski zapis zvesto sledi izvorniku oziromu tiskanemu viru.

**Lamentationes a cinque.** Kornji arhiv ljubljanske stolnice hrani zelo dragocen *Inventarium librorum musicalium a quondam Reverendo Domino Decano (Michaeli Mikez) acceptorum et in Nova sacristia repositorum (16. octobris 1620)*. Proti koncu 317 obsegajočega seznama je zapis: *Lamentationes Petri Aloisii a cinque*. Ker pri skladbi ni Palestrinovega priimka, je večina raziskovalcev skladbo spregledala oziroma je ni pripisala Palestrini. Iz inventarija je razvidno, da gre za rokopis. Sicer pa iz drugih virov vemo, da so bile Palestrinove 5-glasne lamentacije natisnjene šele v 19. stoletju.

Od Palestrinovih lamentacij je izšla samo prva knjiga, in sicer dvakrat. Prvič z naslovom: "Ioannis Petri Aloisii Praenestini Lamentationum Hieremiae Prophetae liber primus. Cum privilegio summi pontificis, Superiorum permissu. Romae apud Alexandrum Gardanum MDLXXXVIII". Prvi natis je torej nastal v Rimu leta 1588 in je prinesel štiriglasne lamentacije. Drugič je knjiga izšla z naslovom: "Ioannis Petri Aloisii Praenestini Lamentationum Hieremiae Prophetae cum quatuor vocibus liber primus. Venetiis apud haeredem Hieronymi Scotti MDLXXXIX". Drugič je bila prva knjiga lamentacij natisnjena v Benetkah, in sicer samo leto dni po prvem natisu. Zanimivo je, da ni nobene opombe, ki bi povedala, da je to druga izdaja ali drugi natis.

Druga, tretja in četrta knjiga lamentacij, ki naj bi jih pripravil Palestrina sam in so ohranjene v različnih rimskih kodeksih, so bile objavljene šele v 19. stoletju. Casimiri, ki je pripravil kritično izdajo, je za drugo, tretjo in četrto knjigo vzel naslednje rokopise: Kodeks Cappella Giulia in S. Pietro in Vaticano, Kodeks Cappella Liberiana in S. Maria Maggiore, Kodeks Ottobonianus 3387 Biblioteca apostolica vaticana.<sup>16</sup> Vendar dodatne knjige niso enotne po številu glasov, ampak se različni deli lamentacij različno ozirajo na število glasov. Zato je težko reči, katero zbirko so leta 1620 imeli v Ljubljani. Vsekakor pa je zanimivo, da so že takrat imeli prepis rokopisa.

Iz obeh virov torej lahko sklepamo, da so na začetku 17. stoletja Palestrino peli tako v Gornjem Gradu kot v Ljubljani, to je v obeh škofovskih rezidencah Tomaža Hrena, ki je - zelo verjetno - vse te skladbe tudi sam preskrbel. Znano je namreč, da je beneški trgovec Peter Donat oskrboval škofa Hrena z liturgičnimi knjigami, med katere lahko mirno štejemo tudi glasbene knjige, ki so v najtesnejši zvezi z bogoslužjem.<sup>17</sup>

16 Prim. R. Casimiri, *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina XIII* (Le lamentazioni a 4, 5, 6 ed 8 voci), Roma 1941, XI.

17 Prim. A. Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti*, Ljubljana 1988, 50.

## Palestrinova navzočnost v 19. stoletju.

Zatem nastane več kot 200-letni premor, ne samo pri nas. Zanimanje za Palestrino vzbudi predvsem cecilijansko gibanje, ki je hotelo obnoviti cerkveno glasbo po vzorih klasične polifonije 16. stoletja. Zato je bil njihov vzor Palestrinov slog. Cerkevni glasbenik (CG) - organ Cecilijinega društva v Ljubljani - je prinašal ne samo sestavke o skladatelju, temveč tudi njegove skladbe. Prvo objavo v 19. stoletju ima K. Mašek.

**Članek v Cäcilii.** Prvi, ki se je v 19. stoletju spomnil na Palestrina je bil K. Mašek, ki je leta 1858 objavil kratek življenjepis v prvem letniku svoje revije Cäcilia.

**Članki in skladbe v CG.** Najprej je bil leta 1880 objavljen 4-glasni motet *Miserere*,<sup>18</sup> ki je pravzaprav preprost falso bordone. Čez dve leti - leta 1882 - je izšla daljša razprava v šestih nadaljevanjih - zadnji dve sta že segli v novi letnik 1883 - s preprostim naslovom *Palestrina*. Verjetno je izšla izpod peresa glavnega urednika Janeza Gnjezda, ki je proti sklepu razprave med drugim zapisal: "Največji glasbeni veščaki od Palestrine začenski do današnjega dne so vedeli to glasbo dobro ceniti in čislati. Bains, Kandler, von Winterfeld, Kiesewetter, Thibaut, Ambros, Richard Wagner so se z našim mojstrom veliko pečali in končno vsi svoje prepričanje izrekli, 'da glasba Palestrine diha češčenje božje', da je ona par excellence 'glasba za cerkev'".<sup>19</sup>

Kot glasbena priloga je leta 1887 izšla 4-glasna *Missa brevis*,<sup>20</sup> ki je obsegala kar 28 strani, to je sedem številčk tega letnika. Objavo je spremljalo pojasnilo: "Začenjamo deseti letnik delovanja na polji cerkvene glasbe z umotvorom najslavnejšega skladatelja zlate dobe. Palestrinova maša 'brevis' ima ime od prve note v Kyrie; da ustrežemo splošni želji, podajamo skladbo v skrajšanem taktu. V partituri ima vsak glas svojo vrsto, ker se tako najbolje poje".<sup>21</sup> Maša je prvič izšla leta 1570 v omenjeni tretji knjigi Palestrinovih maš, v kateri je tudi Missa "L'homme armé". Vir za objavo v CG je bil v Haberlovi izdaji, iz katere je urednik A. Foerster pobral tudi opombo o mašnem zvdevku. Vendar urednik F. X. Haberl nadaljuje, da se maša lahko tako imenuje tudi zaradi svoje kratkosti.<sup>22</sup>

Leta 1894 - pred sto leti - je glasbeni svet praznoval 300. obletnico Palestrinove smrti. Slovenski tisk se je obletnice spomnil v dveh primerih: CG je prinesel krajši članek z naslovom *Palestrina, knez glasbe*, Dom in svet (DS) pa sestav *Giovanni Pier Luigi da Palestrina*. Člankar v CG je med drugim poudaril: "Polifonija, koje najplemenitejši in največji zastopnik je Palestrina, še živi, dasi tudi v pisani obleki moderne harmonije. Kje neki, vprašam, so se učili veliki skladatelji novejše dobe svojih oblik? Kje drugod kot v šoli 'strogega stavka' pri pevcu iz Prenest, pri mojstru čistega skladanja. Dà, Bach, Beethoven, Wagner - učili so se od Palestrine". In povsem v cecilijanskem duhu sklene: "Naj bi torej z veseljem in hvaležnostjo obhajali tristoletnico Palestrinino povsod, kjer se obhaja katoliška liturgija. Stopimo s trdno nado in neomahljivo srčnostjo v četrto stoletje: saj je neumrljivi duh Palestrin in tudi nas Cecilijance oživil".<sup>23</sup>

18 Prim. G. P. da Palestrina, *Miserere*, v: CG 3 (1880), 9-10.

19 *Palestrina*, v: CG 4 (1883), 26.

20 Prim. G. P. da Palestrina, *Missa brevis*, v: CG 10 (1887), 1-28.

21 *Naše priloge*, v: CG 10 (1887), 8.

22 Prim. R. Casimiri, *Le opere complete di Giovanni Pierluigi di Palestrina VI* (Il libro terzo delle messe a 4, 5 e 6 voci), XI.

**Članek v DS.** V drugem delu članka, z naslovom *Palestrina v cerkveni glasbi*, je Karel Perinčič zapisal: "Prvo mu je beseda, glasba mu služi le za to, da se beseda še jasneje in lepše izrazi, nikdar pa mu ni napev neodvisen od besede, nikdar mu pomen glasbe ne uduši pomena besede, kakor so delali prejšnji skladatelji. Tako je Palestrina porabil vse pridobitve, katere je dosegla umetnost pred njim, a podredil jo je višjemu namenu; glasba ni blodila več brez smotra, ampak dobila je nezmotljivo vodilo, po katerem se mora ravnati; ravno s tem, da je glasbo ponižal v služabnico, povzdignil jo je na vrhunec popolnosti, ker sedaj je šele postala, kar je imela biti".<sup>24</sup>

### **Palestrinova navzočnost v 20. stoletju**

**Mantuanijeva razprava.** Po 300. obletnici smrti je nastalo zatišje do 400. obletnice Palestrinovega rojstva leta 1926, ki je prinesla dva najtehtnejša prispevka k poznavanju skladateljevega ustvarjanja. Prvi prispevek je razprava z naslovom *Janez Pierluigi iz Palestrine*, ki jo je napisal oče slovenske muzikologije Josip Mantuani. Razprava je izšla v šestih nadaljevanjih v letih 1926 in 1927, leta 1928 pa kot separat v samostojni obliki. Govoriti o znanstveni natančnosti in o strokovni podkovanosti pri človeku, ki je uredil glasbeni zbirko Dvorne knjižnice na Dunaju, je nositi sove v Atene. Z isto zavzetostjo, s katero se je lotil Gallusa, se je oprijel tudi Palestrina, in sicer s to razliko, da je bilo delo z drugim neprimerno lažje kot tlaka s prvim. Pri dveh vprašanjih se je dalj časa pomudil. Najprej pri rojstni letnici. Danes je splošno sprejeto, da se je rodil leta 1525 ali leto prej oziroma pozneje. Po Palestrinovi smrti je skladateljev sin Higinij zapisal, da se je oče vse svoje življenje - skoraj 70 let - posvetil cerkveni glasbi. Drugo vprašanje, kateremu je Mantuani posvetil več prostora, pa je Palestrinova vloga pri reševanju polifone cerkvene glasbe ob Tridentinskem koncilu. Proti koncu razprave je avtor izrazil pronicljivo misel: "Gotovo je, da Pierluigi ni bil samo nadarjen, ampak da je svojo nadarjenost tudi strogo izvežbal in vestno izšolal, preden je zastavil pero in začel skladati lastne umotvore. In ko je bil že znan skladatelj, je nadaljeval študije o teoretičnih zadevah, kakor so npr. njegovi 'Studi sopra le note do, re, mi, fa, sol, la, ossia sopra la scala', ali študije o kanonu. In prav v tem je Pierluigi nam in ostane tudi poznim potomcem svetel zgled: sama nadarjenost brez šolanja na zadostuje, da pride umetnik do ugleda in do viška v svoji stroki".<sup>25</sup>

**Dolinarjeva disertacija.** Drugi pomembni delež slovenske muzikologije ob 400. obletnici Palestrinovega rojstva pa je disertacija *Die mehrstimmige Behandlung der Kirchentöne bei Palestrina* ali po naše Večglasna obdelava cerkvenih tonovskih načinov pri Palestrini, ki jo je na Dunajski univerzi dne 24. junija 1927 zagovarjal in obranil Anton Dolinar, in to pri dveh velikih osebnostih: Robert Lach in Guido Adler, o katerem lahko mirno rečemo, da je oče muzikologije sploh. Dolinar je promoviral 22. julija 1927. Prirejen prevod disertacije je leta 1930 izšel v šestih nadaljevanjih v CG z naslovom: *Iz uvoda k razpravi: Cerkevni toni v večglasju*. Ob sklepu tega "uvoda" Dolinar napove, vsebino svoje disertacije: "Način obravnave v naslednji razpravi je podan že v naslovu. V kako veliki meri ohranjajo cerkveni toni koralne dobe (enoglasje) svoje lastnosti v večglasju? Te lastnosti zadevajo zlasti razvoj

<sup>23</sup> *Palestrina, knez glasbe*, v: CG 17 (1894), 10-11.

<sup>24</sup> K. Perinčič, *Palestrina v cerkveni glasbi*, v: DS 7 (1894), 191-192.

<sup>25</sup> J. Mantuani, *Janez Pierluigi iz Palestrine*, v: CG 20 (1927), 202.

melodične linije, intervala, ambitusa in značaj melizem. V drugem delu razprave motrimo to polifonsko kontrapunktično večglasje s stališča poznejšega - harmonskega - večglasja in obenem iščemo, ali moremo že kaj govoriti o harmonskem občutju: samo po sebi se istočasno odkriva vprašanje o prehodu cerkvenih tonov večglasja v poznejši, njim sledeči dur-mol sistem. Z viška klasične vokalne polifonije (koncem 16. stoletja) je možno razvojno pregledati večstoletno glasbeno preteklost, obenem pa v silhuetnih konturah nadaljnji razvoj že slutiti".<sup>26</sup>

**Boletova diplomska naloga.** Janez Bole je leta 1967 diplomiral na Muzikološkem oddelku Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani z diplomsko nalogo *Stilna primerjava nekaterih motetov, ki sta jih Gallus in Palestrina komponirala na ista besedila*. Spis ima štiri dele: 1) v uvodu opiše stilni razvoj vokalne glasbe do nastopa Palestrine in Gallusa (1550-1591) in kako je nanju vplival; 2) v drugem delu je seznam 58 besedil, ki sta jih oba skladatelja uglasbila; 3) v tretjem delu je razčlenitev treh motetov, in sicer: *Pater noster*, *Ave Maria* in *Tollite iugum meum*; 4) v zadnjem delu, ki je za nas najbolj zanimiv, potegne nekaj sklepov glede sloga posameznega skladatelja oziroma kaj ju družijo in kaj ju ločuje. Prav zanimivo je, kaj je Bole ugotovil glede melodijske. Za Palestrino pravi: "Osnovna značilnost Palestrinovega sloga je nedvomno v oblikovanju melodične linije. V njenem vzponu ni čutiti napetega zgoščevanja energije, ki bi težila po sprostitvi, niti široke razvlečenosti v upadanju. Na videz je preprosta, a vendar elegantna, brez vsiljivosti. Palestrina pri oblikovanju melodične linije izbira enostavna sredstva in ubira vedno najkrajšo pot, ogiba se nepričakovanih akcentov, močnih kontrastov in forsiranega stopnjevanja. Umirjena zadržanost in preprostost sta glavni značilnosti njegove melodike". Nekaj precej drugačnega je melodija pri Gallusu: "Ni tako gibčna, gladka in prefinjena kakor Palestrinova. Bolj preprosta je, vendar bolj spevna, toplja in prisrčna". V zvezi z melodiko posebej omenja basovsko linijo: "V Palestrinovih motetih ima bas zvečine značaj melodične linije, intervalni skoki so redkejši. Pri Gallusu dobiva bas povsem nemelodične poteze, giblje se po večini v kvartah in kvintah od osnovnega tona enega akorda k osnovnemu tonu drugega akorda". Čeprav avtor ne povezuje basovske melodike z vezanji akordov, pa kljub temu nekoliko pozneje prejšnje dejstvo razsvetli, ko pravi: "V Gallusovi akordiki je čutiti zavestno uporabo akordičnih zvez, ki mu služijo za kadenciranje in kot pripomoček pri oblikovanju muzikalnega izraza. Tu pa tam se iz njih odraža tudi zasidranost v tonaliteti. Gallus daje večji poudarek glavnim stopnjim, zlasti v zaključkih posameznih odstavkov".<sup>27</sup>

Tako sta se v tej diplomski nalogi srečala Ioannes Pietraloysius Praenestinus in Iacobus Gallus Carniolus.

## SUMMARY

*The present contribution lists all the cases in which Palestrina comes up before the Slovene man either in compositions or in various articles, treatises, books or even in a dissertation. The musical collection of the National and*

26 A. Dolinar, *Iz uvoda k razpravi: Cerkvni toni v večglasju*, v: CG 53 (1930), 172.

27 J. Bole, *Stilna primerjava nekaterih motetov, ki sta jih Gallus in Palestrina komponirala na ista besedila*, Ljubljana 1967 (rokopis).

*University Library keeps a valuable specimen of the Second Book of Palestrina's Masses. The manuscript department of the same Library keeps six choral books which had at the beginning of the 16th century come here from Gornji grad. The first among these books contains Palestrina's 5-part composition "Missa L'homme arme". From the same period stems also the manuscript book containing Palestrina's 5-part compositions, specifically: "Ave Maria a cinque" and "Salve Regina a cinque". The choral archives of the Ljubljana cathedral keep the very precious "Inventarium librorum musicalium" from the year 1620. Towards the end of the 317 items contained in the list stands the inscription: "Lamentationes Petri Aloisii a cinque". In 1926, on the occasion of the quartocentenary of the composer's birth, were written two most important contributions towards the appreciation of the composer's creativity. The first is the treatise "Janez Pierluigi from Palestrina", written by Josip Mantuani. The treatise was published in six continuations in the years 1926 and 1927, while in 1928 it was published as a separate offprint. The second contribution is the Ph.D. thesis "Die mehrstimmige Behandlung der Kirchentöne bei Palestrina", submitted by Anton Dolinar to the University of Vienna and on June 24, 1927, successfully defended.*



UDK 783(497.12):929 Škrabec S.

Katarina Bedina  
LjubljanaNEUPOŠTEVANI VIR ZA UMEVANJE CECILIJANSTVA  
NA SLOVENSKEM: POLEMIČNO PRIČEVANJE  
STANISLAVA ŠKRABCA\*

Nobena od prejšnjih ne poznejših cerkvenih reform ni na Slovenskem dvignila toliko hudih družbeno-političnih nesporazumov in javnega razpravljanja pro et contra kot cecilijanska. Ob koncu prejšnjega stoletja je na naših tleh izbruhnilo cecilijansko gibanje z močjo bliska in groma. Sprožilo je silovit spopad nasprotnih idologij, klerikalne in liberalne. Domala celotno slovensko prebivalstvo se je znašlo v trdovratnem in razmeroma dolgotrajnem ideološkem sporu, z njim tudi v splošnem družbenem razdoru. Cerkev si je obetala izboriti avtoriteto vodilne (če že ne absolutne) oblasti v domačem okolju. Sprevidela je, da jo utegne do tega cilja pripeljati le rigorozen idejni obrat, tempiran tako, da ga bo v trenutku (kot šok) zaznal in občutil vsak posameznik. Strogost na Nemškem rojene cecilijanske reforme se je zdela kot nalašč dobrodošla v ta namen. K nam jo je prinesel škof Janez Ksaver Pogačnik leta 1877, ko je v Ljubljani poskrbel za slovesno ustanovitev Cecilijinega društva (temu so kmalu sledile okrajne in lokalne podružnice drugod po Sloveniji). Leto pozneje je društvo začelo izdajati vplivno mesečno revijo Cerkvni glasbenik. Ta je prevzel idejno propagando v knjižnem delu, v glasbeni prilogi pa poskrbel za spremenjen cerkveno-glasbeni repertorij po načelih cecilijanstva in v tesnem sodelovanju z nemškim cecilijanskim ideologom Franzem Xaverjem Wittom iz Regensburga. Osnovna cecilijanska ideja je bila, očistiti Cerkev posvetnega duha in "neznosnih razvad" v svetem prostoru, kamor sta se bila "pririnila in pritepla čustveno nasladna glasba" in poskočno petje, največkrat na necerkvena besedila, kar naj bi vernike odvrčalo od prave religiozne zaverovanosti, dogajanje na cerkvenem prosčenju pa je pačilo z zabavnimi, gledališču podobnimi predstavami. Nove cerkvene določbe so postrožile obredni kurz in povzročile resnično šokantno vznemirjenje v cerkvah. Slovenski jezik so pri svetih mašah zamenjale z latinskim jezikom v govoru in petju, zahtevale so obnovo gregorianskega koralnega petja, slovensko ljudsko cerkveno petje pa izrinile na stranski tir bogoslužja: dovoljene so bile le pri večernicah, šmarnicah in procesijah zunaj cerkve. Taka vrsta verskega dogmatizma je naletela na splošni odpor. Prebujena slovenska narodna zavest je v novi cerkveni strategiji takoj zaznala veliko nevarnost za pridobljene narodnostne pravice, predvsem za pravice slovenskega jezika v vseh oblikah občevanja kakor v

\* Prispevek je bil napisan pod naslovom "Škrabec o cecilijanskem petju" na pobudo akad.prof.dr. J. Toporišiča za Škrabčeve dneve v Gorici (12.-14. maja 1994).

graditvi nacionalne identitete slovenske kulture in umetniške ustvarjalnosti. Cecilijanski ideologi so drugače računali: na brezprizivno pokorščino, ki naj bi jo bili dolžni Cerкви vsi katoliški verniki, od preprostega ljudstva do nižje in visoke duhovščine. Računali so seveda tudi na odpor, zlasti iz vrst liberalno naravnanih strastnih narodnjakov in na to, da ljudstvo s kleriki vred (ti so hoteli imeti polne cerkve) ne bodo zlahka pristali na odpravljeno ljudsko petje in na dolgočasno asketsko obredje povrh še v nerazumljivem jeziku. Toda kljub vidnim začetnim znakom neuspeha, so cecilijanci verovali v zmago. Prvotni zagon in naglico idejnega preobrata so spremenili v postopen, a trd, potrpežljiv in kontinuiran pritisk. Nasprotna stran prav tako ni popuščala v sporu, temveč je, neoziraje se na cerkvene določbe, branila narodnostne pravice in slovenski jezik v cerkvi in zunaj nje. Patra Škrabca je, razumljivo, v celoti obvezovala pokorščina cerkveni politiki, vendarle ga je njegova pristna narodnjaška zavest napeljala, da se je javno - s prav tehtno polemiko postavil v korist slovenskega jezika.

Letos mineva natanko stodeset let, kar se je Škrabec spopadel z idejo cecilijanskega petja. To je storil po daljšem, načrtnem premisleku, kdaj (v katerem trenutku, da bi ne bilo prepozno), kje in na kakšen način naj bi se oglasil. Konec leta 1884, se pravi, nedolgo po znamenitem proticecilijanskem epigramu Frana Levstika,<sup>1</sup> je objavil v Cvetju sv. Frančiška odločen protest pod naslovom Opombe glede tretjega reda.<sup>2</sup> V njem je na kratko strnil svoja lastna spoznanja o tem, kako nesmiselno je, navzven tudi komično, spodrivati slovenski jezik z latinščino po zaukazanem novem obredniku, predvsem na podeželju in v odročnih hribovskih vaseh. Opiral se je na stališče, da se raba latinščine (mrtvega jezika, če ga ljudstvo ne razume niti ne zna prav izgovarjati) "ne ujema s svetostjo Kristusove cerkve in častitljivostjo njenih bogoslužnih obredov". V članku je podčrtal javno in svojo lastno izkušnjo, da verniki spričo novih cerkvenih določil zavestno preobračajo neumljive latinske besede v šaljive domisleke, in da ni nikakršna skrivnost, kako pred oltarjem smešijo pomen religioznega besedila v latinskem jeziku pri petju ter molitvi, to pa bi se po njegovem ne bilo dogajalo, če bi v cerkvah slišali razumljivo domačo govorico. Zapisal je, da se mu samo po sebi čudno zdi, če slovenski kmet latinsko poje, in naj ga cecilijanci vendar ne silijo v papagajsko oponašanje in ponavljanje latinskih besed za duhovnikom.

Jedro tega, kar je hotel Škrabec javno povedati, je bilo, da bi bila morala slovenska cerkvena oblast prositi papeža, da bi v izvedbi cerkvene reforme na Slovenskem posebej dovolil nadaljnjo rabo slovenskega jezika pri sveti maši. Ponudil je zgled nekaterih drugih nagodov, ki so bili prav tako državniško odvisni od tujerodne oblasti, oz. njihovih cerkvenih poglavarjev, ki so na tak način dosegli legitimnost nacionalnega jezika. Pogoj za takšno delovanje je bila dolgotrajna tradicija cerkvenega petja v domačem jeziku. Škrabec si je dovolil brez ovinkov "spomniti" našo cerkveno oblast, da imamo na Slovenskem še daljšo tradicijo od tiste, ki jo pogoj zahteva, vsaj od Cirila in Metoda naprej, torej tisoč let. Škrabčev napad je štelo Cecilijino društvo za nezaslišano, do kraja zgrešeno dejanje. V imenu Cerkvenega glasbenika<sup>3</sup> je odgovoril J. Borovski,<sup>4</sup> ki se je v tej reviji pridružil

1 "Novo petje cecilijansko /ni slovensko, je germansko;/ šola razslovenja nas, Cerkev tujči petja glas!", cit. iz Ljubljanskega Zvona 4 (1884), str. 632.

2 Stanislav Škrabec, Opombe glede obrednika tretjega reda, Cvetje z vrtov sv. Frančiška 5 (1884), 12 zv., str. 356.

propagandistom za cecilijino idejo. Škrabca je nameraval razvrednotiti po hitrem postopku. Očital mu je škandalozno zavračanje svetih cerkvenih določb, hinavsko zaničevanje truda polnega dela cerkvenih učiteljev petja, ki jim je po krivici naprtal še nemškega duha, vrh tega še v Cvetju, precej razširjenem branju med preprostim ljudstvom. Škrabčeve besede in misli je trgal iz konteksta, jim prikrojeval drugačen pomen, se skliceval na ukaze domačih cerkvenih avtoritet, na grozo individualnega okusa, ki ne trpi latinščine in s "čudnim" odnosom do cecilijanskega petja brezobzirno ščiti krivoverstvo. Škrabčeve Opombe je označil s pečatom nepokornega frančiškanskega patra, čeravno sodi frančiškanski red, kot je zapisal, po splošnem ugledu med častitljive in cecilijanstvu naklonjene redove.

Na to denunciacijo je Škrabec temeljito odgovoril na Cvetjevih platnicah, v dveh nadaljevanjih, kar pod naslovom, ki ga je uporabil Borovski: V pojasnjenje in obrambo.<sup>5</sup> Po vrsti je analiziral očitke in obsodbe vnetega cecilijanca, bolj podrobno ponovil, kaj je bil v resnici zapisal v svojih Opombah. Vztrajal je pri svojem prejšnjem mnenju na še bolj odločen in trd način. V različnih inačicah je podčrtal, da je cecilijansko idejo na Slovensko vnesla zaslepljena dogmatičnost nemškega izvora, ki je pritegnila mnoge gorečnejše med kleriki, da po njegovem niso bili sposobni prav razumeti negativnih posledic. Pojasnil je še nekatere detajle, za katere je sprva najbrž sodil, da o njih ni treba fundamentalno razpravljati. Da je okrožnica papeža Leona XIII. v novejšem času jasno ponudila obnovo stare pravice glede jezika, česar pa slovenska Cerkev očitno ni hotela umeti in se odtrgati od "ljube latinščine". V pravilnost svojega naziranja je bil Škrabec prepričan v tolikšni meri, da je bil pripravljen zastaviti svoje življenje zanj.<sup>6</sup> Borovskega je očrnil z zelotistom ("da ne ve, kaj govori") in mu svetoval, naj takih "kozolcev" ne bi več prevračal, ker z njimi utegne škodovati ne le cecilijanizmu, ampak samemu sebi.

Borovskemu so za vsem tem cecilijanci svetovali, naj ne polemizira več s Škrabcem, češ, Cvetje se "malo [!] bere in da bi zato pričujoči dopis odložili", toda pisec se je bal očitka, da je cecilijancem "padlo orožje iz rok" in da "bežijo pred sovražnikom", da njega osebno preveč obvezuje sveta dolžnost. Odločil se je za odgovor z naslovom Še enkrat "Cvetje" pa "Cerkveni glasbenik".<sup>7</sup> Škrabčevo zahtevo, naj se vpelje liturgija v domačem jeziku, je komentiral kot neizvedljivo, da v uspeh morebitne prošnje, naslovljene na papeža, "zelo dvomi", četudi bi se cecilijanci sami oprijeli liturgije v slovenskem jeziku z velikim veseljem, kajti po njegovem zagotovilu tudi v cecilijanskem srcu "bije ljubezen do drage domačije in do matrnega jezika". Da se on sam namreč sploh ne poteguje za petje kot tako, ampak "najpoprej za pokorščino", pojem pokorščine pa izpričuje pravega cecilijanca. Iz tega je potegnili

3 V pojasnjenje in v obrambo, CG 8 (1885), št. 3, 18-20.

4 Za imenom J. [Janez?] Borovski se je verjetno skrivala neka druga neidentificirana oseba. Slovenski biografski leksikon sicer navaja dve osebi s tem imenom: starejšega (1817-1912), slikarja, ki je slikal tudi v Ljubljanski frančiškanski cerkvi ter mlajšega (1829-1909) s pravim imenom Janez Majcinger, ki je bil ljudski pisec, rojen v Kranjski gori, umrl v Mariboru. Nobeden od njiju ni bil Škrabčev sogovornik v Cerkvenem glasbeniku. Nanizanke Spomini iz preteklih dni ter Prijateljska pisma (CG 5/1885 in CG 6/1886) pričajo, da je bil glasbenik, učitelj cerkvenega petja, hkrati organist, kakor je bila navada.

5 Cvetje 6 (1885), ovitek 3. in 4. zv.

6 "In s čim torej trdim, da ni treba spolnjevati cerkvenih zapovedi? Ker "zahtevam", naj bi v cerkveni nihče ne krožil in klepetal latinsko, kdor se je ni učil? Zahtevam, če hočete, in na grmado z menoj! Samo povejte mi prej, kje cerkev zapoveduje, da naj taki ljudje po latinsko pojejo in govore, ki se niso učili latinščine?", ib., zv. 4.

7 CG 8 (1885), št. 2., 13.

sklep, da bodo cecilijanci še naprej hodili po isti poti "v korist sveti reči", za katero delujejo. Tudi v tem sestavku se Borovski ni, oziroma ni zmožl približati miselno zahtevnejšemu tonu polemiziranja. Zopet je trgal citate iz Škrabčevega pisanja, obračal pomen, poskušal zavrniti očitek o zaslepljenosti, nemški gorečnosti, latinskem zelotizmu, grajal pa je Cvetje, da o tej pomembni (delikatni) stvari polemizira kar na platnicah glasila. V celem je njegova obramba to pot manj zadirčna, kot bi jo bilo vodilo ohromljeno pero v iskanju protiargumentov. Tematična novost z njegove strani je bila le izpoved o razmerju do domovine in slovenstva. Na videz zveni njegov slavospev ljubi domačiji in materinem jeziku zlagan, vendar ga je razumeti tako, kakor ga je zapisal. Večina cecilijancev, tudi vodilnih, namreč ni zavestno delovala proti slovenskemu jeziku.<sup>8</sup> Slovensko nacionalno poreklo so šteli kot samoumevno danost; z latinščino, starodavnim (elitnim) simbolom katolištva, so se hoteli dvigniti na čelo slovenske etnične skupnosti z ideološkega razloga in za seboj potegniti preostalo, Evangeliju zapisano ljudstvo. Škrabec sam je pravilno presodil že v prvem odgovoru, da je Borovskega grozljivo zaobjela propagandna moč cecilijanske ideologije: kot drobnega človeka brez osebnostnih ambicij in sposobnosti zanje.

O Borovskem sicer ne vemo ničesar, niti osnovnih življenjepisnih podatkov ne. V zgodovini slovenske cerkvene glasbe ga ne srečamo niti po imenu. Z mesta ideološko pravovernega, a nepomembnega učitelja petja, ki je bil po tedanji navadi še organist, se najbrž nikoli ni premaknil. Slog pisanja, ozkost pogleda na svet, dikcija propagandnega naboja kažejo, da bi bil mogel zrasti iz prve generacije učencev Orglarske šole, ki jo je ustvanovilo Cecilijino društvo. Z letom 1885 je sodelovanje Borovskega s Cerkvem glasbenikom prenehalo, pozneje javnost ni več vedela zanj. Umevanje cerkvene glasbe kot umetnosti ga očitno ni zanimalo, zato smemo dvomiti tudi v njegove muzikalne dispozicije in zametek kakršne koli oblike širšega glasbenega interesa.

Šibkost cecilijanske obrambe je Škrabec hitro začutil, a moral se je sprijazniti, da potrebujejo številni zamejēni cecilijanci, ne samo Borovski, še podrobnejšo razlago in utemeljitev proticecilijanske ideje; meril pa je seveda ves čas na vrhno plast cecilijanskih ideologov, ki je s pokorščino kovala politični obračun z liberalno mislečimi. Spet z naslovom, s katerim je bil napaden. Še enkrat "Cerkveni glasbenik" in "Cvetje", je še bolj na široko, dobro argumentirano in dokončno sklenil polemiko s Cerkvem glasbenikom v treh nadaljevanjih.<sup>9</sup> Nov polemični zalet in vero v polemično premoč mu je ponudil že Borovski, ko je v zadnjem sestavku priznal, da bi si srčno želel slovenščino pri cerkvenem petju, iz "praktičnih" razlogov. Spodbujali so ga še drugi drobci iz rednih poročil o napredovanju pravega, to je cecilijanskega petja v deželi. Pisali so jih učitelji petja in organisti, mnogi med njimi so previdno, boječe, vendar bolj in manj jasno potegnili s Škrabčevim odklonilnim stališčem do cecilijanskega petja. Zadostuje že nekaj zgledov; iz Gorice: "Cecilijanski voz, ki se je pred letom s sv. Gore v polnem tiru v naše kraje zagnal, je dospel v nižave nekoliko - zastal. Cecilijanci so od zadnjega občnega zborā, katerega produkcija se

8 Urednik literarne priloge, Janez Gnjezda, se je na Levstikov epigram odzval takole: "Ko bilo brezplodno bi moje delo, / srce občutljivo bi pač me bolelo, / a ne, kot sedaj neizmerno strašno! / Oh, misel, da domu škodljiv je moj trud, / to mojemu srcu je vdarec prehud, / pač hujši na sveti / bi mene nikoli ne mogel zadeti". CG 7 (1884), št. 7, 81.

9 Cvetje 6 (1885-86), ovitek 5., 6. in 7. zv.

jim ni prav posrečila [...], nekoliko poparjeni; nasprotniki pa se ne dajo spreobrniti, celo množi se število "nevernih Tomažev", videč da na deželi velikokrat prvi cecilijanski poskusi - spodletijo". Dopisnik iz Vipave toži, da se v treh letih ni dalo veliko narediti: "Ravno letošnji božič pri tihih mašah smo še par starih peli, ker sem bil močno zapeljan".<sup>10</sup> Iz Posavja: "Od svojega zadnjega dopisa nimam kaj eminentnega poročati, vendar pa, kar imam, hočem [!] povedati. Moj prejšnji pevski zbor je dal na novega leta dan petju slovo. Vzroki, da se včasih ves zbor zruši, posebno na kmetih, so mnogoteri, katerih pa ne nameravam naštevati, ker so pevovodjem dobro znani".<sup>11</sup> Iz Rudnika: "Dober teden pred Božičem je naša [,primadona'], ki naprej poje, po ničevnosti razžaljena z jokom prinesla note nazaj, češ da ne bo več hodila pet".<sup>12</sup> Iz Kokre: "Pri nas smo še precej daleč za napredkom. Cerkveno petje je prav navadno - domače, [...] upam, da se bode moglo prihodnje leto kaj bolj veselega poročati".<sup>13</sup>

Škrabec je mlačnost in hlapčevsko uslužnost cecilijanskim učiteljem zameril, a ju je natančno ločil od zaslepljene gorečnosti, s katero se je srečal pri Borovskem. Ta se mu je zdela pogubna za program narodne prebuje, obenem nekakšnega usmiljenja vredna, ker se ni mogla izviti iz fanatičnih ideoloških klešč. Zato Škrabec ni od Borovskega terjal javnega opravičila za vse žalitve, ki si jih je bil privoščil v polemiki. Sam se je znal spretno, v svojem stanu samohodno, postaviti v svoboden tok narodnega preroda. Danes je mogoče presoditi, da se je v resnici postavil na dno slovenske stvarnosti, od koder so se dobro svitale psihološke vzporednice slovenskega značaja ter sodobna ideološka nasprotja. To je bila najpomembnejša in dalekovidna tematična novost v Škrabčevem nadaljevanju polemike.

Cecilijansko gibanje je na Slovenskem prvič pokazalo znake zloma leta 1896, ob stoletnici Gregorja Riharja, fenomenalnega cerkvenega skladatelja, ki je z intuicijo neobremenjenega duha po preprosti skladateljski poti odkril prvinsko čustveno razumsko bit Slovencev, bil pa je cecilijancem prva in najhujša napadalna tarča. Dokončno slovo cecilijanski nestrpnosti je, ne prav rad, napovedal Franc Kimovec, takratni urednik Cerkevne glasbenika, leta 1908 z zbirko cerkvenih pesmi z naslovom Rihar renatus. Šele Stanko Premrl, regens chori v ljubljanski stolnici in urednik Cerkevne glasbenika od leta 1911 (mimogrede: avtor naše današnje državne himne!), spoštovana osebnost v cerkvi in zunaj nje, je dosegel nekakšno spravo med preteklim in sodobnim. Toda višja duhovščina v postcecilijanski dobi na spremembo ni gledala enotno;<sup>14</sup> cecilijanstvo, naj se imenuje kakorkoli drugače, se je po dobrih tridesetih letih vgnezdilo v slovenski zgodovinski spomin. Za zdaj je težko presoditi, v koliko tanki ali manj tanki plasti; proučevanje sodi v psihološko znanost (tudi v psihologijo glasbe) ter sociologijo množic.

10 CG ib., št. 3, str. 22-24.

11 lb., št. 2, 13.

12 lb.

13 lb., str. 21.

14 Takole razmišljanje je obstajalo še leta 1921: "Ko bo pozabljen veliki Mozart, ko bodo molji edine žive stvari, ki bodo "obedovale" velike Wagnerjeve opere, se bo [(latinski) enoglasni gregorianski] koral še glasil;" in "mislimo [si] naše javne shode, svetne slovesnosti, slavnostno zborovanje, veličastne shode: kako bi se zborovalci vneli (!), če bi sklepne svojega zborovanja potrdili s pesmijo, ki bi jim enoglasno privrela iz srca." Franc Kimovec, Enoglasno petje, Pevec 1 (1921), št. 5-6, str. 3-4.

## SUMMARY

*Between the monthlies Cvetje z vrtov sv. Frančiška (Flowers from the Gardens of St. Franciscus) and Cerkevni glasbenik (Church Musician) there came in 1884 to a violent ideological dispute about Cecilian singing. It was started by Stanislav Škrabec, the editor of Cvetje, Father as well as outstanding nationalist from the monastery at Konstanjevica near Gorica. In his article "Notes Concerning the Ritual Book of the Third Order" (in Slovene) he launched an attack on the Cecilian movement on the Slovene soil, denouncing it as an immense aberration and stating that it was in a planned way ousting the Slovene language through the officially dictated use of Latin in church service and thereby also the ancient right of the believers to sing and to pray in the vernacular. S. Škrabec believed that it would be possible to carry out the idea of the church reform without forcefully imposing on people a language not understood by them if the domestic church authorities should procure from the Pope a special permission for a continued legitimacy of Slovene in church service. The condition for such a permission was represented by the ages-long tradition of folk singing, at least from the year 1372 onwards. Škrabec "reminded" the church authorities that such a tradition existed among Slovenes, that it had lasted since the time of St. Cyril and St. Method for a thousand years now. On behalf of Cerkevni glasbenik it was now J. (Janez?) Borovski, a fanatical Cecilian, who entered into fierce and potentially dangerous polemics against him. Borovski was of a lower intellectual stature than the attacker, moreover he wanted to dismiss Škrabec's substantial arguments in a quick way, referring to the absolute obedience to the ecclesiastic decrees from Rome.*

*The dispute went on for two years. After the reply from Škrabec, Cecilians advised Borovski to stop. But he raised his voice again: once more in an offensive and biting tone, without convincing counter-arguments. Also on this occasion he failed to say that Škrabec was reproaching Cecilians for the Slovene submissiveness to the German idea of Cecilianism rather than for obedience to the papal doctrines. Škrabec followed up the repeated challenge in an exhaustive way, in three continuations. Yet again he systematically refuted the misinterpretation of his own words and thoughts and denounced the opponent as a perfidious person and a pharisee who should have revoked his ill-grounded reproaches. He himself did not demand repealing, as he regarded Borovski as a fanatic, ideological zealot.*

*In his struggle against Cecilian singing Škrabec enjoyed considerable vocal and quiet support. Secular writers were all the time scandalized by the pointless and politically harmful Latinization of the church rituals. Clerics from the high to the lowest degree in church hierarchy did not dare to join in a loud protest but many among them managed to find various excuses for folk singing in the native language. Clearly above this average rose Father Škrabec: he dared at a very early stage to predict the decline of the Cecilian mentality.*

UDK 781.61 Stibilj

Niall O'Loughlin  
LoughboroughPROCESS AS MUSICAL FORM IN THE MUSIC OF  
MILAN STIBILJ

As a composer in Slovenia, Milan Stibilj (b. 1929) is something of a special case. His training has been unorthodox in some respects; he studied psychology to an advanced level before concentrating on music. Although he wrote some of his earlier works in Ljubljana after studying with Karol Pahor and established himself as a composer while still living in Slovenia, Stibilj has spent long periods abroad. His earliest advanced musical studies were with the Croatian composer, Milko Kelemen, in Zagreb in 1963-64. As a result of these studies (Kelemen had himself studied with Messiaen and Fortner), Stibilj wanted to become acquainted with the latest Central and Western European music at first hand. The most important was his study in Berlin in 1967-68 as a guest of the Berliner Künstlerprogramm. Stibilj reported on new music festivals in Kassel<sup>1</sup> and Berlin.<sup>2</sup> The tone of these articles indicated his strong enthusiasm for what was taking place there. Further studies included work at the Utrecht University Electronic Studio (1966-67, 1968, 1972 and 1975), although only one acknowledged composition has emerged from these studies. After holding a composition teaching post in 1973-74 at the Université de Montréal in Canada, he returned to Ljubljana. Here he has remained, standing somewhat apart from the mainstream of Slovenian music.

Stibilj's contact with psychology may have had some effect on his musical thinking, but it would no doubt have been of a general nature. There is little after his student works<sup>3</sup> that is traditional in approach, yet there is a certain conservatism in his progress. Stibilj has generally avoided the rhythmically free coordination between parts that is found in the music of Darijan Bóžič and others. There is no free textural working in the manner of some Polish composers, and his notation, with a few rare exceptions, is precise. There are no "half-composed" pieces in which the performer acts as an intermediary for the composer, improvising according to general instructions, as in some works of Vinko Globokar.

1 Milan Stibilj: "Kasselski muzički dani 1965", *Zvuk* 67 (1966), pp. 244-48.

2 Milan Stibilj: "Berlinske svečane nedelje 1967", *Zvuk* 82 (1968), pp. 115-20; id.: "Berlinske svečane nedelje 1969", *Zvuk* 101 (1970), pp. 46-51; id.: "Berlinske svečane nedelje 1970", *Zvuk* 109-110 (1970), pp. 462-64.

3 See ch. 14 of Niall O'Loughlin: *Slovenian Composition since the First World War* (Dissertation, University of Leicester, 1978). The published works are *Štiri anekdote* for piano and *Tri skladbe* for violin and piano.

In almost all of Stibilj's music, there is a concentration on *process*. Indeed it is no exaggeration to say that these processes, and the formal plans determined by them, have been Stibilj's main concerns as a composer.

His attention to formal manipulation and process can be found in embryonic form in *Koncertantna glasba* ("Concertante Music") for horn and orchestra of 1959. Significantly, unlike his earlier works, it is played without a break. On the one hand, Stibilj presents two substantial sections in contrasting tempos (Andante and Allegro), with a final coda alternating the two speeds. On the other hand he makes an attempt to unify the melodic material of the two sections. While in *Koncertantna glasba* Stibilj was breaking with his past, this is even more apparent in the orchestral work *Slavček in vrtnica* ("The Nightingale and the Rose"), subtitled "symphony", which was composed in 1961. In it the composer aimed at formal variety by clear-cut and frequent changes of tempo, and at formal unity by means of thematic links. Although the piece is ostensibly based on Oscar Wilde's short tale, *The Nightingale and the Rose*, the musical structure is entirely convincing without making any reference to it.

The simple tempo relationships of *Koncertantna glasba* are considerably elaborated in *Slavček in vrtnica*. A fast speed of ♩ = 144-160 is immediately contrasted with another approximately half as fast (♩ = 72-60). The melodic content of the fast music is very important: the opening bars (Ex. 1a) contain one important thematic germ ("x"), which also appears in Ex. 1b. The phrase "y" in the latter example also features in much of the thematic development (see Ex. 1c). Both these shapes emerge at prominent and sometimes unexpected points in the score. Yet all this is welded into a coherent and continuous structure which also incorporates a slower tempo (♩ = 84-100). It is this mastery of the problems of using different tempos in single-movement works that characterises two important works that followed, *Skladja* and *Verz*.

*Skladja* ("Congruences") for piano and orchestra of 1963 is a concerto in all but name. Its scheme or process is very simple: the orchestra plays long-held and slow moving chords, while the piano plays florid virtuosic passages. The tempos of the two types of material are clearly distinguished: ♩ = 60 for the chords and ♩ = 152 (also increased to ♩ = 184) for the piano figurations. As the work progresses, the two tempos, which were originally separate, interact with each other. The florid piano writing is infiltrated by the occasional held note and then by chords. Considered in another way *Skladja* is a set of free variations on the opening string chords (Ex. 2), but each statement of this progression is separated from the next by a passage of florid piano writing. During the course of the work the chord progression is broken up and sometimes reduced to single long notes. This is the point of "congruence" of the title: both chords and flourishes are transformed into long notes.

Stibilj's horizons were expanded at this time by the award of a scholarship from the Prešern Fund to study at the Academy of Music in Zagreb with Milko Kelemen. The first fruits of this study were three contrasting works: the small-scale *Impresije* ("Impressions") for flute and strings, the striking but terse edifice of *Verz* for orchestra and the dramatic and sometimes wild setting for speaker and percussion, *Épervier de ta faiblesse, Domine*.

*Verz* for orchestra, in common with *Skladja*, uses a conflict between long-held chords and fast-moving fragments. Stibilj chose a variety of tempos for his slow chordal opening section (♩ = 48, 52, 60, 72), but the basic tempo of the contrasting wind fragments is faster (♩ = 92). The work itself is notable for its use of multi-rhythm



textures in the sections using the faster tempo. The superimposition of many different subdivisions of the crotchet beat is similar to that found in passages from Stockhausen's *Gruppen* of 1957.<sup>4</sup> The process of interaction between the opening string chords and the complex wind textures is clearly a development of that used in *Skladja*, but the multiple subdivisions of the crotchet beat are new.

The form of *Impresije* can be loosely construed as exposition, development and recapitulation, though one must not take these labels too literally. The first entry of the flute, an unaccompanied melodic line (Ex. 3a) has the appearance of twelve-note writing, although no strict application of the technique is used. Instead the process employed by Stibilj is his own type of note-and-rhythm serialism, given in tabulated form in Ex. 3. He started with a six-note row consisting of the following intervals: falling major sixth, and ascending minor second, augmented fourth, perfect fifth and diminished fifth. This basic form, starting on the note B, is transposed to three other pitches (C, D and A) and also used in inverted form at three pitches (B, B flat and A flat), making a total of seven forms. The first, second and sixth notes of each row are classed as "obligatory", the other three as "optional". Further, the actual sequence of the notes of each six-note set is subject to some reordering. The only way that Stibilj restricts himself is in the change from one set to another, which has to be by means of common "obligatory" notes (see the "minims" in the top part of Ex. 3). The *rhythmic* structures that Stibilj applies to the melodic forms derived from his six-note sets are three in number (see A, B and C in Ex. 3) and may be used in forward or reversed forms. He also allowed himself to choose segments of each of the rhythmic structures, as well as the possibility of subdividing any notes, or linking some of them together to form long notes. The total result of this system is that Stibilj was able to work with a simple note-row and easily understood rhythmic patterns.

While much of Stibilj's music is instrumental and operates with purely musical processes, there are a number of vocal works, but these also tend to follow the same processes. *Épervier de ta faiblesse, Domine* of 1964, set to the poetry of the Belgian, Henri Michaux, employs less complex and sustained superimposition of rhythms than *Verz*. The composer has described the form of the work as follows: "The piece is composed as a set of 17 variations of rhythmic structure. The first 8 variations are based on the original, the last 8 on its retrograde form. The central one, the ninth, presents the combination of both forms".<sup>5</sup> One might expect that a regularly recurring pattern would be discernible. This is not in fact possible, because, as the composer says, "throughout the composition the fixed elements of the rhythmic structure frequently disappear and are substituted with free rhythmic components".<sup>6</sup> Just as in *Impresije* an apparently strict plan has been modified to the extent that it is not possible to recognise it as such. The conclusion must be that the process is an ideal only, and that a strict formal scheme must not be allowed to hinder the composer's desire to respond to the text.

The new process that is included in *Mondo* for chamber ensemble is a limited form of very carefully controlled improvisation. At the same time Stibilj consolidated the rhythmic techniques tried out in *Verz* and *Épervier*. *Mondo*, like almost all the composer's works since *Slavček in vrtnica*, is written in one continuous movement,

4 Karlheinz Stockhausen: *Gruppen für drei Orchester* (London and Vienna, 1963) pp. 1 and 38.

5 Note supplied by the composer, July 1977.

6 Note supplied by the composer, July 1977.

but does not feature contrasting tempos, the initial tempo ( $\text{♩} = 84-104$ ) being maintained throughout the work's nine minutes. The speed of the pulse is consistent, despite frequent changes in bar lengths and the type of note that has one beat, even in the passages which involve improvisation. These passages are given, four for each performer, in a separate part of the score. The players choose one of the four at each of four places in the score. Each of the "improvisations" is part fully composed and part only a suggestion for further rhythmic elaboration. Despite the fact that the performer can choose which example to use and can also introduce rhythmic irregularities, the total duration of each "improvisation" is fixed at exactly fifteen bars of  $2/4$  at the basic pulse. This shows the composer's strict control of the process of improvisation.

In the course of the main part of *Mondo* there are many passages in which so few notes sound simultaneously that Stibilj specifically notes these synchronisations. What happens in the passages that use separate "improvisations" is still more complex, with virtually no synchronisations at all, despite the fact that they all fit into a  $2/4$  metre. This type of rhythmic complexity is difficult to perform, but it is possible. It is also possible for a keyboard player to perform parts of widely differing rhythmic natures. For a single-line melody instrument, however, this is impossible. Yet Stibilj, virtually alone of contemporary composers, has made a determined effort to simulate this impossible task in a number of works from 1965 onwards: *Assimilation* for violin, *Contemplation* for oboe and strings, *Condensation* for trombone, percussion and two pianos and *Zoom* for clarinet and bongos. An investigation of these works reveals a number of other processes already discovered working in parallel.

The violin writing of *Assimilation* bears a great deal of similarity to that of *Mondo*, with its frequent double-stoppings and rhythmic variety. However, the appearance of multiple rhythms on what is virtually a single melodic line is novel (Ex. 4a and 4b). One can see that this superimposition of different rhythms on to a single melodic line is more an intellectual abstraction than a rhythmic reality. A clear presentation of Stibilj's attitude to performance is given in the notes to the second published edition.<sup>7</sup> Taking the passage quoted in Ex. 4b, he suggests that the seven component parts (Ex. 4c) are practised separately with one basic beat, which is given in the stems above each segment. When they are subsequently fitted together, the composer says "it will no longer be possible to count out any rhythm: the player's feeling for the duration relationships will have taken over". The spatial notation of the new edition suited the composer better than the notation in equal bar-lengths of  $4/8$  time which was used in the original Bärenreiter edition of 1966.

The processes of *Assimilation* are taken one stage further in *Contemplation* for oboe and strings of 1966. The plan of the piece is straightforward. The strings begin with dense multi-rhythm textures (Ex. 5), which are gradually simplified as the piece progresses. The oboe part follows the opposite course: it is silent for the first thirteen bars, entering unobtrusively on a quiet long-held note against loud and complex string textures. By bar 30 the oboe has used only three pitches, but gradually the part becomes more complex, using more pitches and increasingly greater subdivisions of the basic crotchet beat. Stibilj introduced his superimposed rhythms

<sup>7</sup> Milan Stibilj: *Assimilation* (Ljubljana, n.d. ca 1973). The first edition was published by Bärenreiter, Kassel in 1966.

into the oboe part, tentatively about two-thirds of the way through the work, and later more profusely (Ex. 6). The parts achieve such a confusing complexity that the composer marked the positions of the crotchet beats with vertical arrows (see Ex. 6). Although there are wide fluctuations, the general dynamic levels change in the oboe part from quiet to very loud to correspond with the increase in rhythmic complexity, while in the string parts the opposite applies (loud to quiet) to match the gradual change from complexity to simplicity.

The third of this group of works is *Condensation*. The title "condensation" is a translation of the Slovene "zgoščanje", which might be better translated as "compression". This word is said to relate to the principles of composition involved. A note at the beginning of the published score states that "the composition is constructed on the principles of simple harmonic motion". In fact, this is an incorrect translation of the Slovene, which should now read "... on the principles of longitudinal waves that are transformed into time-values".<sup>8</sup> What this means in practice is not at all obvious, although there are some wave-shapes in the pitches and a certain visual "compression" in the notated accelerandos. A scale of durations from one to twenty-eight semiquavers over two broad wave-shapes is used. Within each duration, however, there is such subdivision, variety and additional complexity that this macrostructure is not easily discernible. Nevertheless, the music does reach a section of great complexity (the "cadenza" for two pianos), in which there is a break in the wave-forms. Alongside this large-scale process Stibilj composed a solo trombone line written in a manner similar to those of *Assimilation* and *Contemplation*, with numerous small fragments and flourishes, and some use of superimposed rhythms.

A smaller piece, the fourth of this group, *Zoom* for clarinet and bongos of 1970, employs similar melodic and rhythmic techniques in its short time-span. The complexity of the melodic lines rivals those of *Assimilation*, with many florid passages, very frequent large leaps, superimposed rhythms, as well as microtones, multiple sounds and audible breathing.

The process of conflict that was such a feature of *Contemplation* also formed the basis of two large works from the years 1967-68, *Apokatastasis-Slovenian Requiem* for tenor, chorus and orchestra and *Ekthesis* for orchestra. The *Slovenian Requiem* is a major work which gathers together a number of strands from earlier techniques. In it Stibilj set two texts, one in Slovene by the poet Edvard Kocbek (for the tenor), and another for the chorus of two parts of the Latin *Moralia* by the Slovene composer Gallus. The two texts are skilfully interleaved with a number of ironic interchanges and contradictions between the tenor and the chorus. The main musical conflict is between the generally simple and smooth delivery of the chorus and the unpredictable and sometimes violent style of the orchestral parts.

*Ekthesis* of 1968 also displays a simple process involving conflict. Much of the music is static, with the use of quiet, sustained chords built up from the composer's favoured intervals, seconds, fourths and sevenths. Occasionally there are outbursts from the brass which trigger off loud, florid rushing passages from the four clarinets, divided into the multiple rhythms that played such an important part in *Verz* and *Contemplation*. The discordance and conflict of these passages is intensified by the

<sup>8</sup> Personal letter from the composer 23 July 1977.

tuning of the clarinets. Stibilj asks that the second and third clarinets be tuned 1/4 tone flat. This disruptive element is used in a similar fashion, though obviously not style, to that found in works of Carl Nielsen, notably the Fifth Symphony (side drum), Flute Concerto (bass trombone) and Clarinet Concerto (side drum).

At various times from 1966 Stibilj has visited and worked in the Studio voor Elektronische Muziek van de Rijksuniversiteit te Utrecht ("Elektronic Music Studios of the University of Utrecht"). The only published work to emerge from this work is *Mavrica* ("The Rainbow"). The basic sound-material of this work consists of six different sounds of drops of water falling into water, eleven different sounds of small pieces of metal falling into water, and a "noise-like structure" drawn with a magnetic pencil onto the tape to produce another nineteen sounds, the first twelve with the addition of square-wave sounds and the next four with the addition of sine-wave sounds. The processes involved are quite straightforward. All the sounds are subjected to considerable transposition according to an elaborately planned scheme and the electronic sounds are extensively filtered. It must be said that, despite the transpositions, the water-produced sounds are almost always heard as such, with the listener inevitably making the programmatic association with the title. However, repeated hearings do reveal the subtlety of the treatment of the materials, especially in the spacing of the drops at the beginning and the variables of pitch, volume and reverberation which follow.<sup>9</sup>

Stibilj's music of the 1970s remained on an intimate level with no large orchestral works. The chordal writing that appeared extensively in *Skladja*, *Contemplation* and *Condensation* was developed in these works, but it was often contrasted with notable use of fast, unmeasured flourishes. Again they are in single movements and in none of them is there any return to the controlled improvisation of *Mondo*.

*Séance* for violin, cello and piano uses mainly harmonic material, especially chords built up from superimposed sevenths and ninths, but has a complex rhythmic articulation. One technique featured in both *Zoom* and *Condensation*, the accelerando to the dynamic climax of a phrase followed by a ritardando dying away in volume, is much in evidence. The process involved sometimes takes place in all the parts simultaneously, but also appears in one instrument independently of the others. The formal structure as determined by *tempo* is broadly ternary, with the pulse of the outer sections fluctuating around ♩ = 60 and a much faster central section (♩ = 108-166), which is dominated by the piano's demisemiquaver-triplets. The process of *transformation* of chordal passages into little flourishes is clear in *Kathai* for recorder and spinet. In *Indian Summer* of 1974, Stibilj returns to barred notation using a basic pulse varying around ♩ = 76, with numerous superimposed rhythms of the type found earlier. The processes of conflict that were a feature of some earlier works are then followed in *Xystus* of 1975 for wind quintet, percussion and strings. Instrumental functions are clearly distinguished: the strings mostly play chords, the percussion rapidly repeated notes and the wind long, legato melodic lines. It is the conflict between, and the blending of, these elements that constitutes the main interest of the work.

<sup>9</sup> See the composer's own detailed analysis in "Mavrica za štirikanalni magnetofonski trak", *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti* (ed. Kuret) (Ljubljana, 1992) pp. 193-203.

Central to the ideas of Stibilj's process working is the orchestral piece *Rozeta* of 1982. It is strongly harmonic and incorporates a number of differing tempos within a single movement, like the earlier works *Verz* and *Skladja*. In *Rozeta* the use of long-held notes sometimes disguises the audible effect of the notated tempos. Much more obvious in this work is the use of loud, usually staccato, chords that punctuate quieter and more sustained chords.

A complete contrast with this process of harmonic confrontation and juxtaposition can be found in *Elegija umirajočemu drevesu* ("Elegy to a Dying Tree") of 1987, which is melodically conceived throughout. In the outer sections of this broadly ternary piece the melodic thread is heavily disguised by changing and overlapping instrumentation, although sometimes it is harmonically supported. The tempo contrast between sections seems to operate much less rigidly than in *Rozeta* with its stark conflicts of harmonic material. The central section (pp. 18-38 in the published score),<sup>10</sup> while still maintaining a slow-moving but somewhat erratic melodic line in the wind instruments, employs fast-moving scattered pianissimo notes in the strings as a textural background or accompaniment. In this case the composer is giving the piece its form, i.e. ternary, mainly by means of textures.

The "melodic thread" process of *Elegija* is again used in a remarkable piece for piano from 1988 called *Shota*. The title, used for an Albanian round dance, gives little away to those unfamiliar with the original. Its process is described by the composer as being based on an ornamented unison of folksong tradition, utilising the complex rhythmic patterns of folk dance music.<sup>11</sup> Florid decoration around a similar melodic framework to that found in *Elegija* is used, with ornamentation around longer notes increasing to a final climax.

It is not yet possible to make a definitive evaluation of Stibilj's music. Provisionally, however, one can say that where the process used is part of the immediately audible communication with the listener, as for example in *Skladja*, *Elegija umirajočemu drevesu*, *Shota*, *Mavrica* or *Contemplation*, the impact can be strong, and can provide one with the framework to investigate the details of how this happens. On the other hand, where the macrostructure is less easy to discern without the help of the detailed working of the microstructure, as in *Condensation*, or because the details had been deliberately confused, as in *Épervier*, the process is less clear and consequently so is the form. In the operation of the microstructure there is the added complication of Stibilj's use of complex melodic lines in *Assimilation*, *Condensation*, *Zoom* and other works, which pose enormous difficulties for the *performer*, some of which have been discussed above. With the resolution suggested by the composer (see Ex. 4b and 4c), it is not all clear whether the *listener* can then really hear what the composer has actually done. This perhaps shows the limitation of using these processes as a means of determining the form of each work.

For further information of the early works see Andrej Rijavec: "Nove kompozicije Milana Stibilja", *Zvuk* 68 (1966), pp. 334-41 and "Milan Stibilj, Profil seines Schaffens", *Musica* (1969) 1, pp. 45-47. For the works up to 1975 see Andrej

<sup>10</sup> Published by the composer (Ljubljana, 1993).

<sup>11</sup> On the notes accompanying the recording by Bojan Gorišek on Helidon (*Musica Slovenica*) 6.711497.

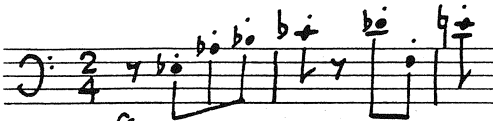
Rijavec's excellent exposition in *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana, 1979) pp. 280-85. A general coverage of some of the earlier works can also be found in Truda Reich's *Susreti sa savremenim kompozitorima Jugoslavije* (Zagreb, 1972) pp. 320-22.

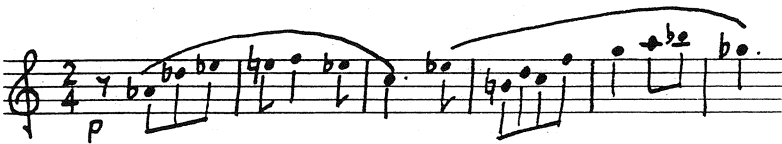
## POVZETEK

*Milan Stibilj (1929) stoji nekoliko vstran od ostalih slovenskih skladateljev glede na to, da je precej časa preživel v tujini, zlasti v Nemčiji, na Nizozemskem in v Kanadi. Zato ni čudno, da je uporabil ideje, s katerimi se je spoznal v teh deželah. V njegovi glasbi je poudarek na ideji procesualnosti, to je razvoja. To se že jasno kaže v Koncertantni glasbi in v simfoniji Slavček in vrtnica, v kateri je uporabljen razvejan sistem odnosov na področju tempa. V Skladjih za klavir in orkester kontrastirata dva osnovna tempa in dve teksturi, in to v slušno zaznavnih transformacijah. Medtem ko orkestralni Verz dodaja multiritmične teksture, ki jih je že bil uporabil Stockhausen, pa slonijo Impresije na razdelanem tonskem sistemu, ki spominja na dodekafonijo. Strogi variacijski načrt kompozicije Épervier de ta faiblesse, Domine modificirajo in nadomeščajo svobodne ritmične komponente. Mondo za komorni ansambel ohranja konstantni tempo tudi v tistih delih, ki predvidevajo omejeno obliko improvizacije. V vrsti del, ki temu sledijo, je prisotna Stibilju samolastna tehnika "enoglasnih" instrumentov, ki jim je simultano igrati več melodičnih linij različnih ritmičnih struktur. To velja za Assimilation za violino, Contemplation za oboo in godala, Condensation za trombon, talkala in dva klavirja ter za Zoom za klarinet in bongose. Po skladateljevi razlagi naj bi izvajalec uporabil dane ritme z namenom razvijanja občutja za odnose trajanja ne pa toliko zavoljo njihove "dobesedne" izvedbe. Nekatere ideje, ki slonijo na principih longitudinalnih valov, je skladatelj uporabil v oblikovanju časovnih vrednosti v skladbi Condensation, medtem ko Apokatastasis-Slovenski requiem odseva proces jezikovnega kontrasta in konflikta. Tihe akorde v delu Ekthesis za orkester prekinjajo izbruhi trobil, ki s svoje strani sprožajo mnogovrstne ritme štirih klarinetov, od katerih sta dva uglašena za četr tona nižje. V edini Stibiljevi elektronski skladbi Mavrica so zvoki vodnih kapljic in iz njih izhajajoči elektronski zvoki podvrženi vrsti preoblikovanj. Procesu acceleranda in ritardanda, ki jih je že uporabil v kompozicijah Zoom in Condensation, so izrazito prisotni v Séance za klavirski trio, medtem ko v Kathai zapelje skladatelj akordne pasuse v razcvetajoče se transformacije. Orkestralna Rozeta iz leta 1982 vsebuje vrsto različnih tempov, in to znotraj enega stavka, Elegija umirajočemu drevesu pa razkriva melodično nit, ki jo nenehno zabrisuje spreminjajoča se instrumentacija. Podoben proces je prisoten v Shoti za klavir, ki se zgleduje pri okrašenem unisonu ljudske tradicije. Pri ocenjevanju Stibiljeve glasbe vsekakor prepričajo tista dela, pri katerih so procesi jasno zaznavni, medtem ko je tista, v katerih so slednji zabrisani, veliko težje razumeti; verjetno zato, ker proces, na katerem naj bi slonela komunikacija, izgublja relevantnost pri oblikovanju forme.*

Musical Examples

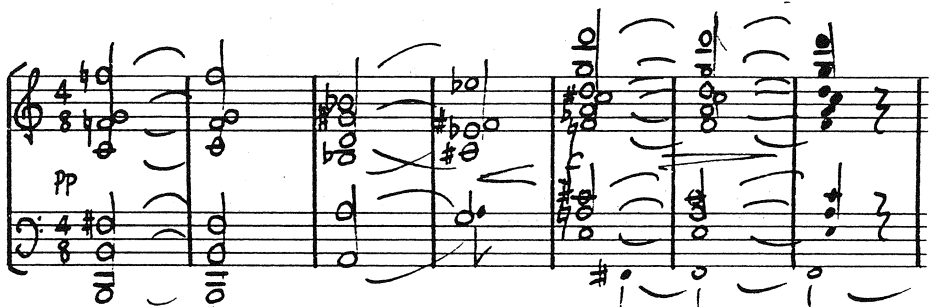
Ex. 1 Slavček in vrtnica

a)   
*ff + 8va.*

b)   
*p*

c) 

Ex. 2 Skladnja



*pp*

Ex. 3 Impresije (composer's work sheet)

Handwritten musical score for Ex. 3 Impresije, showing four staves with notes and accidentals. The staves are labeled A(H), B(H), B(A), and A(D). The notes are connected by lines, indicating a sequence of chords or a single melodic line across different registers.

	①	②	③	④	⑤	⑥
A	o	o	o	o	o	o
B	o	o	o	o	o	o
C	o	o	o	o	o	o

Handwritten musical score showing a sequence of chords labeled A5H, B6H, B5RS, and A4D. Arrows point from these labels to specific notes on a staff, indicating the chord structure.

Handwritten musical score showing a sequence of notes with fingerings indicated by circled numbers 1-6. Below the notes are two rows of circled numbers: 3 6 5 4 3 2 1 and 3 4 5 6 1 6 5 4 3.



Ex. 4 Assimilation

a)

Musical notation for exercise a) in treble clef, 4/4 time. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a *crisp.* marking. It features a series of eighth-note patterns with various articulations, including accents and slurs. A trill is marked with a '3' and a '2'. The notation includes several slurs and accents, and ends with a *pizz.* marking.

b)

Musical notation for exercise b) in treble clef, 4/4 time. It features a series of eighth-note patterns with various articulations, including accents and slurs. A trill is marked with a '3'. The notation includes several slurs and accents, and ends with a *pizz.* marking.

c)

Musical notation for exercise c) in treble clef, 4/4 time. It features a series of eighth-note patterns with various articulations, including accents and slurs. A trill is marked with a '3'. The notation includes several slurs and accents, and ends with a *pizz.* marking. The exercise is divided into seven numbered sections (1-7) with dotted lines indicating connections between them.

Ex. 5 Contemplation

a) Bärenreiter score p.1, b.1-3

Handwritten musical score for Ex. 5 Contemplation, part a. The score is in 2/4 time and includes five staves: Vn I, Vn II, Va., Vc., and Cb. The score is marked with various performance instructions such as *pizz.*, *arco*, *sul. pont.*, and *fff*. It contains complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and dynamic markings like *pizz.* and *arco*.

b) Bärenreiter score p.29, b.2-7

Handwritten musical score for Ex. 5 Contemplation, part b. The score is in 2/4 time and includes three staves. The score includes performance instructions like *cresc.* and *ff*, and contains complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets.

UDK 930.2:78

Aleksandra Wagner  
New York

METHOD AS A WAY TO ATOMIZE HISTORY

*Il faut a l'Italien des airs italiens,  
au Turc, il faudroit des airs turcs.*

J.J. Rousseau

Let us assume that the first fear ever experienced by humankind was the fear of nature. In order to annihilate that fear, the *species being* invented history: a strong, rational device. The result, nevertheless, has not met expectations. Nature has remained as dangerous, evolution as slow (too slow), and history soon revealed its most prominent feature: global facts may be the outcomes of individual destinies, but often contradict them. Moreover, history as a projected (perfected) flow of events introduced terror into the synchronic yet past/future-oriented human mind. In order to annihilate the second fear, or just to win the battle with both, two procedures were necessary, so the species, with wisdom given only to him succeeded in discovering formulas:

1. From nature: he learned to neutralize perfect flow, by inventing the cyclic motion. He started with the wheel and with calendar, and ended with the cycle of folklore.

2. Unconceivable time he decided to neutralize with two basic methods of atomization, with art and science.

The result as we have it today, is folklore for all, and method for the chosen few.

In book as widely used as is *Webster's New Collegiate Dictionary*, under ethnography one will read the implication that the word is of French origin (but only after it was of Greek), and that the first chosen linguistic outcome of its unexplained roots is ethnology - descriptive anthropology. Ethnology is further defined as "1. a science that deals with the division of mankind into races and their origin, distribution relations, and characteristics and 2. anthropology dealing chiefly with this comparative and analytical study of cultures". Before ethnography you will find ethnic, ethnical, ethnicity, ethnobiology (which, by the way, is dealing with the relation between usually primitive human societies and the plants and animals of their environment), ethnocentrism and ethnocentricity. After ethnology comes ethnomusicology and ethnosience, the latter of which threatens to be "the nature lore (as folk taxonomy of plants and animals) of primitive people".

*Webster* seems not to be updated on contemporary notions we give to certain words, and even less to the processes we go through in order to make words work in an "appropriate way". Thus, it does not differ at all from most of the canonical

books in which the whole world seeks its global knowledge. However, it does say several things. What it says explicitly, is that ethnography certainly is about the nature of people and about the nature of writing (look also under graph), and that almost all derivations embrace the idea of *usually primitive* as a convenient one. What it says implicitly, is that the act of writing is confined to description, that there is a danger that people who are being written about are made of flesh and blood, and that they usually live somewhere else, for writers are rarely surrounded by the primitives.

This jokey remark which is not a joke entirely, shows also all that *Webster* misses from the contemporary thinking about ethnography. This thinking itself has made a centuries long move from the logic of the missionaries and imperial travellers reporting to their respective courts, through the more recent imperial attitudes cloaked in "humanism without (political) interest" which gave, or helped give birth to anthropology, to the present post-colonial but not post-imperial moment in which everything that illuminates social relations or constructs everyday life can be labeled as ethnography. The implied power of this omnipotent approach may confirm a belief that ethnography is the unavoidable first, or the necessary last, step in the process of this construction. It further implies that ethnography is a method. Even more, that it is a method of constant dialogue between shifting subjects. In fact, what was just said about dialogue, is in a way the fourth definition of method, as offered in our famous, the most published and used reference book in America: "A dramatic technique by which an actor seeks to gain complete identification with the inner personality of the character being portrayed".

Before shifting to shifts and actors, let us assume that the change in the understanding of ethnography became possible due to two major factors:

1. The debasement of the god like observer which came from an understanding that the observer is inside and not outside - a process through which the notion of "stranger" also underwent change. The ultimate result of this consciousness is that the researcher is as much the subject of a final picture as any of his "subjects" - singers, story-tellers.

2. That phenomena observed, be it a novel, colonial archive, folk-song or a friendly villager, has its own modes of resistance; that *the researcher* is not a mighty taker (or, to put it in terms of today's technology, a scanner who happens to be of human origin), but that he is given what *the researched* decides or chooses to give him. This interplay becomes extremely interesting if what is researched is the text, especially for those who believe that all texts, however *purely* musical, are written for an intended audience.

If we keep in mind two old-fashioned procedures, induction and deduction, and take them literally for the moment forgetting any possibility of synthesis, than one way to "illuminate the social relations" or to establish the "construction of everyday life" is to make one's own difficult journey through it - and call this a search for the result. The other one is to read the versions of the "result" and go back to the "origins". Whether or not these attitudes are combined, and even how, may not be the major issue. The fact is that neither the "difficult journey", nor the more or less close reading - make the researcher a video camera able to record sound too (first case), or the follower of scriptures (second case), but a person in a particular time and place, surrounded with their respective meanings. Furthermore, in both cases the researcher makes his/her own cultural translation of the observed, makes his/her

own work on the work of culture, and presents it in the field remote from the fieldwork, in the field of discourse.

Whatever its noble motifs are, and whatever its procedures, ethnography may be the process, but ends up as a written text. In many, if not in the most of the cases, ethnography is a written codification of the oral, written affirmation of the researcher's thoughts and beliefs, often a translation of one media into another - of songs and images into words. But ethnography, as any other text of ambition, is a *dialogue with, polemic against, affirmation of* theoretical discourse which informs it as much as life itself. Even more, ethnography is subject to further mediation which is too often out of its control. Much less ethnography is in itself inventive, experimental, emancipated text.

In order to bridge the gap between particularities of tradition - which makes it worth of scholarly attention and research - and its readability within the broader context, one has to state the present state of affairs where still there are countries with the "field" and even the "fieldwork", and there are countries with the "legitimate theories" which await to be implemented on the material brought from around the world. The best readability is established either through what is the most *mimetic* - a possibility to hear and see something exactly as it is (CD, video), and feel free to interpret it later, or in the most *hermetic* - Lyotard's favorite tunes - postmodern reading of folklore! Theory, after all, is the true unifying field which functions no matter where and what the fieldwork was, the one and only device that can make non-fashionable data more fashionable, that can bring fringe-phenomena into the center of discussion. Theory, as well, is the last and only resort which can take us from the national enterprises in research: national data in national language, through national methodology. Having said that, we may pick up on the last word - methodology - and go back to the history. Quite appropriate a path to arrive at the subject.

First thoughts about this text were connected with The International Congress of Ethnological and Anthropological Sciences, held in Zagreb in 1988.<sup>1</sup> Panel titled *Folklore and the historical process*, which by its intellectual and problem-oriented capacities could have attracted a vast number of ethnomusicologists, then succeeded in attracting only a few. Even then, and even so, only a few of them spoke about time - and probably for good reasons. Yet, music is certainly one of the most important inventions of humankind which finds its definition in time. Music is an art the organization of which is possible only within the temporal frame.

As a temporal art, music does not have many chances in history. This false paradox is easy to solve if we think of a history as written, and of music as performed. Only by the shift from time into space, which means by the notation/transcription, music obtains its place in history. We speak of history in order to better understand the subject which is not defined only by history. The history of (musical) text is not the history of music.

The basic difference between musicology and ethnomusicology, lies in the mode of the information-transmission which refers to the two appearances of music. The result of musicological analysis, an analysis of the written music, communicates

<sup>1</sup> Dedicated to the memory of John Blacking, "Method as a Way to Atomize History", is a version of the unpublished paper given at the panel *Folklore and Historical Process*, presented at the 12. International Congress of Ethnological and Anthropological Sciences (Zagreb, July 1988).

with the composer, as well as with the interpreters and all literate consumers. On the other hand, the result of ethnomusicological analysis, even a transcription itself, rarely forms a communicational channel towards its inventor-musician who in this case remains estranged from his own product. Besides, there are many countries whose ethnomusicology is being written much quicker from the outside, whose musical wealth/sounds are stored in foreign archives, and results of whose research - books and records - are more accessible to those who are not living in the country of origin. Displacement of such a kind could be interpreted in numerous ways, but what remains is the fact that (ethno)musicology assumes (ethnic) music, while (ethnic) music, for better or for worse, does not assume its (ethno)musicology. What happens, indeed, when field becomes filed?

The first level of thinking about the nature of musical fieldwork - about the collecting itself - brings about the question whether it is possible for imperfect time ever to be regulated by a perfect transcription. In other words, can the transcribed folk song, even in the era marked by Gutenberg - and we may well be witnessing its end - ever attain the power of tradition? Writing is the first prerequisite for the history which does not want to be mere reconstruction. It is the entrance into the authority of the Book. In the case of music, this history is ever more hermetic, for it is difficult to believe that the historical proof of the existence of Bela Bartok's work on *Serbo-Croatian Folk Songs* - the ultimate objectivity of an excellent ear and outstanding mind - could ever become a part of the repertory of an "authentic" singer. It is the written life which can be more easily channeled towards the history. Becoming history in itself, this life and its creators search for their language of programmatic meanings - for the technical language of interpretation. The mortal interpreter so establishes concepts of the beginning and end for something which in itself is boundless.

Each segment of historical time functions, or can function as a system. In the absolute synchrony, it (today) functions, or can function as a system of contemporaneity. In each of these systems tradition articulates itself in a different way. Therefore a passion for antiquity/authenticity becomes no more than system within the system, the noble timeless craft confronted with the ephemeral present. Yet, the very idea of tradition comprises our desire to "save" the time, and not merely an attempt to search for identity and "deep roots".

The fact that there are many who sing can determine the measure of vitality of the tradition, but only the fact that there is one who can sing well and, even more, that what she is singing has been written down, counts as a historical fact. Accidental or not, decision of the "writer" to write down *this* and not *something else*, is a historical fact as well. Hence the facts of history become individualistic when one least expects it. On the other hand, the name of the singer or the long tradition which keeps forgetting his/her name, is one of the classic paradoxes entailed in the production of anonymous orality. Traditional music, as any other *folk lore*, in eyes of its non-folkloric observers remained for far too long in the area of collective expression. It is this false collectivity which denies history, for individuals are those who live in the flow of time, who produce the history, and not the cyclical world of eternal return. The very classification of music into "folk", "art" and "popular" signifies concern for musical products, and not an attempt to grasp the dynamical process of music-making. Therefore, as John Blacking would argue, it speaks of nothing more

but of the battle for recorded, labeled and sold replacements of the live music - the one that marks the history on only about 97% of humankind.<sup>2</sup>

Blacking learned his lesson if not the hard way, then certainly a humorous way. At some point he was researching the Venda tribe in South Africa. Later he wrote a book about *How Musical is Man*.<sup>3</sup> He remained in touch with Vendas and some of them were even educated under his "influence". Finally, one became a PhD anthropologist. So the colleagues sat and discussed the book - author was curious to hear opinions given by someone who was a part both of the Venda society and of the science. There were no remarks but this: "You've published photographs in your book, John, and you wrote the captions in a very strange way: *Venda boy is playing flute, Two Vendas are drumming, Venda dancing...* How could you do that after all the time you spent with us, and when you not only know their names, but you also know that they are individuals who sing, dance and drum better than others, and that it is exactly their talents which differ them from the generally musical, but not as competent society? Imagine the book I would write on Western music, include the photographs and make captions like *An old musician at his organ in Leipzig, or A deaf Viennese composer at work* - while talking about Bach and Beethoven!"<sup>4</sup>

This is what happens with a global approach. But not everyone is lucky enough to have and to be able to listen to the "native" of high competence. And many will say, not everything is folklore. And there is already a long-term discussion going on, which shows that no one needs anymore anyone to preach about neglected peoples and neglected genres. And there is a vast territory in which the names are sacred.

And all this could be true.

But let us be bold, and let us say that all musicology, the one of names as well as the one of sites, the one of civilization we want to belong to and of the one we were born into (of They were born into!), the one of history and the other of nature could be, and indeed is - ethnography. As much as transcription is not just a device of bringing oral into written, but also a restrictive mode of canonic uniformity, a code given the authority to represent a flux, and notation is a natural language - as much the orality is not at all absent from the written discourse. Transcription works for all musics. There is a whole orally transmitted history established through "field-works" between great students of great teachers: there is oral history linking Liszt and Bartok. There is transcription, not the notation, linking Busoni and Bach. What is history, of music, is not only a representational problem of sound transfigured into the sign. After all, to argue for ethnography of musical field would also mean to ask ourselves whether the "absent (ethno)musicologist" for whom K.A. Gourlay was looking in 1978,<sup>5</sup> has by now established any presence in his own text? Or has the search for "scientific objectivity" of (ethno)musicology killed the researcher enough that he can become the object of someone else's science? Shouldn't we try to look more passionately, therefore more methodically too, into constructions of our fieldfields realities?

2 BLACKING, John, "Making artistic popular music: the goal of true folk", in *Folk or popular?: Distinctions, influences, continuities*, Cambridge University Press, 1981.

3 BLACKING, John, *How Musical is Man*, London, Faber & Faber 1976.

4 WAGNER, Aleksandra, "Kako je muzikalan čovjek?" - interview with John Blacking, *Odjek*, Sarajevo, June 1984.

5 GOURLAY, K.A., "Towards a reassessment of the ethnomusicologist's role in the research", in *Ethnomusicology*, Vol. XXII. No. 1, 1978. (pp. 1-35).

One of the numerous definitions of folk music is:

"Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are: 1. continuity that links the present with the past; 2. variation which springs from the creative impulse of the individual or the group and 3. selection by the community which determines the form or forms in which the music survives".<sup>6</sup>

We are speaking here, obviously, neither of popularity, nor of the origin, but of the mode of evolution, of the process defined by laws of oral communication (which keeps tradition alive), of variants (emerging from the creativity of individuals and groups) and of selection (which reflects tastes and opinions of those who participate, even if "only" listening). To give an "odd" example would mean first to consider the same global source, *New Grove*, where the definition itself is given after the skeptical prelude according to which separations between *folk* and the *other* often function questionably, or do not function at all. The example to be proposed is whether Jewish synagogal music in Istanbul - sephardic tradition - is folk or "art" music. In the literature on this theme, we will find that traditional Jewish music does not function in terms of such a divide: it is much easier to speak of the organization of musical experience and comprehension in terms of secular and sacred. Sephardic synagogal music of Istanbul, performed through the role of singer, *hazan*<sup>7</sup> has an evolution which was defined by rules of oral communication. He, the creative individual, has his position because he is aware of variants; moreover, he must be able to produce them - to improvise within the frame of Turkish *maqam*.<sup>8</sup> And since *imitar no es kantar* (to imitate does not mean to know how to sing), it is clear that each singer does inherit tradition from the previous one, but also that the act of inheritance comprises choice - of the singer and of the community which verifies it. In other words, the singer chooses what he likes, as long as it resonates with the taste and conventions accepted by his audience.

Still, before or after the fieldwork, there remains at least one important question: that of a language. In the theory of language, there is a definition of the native speaker, of one who can say that some language is her mother-tongue. If such a speaker would exist in music, what would her mother-tongue be? Is man indeed born with music in the same or the similar sense which enabled Chomsky to say that man is born with language?<sup>9</sup> Or is the process of learning one's "own" musical tradition the process of learning foreign language?

*Antiquity and authenticity*, no doubt are the terms which are still treated as if they were precise and telling of anything. No matter the iconoclastic nature of modernity, these "authentic" resources of music material, a canon of folk, survive. Once written down, they are condemned to rigidity. If we add the media which allow an archive to become a source of new performances, dangers grow into normatives. Fortunately and despite everything, while storage is growing, even in the repertoires of the same musicians live variants. Sounds are changing.

6 Disputed, but not less cited definition given by IMC at its congress in Sao Paolo, 1955. Citation from the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan 1980, Vol. 6, p. 693.

7 Hazan-chazzan, a professional singer and poet in the synagogue, today mostly singer and arranger. Responsible for the preservation of synagogal musical tradition. See *New Grove*, Vol. 9, p. 626.

8 Maqam (ar. place), term often translated as "mode", "scale" or "melody". See *New Grove*, Vol. 11, p. 638.

9 CHOMSKY, Noam, *Language and Mind*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc. 1972.



The positive aura with which the authenticity is perceived in the hierarchy of tradition, shows itself on different models of intergenerational communication, therefore also on the level of inheritance of tradition. The "simplest" formula, live, unique being who teaches the younger generation, is often missing. On the other hand, even one's own tradition is often best understood when mediated: a folk tale can be read either from manuscript or from the printed collection. Music, song, can be heard for the first time from the record. Abstract, in terms of original context, and real in terms of economy, the space of discographic distribution is both bringing closer and relativizing the notion of *site*. The context of performance is where we are: paradoxically, or logically, the knowledge acquired this way can assume the role of an ancient "original". In fact it is not difficult to prove that the technical media are not on the opposite side of the rules of oral communication. Only records, unlike the live teachers (performers) are not offering unique, unrivaled performances. They, and the act of listening they bring about - the one without a *risqué* and surprise - are turning without variations, canonizing tradition of new times and new contexts. The limited number of excellent and "discovered" performers on big numbers of records produced somewhere in the world, offer an unified standard of identification for generations to come.

This acceleration of history - technological flesh-backs which are future-oriented - is a final part of *the end of the power of history*. It is a farewell to givens, an attempt for creativity which is not determined by the histories of creations, but by the history of reproduction. As Roger Wallis and Krister Malm had proven long ago, in their book *Big Sounds From Small Peoples*,<sup>10</sup> both local and international styles, isolated pieces of disparate cultures, are mounted into the Pandora's box of human evolution. Music structures and sounds without context can become abstract elements of new constructs in which everything is being combined freely. The music of small groups can form a transcultural musical mix which will then strike back as uniform style: it is personal data which fill the mill of global culture. It is what is "precious" that becomes aggression - not sound *via* technology, but sound as technology.

Finally, if we are ready to write down traditional, orally transmitted music in order to make it known and to secure its place in history, couldn't we try the reverse: imagine the history of written, therefore already "historical" music on the basis of its performances? And what would we ask Luciano Pavarotti, if the answer was affirmative? Whatever we ask, I argue, he would be sending back a video.

#### POVZETEK

*Z namenom, da bi se poigrala s vprašanjem objektivnosti oziroma arbitrarnosti dvojic, kot so zapis-izvedba, avtorsko-anonimno, normativno-efemerno, avtorica pristopa k pojmu metode z različnih strani; najprej na podlagi hipoteze, da se skuša zgodovino obvladati s prakso atomizacije. Metoda, najbolj važno sredstvo tega procesa, atomizira stvarnost (in celo zgodovino) tako, da nespoznavnost totala prevaja v spoznavno, in to s tem da omejuje prostor in čas. Z opazovanjem*

10 WALLIS, Roger & MALM, Christoph, *Big sounds from small peoples: The music industry of small countries*, London, Constable and Company Ltd. 1984.

*glasbe kot aktivnosti v času - ki se poenostavlja kot zgodovina ali vanjo uvaja z aktom zapisovanja - se prispevek ukvarja z "razpokami", ki so vidne na mejah "ljudskega" in "umetniškega", a tudi na mejah medijev, v katerih se uresničujejo prehodi med različnimi praksami. Temeljno tezo, po kateri zgodovina glasbenega zapisa ni zgodovina glasbe, se skuša določiti na podlagi sprememb v razumevanju često uporabljenih, vendar nekritično razumljenih pojmov, kakršni so kontekst, starodavnost pa tudi sama tradicija. Ob predlogu, da naj bi tako etnomuzikologija kot muzikologija hevristično uporabili etnografsko metodo, se avtorica ne zavzema za brisanje razlik med obema disciplinama - že zato, ker ne verjame, da obstajajo, ampak zagovarja iskanje kar najbolj kakovostnega in obenem kar najmanj vnaprej "pričakovanega" dialoga med (etno)muzikologi in njihovimi temami.*

## IMENSKO KAZALO

## INDEX

Adler, Guido	62
Almerigotto, Giuseppe	14, 18
Almerigotto, Iseppo	
gl. Almerigotto, Giuseppe	
Almerigotto, Jožef	
gl. Almerigotto, Giuseppe	
Almerigotto, Ottavia	
gl. Tarsia, Ottavia	
Ambros, August Wilhelm	61
Anerio, Giovanni Francesco	25
Animuccia, Giovanni	58
Antico, Andrea	45
Aristotel	58
Asola, Matteo	23
Bach, Johann Sebastian	61, 87
Baini, Giuseppe	59, 61
Barbarino, Bartolomeo	25
Bartók, Béla	86, 87
Bassani, Giovanni Battista	23, 46
Bassetti, Marc'Antonio	6
Beethoven, Ludwig van	61, 87
Belli, Aurelio de	30
Belli, Giacomo de	32
Bello, Ottonello de	7
Bembo, Pietro	12
Bernardi, Stefano	24
Bole, Janez	63
Bonacorso, Antonio	14
Bonacorso, Piero	14
Bonifacio, Baldassare	9, 30, 32
Borovski, J.	66, 67, 68, 69, 70
Božič, Darijan	71
Brati, Giovanbattista	30
Busoni, Feruccio	87
Caldana, Marco Petronio	29
Callido, Gaetano	6
Canetti, Elias	28
Carissimi, Giacomo	59
Carli-Rubbi, Agostino	7
Carpaccio, Vittore	17
Casimiri, Raffaele	60
Cavallini, Ivano	50

Chomsky, Noam	88
Cifra, Antonio	25
Contarini, Nicolò	12
Contesini, Chiara	13
Crescenzo, Alessandro	9
Desprez, Jousquin	59
Divnić, Frane	24
Dolar, Janez Krstnik	40
Dolinar, Anton	62, 64
Donat, Peter	60
Donati, Ignazio	24
Dorico, Luigi	57, 59
Dorico, Valerio	57, 59
Dufay, Guillaume	59
Eitner, Robert	69
Filip avstrijski, španski kralj	57
Fini, Fabio	13, 14, 18
Fini, Orazio	30
Fini, Ottavia	
gl. Tarsia, Ottavia	
Fino, Raimondo	14
Foerster, Anton	61
Foresti, Giovanni Maria	8, 29
Friderik III. habsburški, nemški cesar	12
Gallus Carniolus, Iacobus	58, 59, 62, 63, 75
Gardano, Alessandro	59, 60
Gardano, Angelo	57, 59, 60
Gavardo, Gavardo	32
Gavardo, Rinaldo	30
Giordano, Luco	6
Girardi, Maria	25
Globokar, Vinko	71
Gnjezda, Janez	61
Goineo, Giambattista	27
Gourlay, K.A.	87
Grandi, Alessandro	24, 25
Grimani, Antonio	
gl. Grimani, Marc'Antonio	
Grimani, Marc'Antonio	7, 12, 30
Groce, Ireneo della	29
Gutenberg, Johannes	86
Haberl, Franz Xaver	61
Hočevar, Jakob	18

Höfler, Janez	26, 35, 46, 49
Hren, Tomaž	58, 59, 60
Inocenc XI, rimski papež	9
Kandler, Franz	61
Kelemen, Milko	71, 72
Kiesewetter, Raphael Georg	61
Kocbek, Edvard	75
Kuglmann, Georg	58
Lach, Robert	62
Latisani, Alvis	18
Legrenzi, Giovanni	23, 25, 26
Leon XIII, rimski papež	67
Levstik, Fran	66
Malm, Krister	89
Mantuani, Josip	62, 64
Manzini, Giovanni	13
Manzioli, Nicolò	12, 29
Manzuoli, Balsamin	18
Manzuoli, Nicolò	7, 11
Marcello, Benedetto	25
Marino, Giambattista	28
Massari, Giorgio	6
Mašek, Kamilo	61
Matjašič, Marko	18
Michaux, Henri	73
Mikez, Michael	60
Moderne, Jecques	45
Morales, Cristobal de	59
Morosini, Andrea	14
Morosini, Angelo	8
Muti, Nicolò	57, 58
Nakić, Petar	6
Naldini, Paolo	9
Nazarij, koprski škof	9
Nielsen, Carl	76
Noske, Frits	5, 48
Opredai, Giorgio	18
Pahor, Karol	71
Palestrina, Giovanni	
Pierluigi da	57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64
Palestrina, Higinij	62
Palma ml., Jacopo Negretti	6

Palmotić, Junije	27
Patrizius, Francescus	
gl. Petrić, Franjo	
Pavarotti, Luciano	89
Perinčič, Karel	62
Petrić, Franjo	45
Petronio, Prospero	7, 11, 29
Philippo Austriaco	
gl. Filip avstrijski	
Pierluigi, Janez	
gl. Palestrina, Giovanni	
Pierluigi da	
Pij V., rimski papež	59
Plato	
gl. Platon	
Platon	58
Pola, Bianca	
gl. Tarsia, Bianca	
Pola, Biancha	
gl. Tarsia, Bianca	
Pola, Isabela	14
Pola, Pietro	7, 14
Pogačnik, Janez Ksaver	65
Praenestinus, Ioannes	
Pietroalloysius	
gl. Palestrina, Giovanni	
Pierluigi da	
Premrl, Stanko	69
Priuli, Michiel	11
Puliti, Gabrielo	17, 47, 49
Pusterla, G.	8
Quagliati, Paolo	25
Radesca, Enrico	47
Radole, Giuseppe	46, 48, 49
Reich, Truda	78
Rexais, Cristofforo	18
Rigati, Giovanni Antonio	46
Rihar, Gregor	69
Rijavec, Andrej	77
Rousseau, Jean Jacques	83
Roveta, Giovanni	23
Sabini, Antonio	30
Sagredo, Nicolò	32
Sances, Giovanni Felice	23
Santorio, Santorio	7, 29
Scott, Girolamo	59, 60

Scusssa, Vincenzo	29
Sponga-Usper, Francesco	45
Sponga-Usper, Gabriel	45
Stancovich, Pietro	13
Stibilj, Milan	71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78
Stockhausen, Karlheinz	73, 78
Škrabec, Stanislav	65, 66, 68, 69, 70
Tarditi, Orazio	46, 47
Tarditi, Paolo	25
Tarsia, Adriana	14
Tarsia, Agostino	14
Tarsia, Alvise	13, 14
Tarsia, Andrea	32
Tarsia, Antonio	5, 6, 8, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 55
Tarsia, Bianca	13, 14, 17, 20
Tarsia, Chiara	14
Tarsia, Cristoforo	8, 32
Tarsia, Damjan	12
Tarsia, Fabrizio	13, 14, 17, 20
Tarsia, Francesco	13, 14
Tarsia, Giacomo	14
Tarsia, Giovanni	32
Tarsia, Guariento	12
Tarsia, Jakob	12
Tarsia, Krištof	12
Tarsia, Laura	14
Tarsia, Nazario	13
Tarsia, Oktavija	
gl. Tarsia, Ottavia	
Tarsia, Ottavia	13, 14, 18
Tarsia, Simeon di	13
Tarsietto	
gl. Tarsia, Alvise	
Tartini, Giuseppe	45
Tasso, Torquato	30
Thibaut, Anton Friedrich	61
Tintoretto, Jacopo	6
Tommasich, Andrej	13
Tommasini, Giacomo Filippo	7, 9, 26
Urio, Francesco Antonio	23
Vejvanovsky, Pavel Josef	40
Ventura, Zorzio	6
Vergerio, Girolamo	7, 29, 30
Veronese, Paolo	6

Vida, Girolamo	7
Vivaldi, Antonio	20
Wagner, Richard	61
Wallis, Roger	89
Webster, Noah	83, 84
Winterfeld, Carl Georg	
Vivigens von	61
Witt, Franz Xaver	65
Zanchi, Antonio	6
Zarotti, Cesare	29
Zeno, Francesco	9



Po mnenju Ministrstva za kulturo, št. 415-100/92 mb z dne 17.12.1992, šteje Zbornik med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

Muzikološki zbornik  
XXX - Izdal Oddelek za  
muzikologijo Filozofske  
fakultete v Ljubljani  
Tisk Tiskarna Pleško,  
Rožna dolina, C. IV/32-36  
Ljubljana  
Ljubljana 1994