

UDK 785.6.072.3 Tartini

Andrej Rijavec  
Ljubljana

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

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

Kar zadeva evropski prostor, je treba upoštevati, da le-ta - navkljub dejstvu, da je prevladovala nekakšna kompozicijska "lingua franca" - ni bil ne praktično ne v smislu teoretske refleksije enoten in da je tudi, čeprav ne povsod in enako intenzivno, šlo v letih od 1740 do 1760, v katera je hipotetično vstaviti tudi "naš" koncert, za izrazito prehodno obdobje, po Carlu Dahlhausu za "Zwischenzeit",<sup>4</sup> oziroma za "kritična leta" evropske glasbe, kakor je bilo že ugotovljeno na 10. kongresu Mednarodnega muzikološkega društva v Ljubljani leta 1967.<sup>5</sup> Odtod vrsta "mešanih" kompozicijskih oblik in rešitev, odtod prekrivanje

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Dahlhaus, Carl, *ib.*, 212.

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

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

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

12 *Ib.*, 638.

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

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

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

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

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

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

16 Ib., 583.

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

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

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

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

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

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

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

Violino solo  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Contrabbasso

*(f)* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)* *(p)*

*(f)* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)* *(p)*

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

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

First system of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *(p)* (piano) and *(f)* (forte). The system concludes with a half note.

Second system of the musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns. Dynamic markings include *(mf)* (mezzo-forte) and *(f)* (forte). Trills are indicated by the 'tr' symbol above certain notes. The system concludes with a half note.

Third system of the musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns. Dynamic markings include *(p)* (piano). Trills are indicated by the 'tr' symbol above certain notes. The system concludes with a half note.

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

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

*Solo*  
 (mf) (p)  
*Soli p come stanno* *tutte semiminime* (pp) (pp)

(f) (p) (f)  
 f (mf) p

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

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

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

28 Dahlhaus, Carl, ib., 211.

First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and some slurs. The middle staff has a simpler line with some rests. The bottom staff contains a steady bass line. Performance markings include a hairpin crescendo in the middle staff and the text "(cresc.)" in the top staff.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line with trills marked "tr". The middle staff has a line with some rests and a dynamic marking "(p)". The bottom staff continues the bass line. Performance markings include "(p)" in the middle staff, "(cresc.)" in the top staff, and trills marked "tr" in the top staff.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has several trills marked "tr". The middle staff has a long note with a slur and a hairpin crescendo. The bottom staff continues the bass line. Performance markings include trills marked "tr" in the top staff, a hairpin crescendo in the middle staff, and "(cresc.)" in the top staff.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with some slurs. The middle staff has a line with some rests. The bottom staff continues the bass line.

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

Iz česar izhaja naslednja tonalitetna shema:

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

ali oblikovno

: A B	A B/2 :	B/2	AB/2C	B/2 :
-------	---------	-----	-------	-------

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



oziroma grafično poenostavljeno



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

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

30 Prim. predgovore k posameznim zvezkom Tartinijevega zbranega dela.

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

32 Ginsburg, Lev, ib., 84.

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

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

33 Quantz, Johann Joachim, ib., 298.

34 ib., 297 sl.

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

System 1: Five staves of music. The top two staves are in treble clef, the middle two in bass clef, and the bottom one in bass clef. The key signature has one flat. Trills (tr) are marked above several notes in the upper staves.

System 2: Five staves of music. Dynamic markings *(p)*, *p*, and *(f)* are placed below the staves. A *p* marking is also centered below the system.

System 3: Five staves of music. Dynamic markings *f* are placed below the staves. Trills (tr) are marked above notes in the upper staves. A marking *(h) tr* is placed above a note in the second staff.

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

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

#### SUMMARY

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

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

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

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