

Sergio Durante

**Tartinijevi prijatelji in sovražniki
Zapiski za psihobiografijo**

Lik Tartinija se nam danes kaže kot odprto vprašanje: še pred nekaj desetletji so se tisti, ki so se ukvarjali z glasbo 18. stoletja, morda lahko zadovoljili z banalno, nekoliko herojsko podobo navihanega, uporniškega glasbenika in izvrstnega sabljača. Podobo, ki jo z romantičnostjo prežema dejstvo, da so ga preganjali zaradi skrivne poroke. In tu bi se zgodba lahko končala: dovolj je bilo, da je zadovoljila predstavo, tradicionalno povezano s profilom »umetnika«. Danes je od tega lika ostalo le malo: sabljač? Da, dokler ni moral izbrati varnejše službe. Upornik? Odvisno od tega, o kakšnem uporništvu govorimo. Če se je po eni strani lahko uprl očetovemu načrtu, da bi postal menih in pravnik, je bil zaradi svojih načel ali »morale«, če vam je tako ljubše, vse prej kot uporniški: ni bil le spoštljiv do hierarhije, temveč tudi varuh družbenih običajev, zaščitniški do družinskega premoženja po najstrožjih predpisih antičnega režima (na primer pri izključitvi ženske veje iz dedovanja). Preganjan? Sploh ne: zgodba o tem, kako ga je škof Giorgio Cornaro preganjal zaradi skrivne poroke, je iz trte izvita. Še več, škof je v bistvu zaščitil Elisabetto, ki je bila kmalu po poroki prepuščena sama sebi.

Toda če se moramo odpovedati udobju obstoječega portreta, ki je tako zapeljiv kot tudi umetno ustvarjen, imamo v zameno možnost, da se poglobimo v razumevanje še bolj zanimive in problematične osebnosti, ene najbolj zapletenih glasbenih osebnosti dobe razsvetljenstva, ki je pravi vozle izpolnjenih ali onemogočenih teženj, protislovij med modernim racionalizmom in hermetičnim esencializmom, ki ju je podpirala katoliška pokornost. Nas bolj zanima skladatelj, razpet med idejo naravne glasbe in konstrukcijskimi teorijami, ki so se, kolikor so bile »naravne«, odrekale prednostim (po naravi »nenaravnih«) sistemom temperirane uglasitve, ki so nekaj desetletij pozneje utrli pot skladateljem velike evropske glasbe. A vendar je bil Tartini kljub svojim omejitvam in deloma prav zaradi njih med priljubljenjšimi skladatelji instrumentalne glasbe svojega časa, zadovoljen s slovesom, ki se nam danes zdi še toliko bolj izjemen, ker ga je dosegel s stabilnostjo antonijanskega umika v mesto, kakršno je Padova, ki je bilo sicer pomembno, a zagotovo ne glasbena prestolnica.

Šele z delom Pierluigija Petrobellija v šestdesetih letih prejšnjega stoletja je muzikologija začela obravnavati Tartinijev primer z resnostjo, ki jo zahteva sodobno glasbeno zgodovinopisje. Šele v zadnjih tridesetih letih je delo tega velikega pionirja vzbudilo zanimanje vedno večjega števila raziskovalcev in majhne, a vztrajne skupine interpretov, ki so v Tartiniju znali prepoznati za zgodovino glasbe pomembnega ustvarjalca, in ne le violinskega virtuoz. Vendar pa smo v bistvu dolžni Tartiniju samemu, da se poglobimo v njegovo močno, karizmatično osebnost, ki ni nikoli povsem jasna. Poleg tega, da je bil Tartini plodovit skladatelj, je veliko pisal tudi o teoriji. Zapustil je korpus pisem, ki so zanimiva kot dokaz tako njegove socialne mreže kot tudi njegovega neprilagodljivega, strogega značaja.

Družina in sorodniki

Družina Giuseppeja Tartinija nas zanima v času njegovega zgodnjega izobraževanja, manj pa vse do zadnjega leta življenja, ko je ostareli violinist obnovil stike s Piranom (ki jih morda nikoli ni prekinil, vendar o tem ni ohranjenih dokumentov) in je bila družina tista, ki je poskrbela za usodo njegove dediščine ali, bolje rečeno, dediščine, ki bi po njegovem morala pripadati družini. V vmesnih letih, približno od leta 1721 do 1769, imamo opravka z »jedrno«¹ družino iz Padove: v njej so bili njegova žena Elisabetta in dva hišna služabnika, katerih imen še danes ne poznamo, čeprav sta bila nepogrešljiva za gospodinjstvo in omenjena v Tartinijevem svojeročnem poročilu iz leta 1767.¹

Kot vsaka družina so tudi Tartinijevi doživljali notranja nesoglasja, osebne simpatije in antipatije. Oče Antonio (Florentinec kot celotna veja družine) in mati Caterina sta bila prva, ki sta se sprla z Giuseppejem, četrtim od moških potomcev, ki so dočakali polnoletnost (in najmlajšim med brati). Po Fanzagovem poročilu, ki temelji na rokopisnem spominu Antonia Vandinija, je bil razlog ta »da [...] so si njegovi starši želeli, da bi pri minoritih nosil frančiškanski habit [...], ker pa je nasprotoval njihovim željam, so ga leta 1710 [popravek 1708] poslali v cerkvenih oblačilih na študij prava na našo univerzo [v Padovi]«². Zdi se, da je travmatična podlaga odnosa s starši izvorni konflikt, ki se je rodil iz neposlušnosti, morda pa

1 Prim. GIUSEPPE TARTINI, *Pisma in dokumenti II*, uredila G. Malagò, Trst EUT, 2020, dok. št. 185 (in naslednji), str. 218–224; k temu pomembnemu pričevanju, ki ga bomo odslej navajali kot *Poročilo iz leta 1767*, se bomo še vrnili.

2 FRANCESCO FANZAGO, *Compendio della vita di Giuseppe Tartini in Orazione del signor abate Francesco Fanzago padovano delle lodi di Giuseppe Tartini* [...], Padova, Conzatti 1770, str. 40.

ga je še poslabšalo dejstvo, da so prav oni v Giuseppeju videli »jasen dokaz živahnega duha in pripravljenosti za učenjek.«³

Upali bi, da je bil spor zgoljen, a ga je študij v Padovi namesto do odvetniškega stanu pripeljal do (z vidika družine) katastrofalne poroke z meščanko Elisabetto Premazore, sklenjene kmalu po smrti njegovega očeta Antonia. Ta je pomenila odpoved razkošnemu kanonikatu v avstrijski državi, ki je bil očitno bolj pogodu družini kot Giuseppeju. Družinska katastrofa je imela neposredne posledice za Giuseppeja, saj mu je družina odvzela vso ekonomsko podporo (oče je umrl, zato je bila odločitev verjetno kolektivna). Tako je na površje prišla eksistencialna ali, če vam je ljubše, »duhovna« kriza, ki je mladeniča spodbudila, da se je odpovedal vsemu in se skrivaj umaknil v samostan v Assisi. To je bila morda edina oblika pobega od osebnih odgovornosti, ki je bila v takratni miselnosti lahko moralno upravičena in je pomirila tudi vest zaradi zapuščene neveste. (Ali, s kančkom cinične domišljije, krive zapeljivke).

Če je bil povzetek družinskih odnosov leta 1710 tak, je še toliko bolj presenetljivo, da so se trinajst let pozneje položaj in odnosi popolnoma obrnili. Kaj se je zgodilo v tem času, si lahko poskušamo predstavljati, vendar nimamo dokumentov: dejstvo je, da iz pisma bratu, poglavarju družine Domenicu, z dne 2. novembra 1723 razberemo popolnoma obrnjene razmere. Pisma iz vmesnih let zagotovo manjkajo, vendar se je v tem pismu Giuseppe predstavil kot zaščitnik družine. Vsekakor je bil spet ob ženi, pogosto je zahajal med beneško plemstvo in po zaslugi uslug prokuratorja Girolama Giustinianija dobil odličen položaj prvega violinista in koncertnega mojstra v orkestru bazilike sv. Antona. Že po dveh letih se je odločil za selitev v Prago in nastopil službo pri mladem grofu Filipu Kinskem. Iz besedila je razvidno, da je nameraval čim več in čim hitreje zaslužiti, saj se je leto zatem (1724) nameraval preseliti v Anglijo, kjer je računal, da bo v dveh ali treh letih zaslužil vsaj dva tisoč zlatnikov. Vendar je Tartini kljub prikazu tako težkih kot donosnih obveznosti nazadnje zavrnil prošnjo za pomoč bratu Pietru. Pritožil se je nad slabimi odnosi med Domenicovo ženo in njegovo Elisabetto (ki je ostala v Piranu in kljub burnim odnosom živela s sorodniki) in grenko pripomnil, da »jaz [Giuseppe] nimam pravice ne do hiše, ne do imetja, ne do posestva.«⁴ Skratka, zaskrbljujoče zgodbe o družinskih interesih, stare zamere. Ob vsem tem se Giuseppejeva skrb za splošne interese te težavne skupine sorodnikov morda zdi

3 *Prav tam.*

4 Pismo št. 1 v G. TARTINI, *Pisma in dokumenti II*, cit., str. 2.

nerazumljiva, če navidezno protislovnega ravnanja ne umestimo v okvir fevdalnega mišljenja, v katerem interes za rodbinsko premoženje prevlada nad osebnimi prepiri. In v resnici Giuseppe prepušča (ali pa se pretvarja, da prepušča) Domenicu, glavi družine, odločitev o tem, ali naj ostane v Pragi ali se preseli v Anglijo, pri čemer bi lahko zagotovil prispevek (le) stotih zlatnikov. Priporoča pa, naj se v baziliki sv. Antona v Padovi ne razve, da ima v Pragi plačo, temveč le, da se bo naslednje poletje vrnil v Italijo. Skratka, lep preplet čustev in interesov, ki ga prekriva gotovost, izrečena z odločnim zaupanjem: »glede na to, kar čutim v sebi, neizpodbitno verjamem, da čutim več ljubezni do Vas, kot je Vi čutite do mene«.⁵

Odnos z družino v Piranu je postal središče pozornosti šele v zadnjih mesecih Tartinijevega življenja, ko je moral napisati oporoko. Tudi v tem primeru dokumenti kljub kritičnemu zdravstvenemu stanju pričajo o njegovi natančni in neupogljivi volji.

Toda preden pridemo do te točke, je treba upoštevati vmesna leta in družino v Padovi, majhno jedro, ki ga sestavljajo Giuseppe, Elisabetta in dva anonimna služabnika, ženska, ki je živela v hiši z zakoncema in štirideset let prejemale plačo, in moški, ki je plačo prejemal trideset let, a ni živel v hiši. V Tartinijevi hiši v bližini bazilike je moralo biti dovolj prostora za vsakodnevno poučevanje učencev in za ugledne obiskovalce, vendar ni mogla biti posebno prostorna, če naj verjamemo (kot je brez navedbe dokumentarnih virov predlagal C. Bellinati), da je bila to majhna palača z enim ali dvema obokoma stebriščnega hodnika, ki še vedno obstaja na koncu današnje ulice Cesare Battisti na levi strani.⁶ Toliko manj bi v njej lahko bil prostor za razkošno kočijo, o kateri se govori v spisu, ki je lažno pripisan G. Riccatiju.⁷ Za domače gospodinjstvo je skrbela Elisabetta, ki ji je Giuseppe predal nalogo, »ker [...] ni bil spreten pri upravljanju hiše«.⁸

O Elisabetti so Tartinijevi (resnični ali domnevni) prijatelji vedno znova širili zlobne govorice in jo obtoževali, da je nekakšna ksantipa.⁹ Zagotovo je morala biti značajna ženska, kar priznava tudi Giuseppe sam, vendar je bila tudi idealna opora moškemu, ki je bil

5 *Prav tam.*

6 Gl. drugačno pričanje Gennarija v opombi 17.

7 Gl. SERGIO DURANTE, *Tartini, Padova l'Europa*, Livorno Le Sillabe 2017, str. 100, opomba 105. Zapis, ki je očiten ponaredek, je bil nepremišljeno objavljen kot pristen pod naslovom *Relazione di un concerto orchestrale tenuto nella chiesa del Santo di Padova* in pripisan Giordanu Riccatiju, v *Il Santo*, 9, 1969, str. 407–423. Čeprav Tartini ni bil spreten pri vodenju gospodinjstva, je bil vse prej kot naiven gospodar: gl. nedavno študijo M. BROGI-L. BUSOLLI, *I livelli affrancabili delle Dimesse di Padova. Attività creditizia e produzione documentaria di un istituto secolare femminile (1628-1861)*, Padova, Cleup 2022, str. 58–60 in 86.

8 Dokument št. 186 v G. TARTINI, *Pisma in dokumenti II* cit., str. 224.

9 Tako med drugim in po pričevanju CHARLES BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, uredil E. Fubini, Torino, EdT 1979, str. 124.

popolnoma zatopljen v skladateljsko, didaktično in teoretično delo ne glede na čas, ki ga je namenil drugim študijem. Žena je bila tudi tolerantna (ali brez alternativ), saj je ostala ob njem, čeprav jo je zapustil in kmalu zatem še prevaral z beneško krčmarico Caterino Bufelli.¹⁰ Seveda pa razlaganje vedenja Tartinija ali njegove žene skozi prizmo sodobnih odnosov prinaša tveganja vrednotenja, saj o tem, kaj je v antropološkem smislu predstavljal zakon z začetka 18. stoletja, ne vemo prav veliko. Upravičen je tudi sum, da je bila zveza med pripadnikoma različnih slojev (ki jo je škof Corner odobril, konformistom pa ni bila pogodu) nujna posledica, stvar časti, posledica ljubezenskega srečanja, ki ga je spodbudila zrelejša in odločnejša Elisabetta: to je vsekakor le domneva, vendar je morda koristna za razlago sicer nerazumljivega vedenja.

Življenje v Tartinijevem gospodinjstvu je bilo relativno mirno. Vladala sta preudarna skrb za finance in dolgoročno načrtovanje, kapital se je počasi kopičil na vse možne načine. Giuseppe ga je služil kot glasbenik pri baziliki sv. Antona ali ob izrednih koncertnih priložnostih (od poškodbe leve roke leta 1740 so bile te vse redkejše), kot učitelj violine ali kompozicije, z darili obiskovalcev, s posvetilom v dveh največjih natisnjenih zbirkah glasbe (sonate op. I iz leta 1734 in op. II iz leta 1745), z neposredno prodajo lastnih natisov skladb ter izdelavo rokopisov, rezerviranih za posebne naročnike.¹¹

Videti je, da je doma Elisabettina volja veljala vse do njene smrti leta 1769, v zadnjem letu življenja (ko mu je doma pomagal prijatelj Vandini) pa se je Tartini pogumno zavzemal, da bi sam odločil, komu naj gre premoženje, ki ga je nabral: želel bi, da gre njegovi družini, torej najbližji veji v Piranu (vendar pod določenimi pogoji), pri čemer pa ni želel izključiti družinske veje v Firencah (od koder je bil oče Antonio). Giuseppe je svojemu najljubšemu nečaku Pietru, častniku v beneški vojski, napisal in naročil: »Želim, da bi dediščina prešla na družino Tartini iz Firenc, če bi naši družini umanjkal moški naslednik.«¹² Ta odločitev, ki se nazadnje ni uresničila, je izhajala iz strahu, da bosta zaradi nedavnega dekreta o popisu prebivalstva, ki ga je dal izvesti nadvojvoda, dve od treh vej florentinskega rodu iz razreda državljanov prešli v razred plebejcev. Tartinijevo skrb za družinsko linijo ter prenos imena in dediščine je mogoče razumeti bodisi kot čisto spoštovanje običajev, bodisi bolj subtilno, kot

10 O tej zadevi gl. zapisnika št. 187 in 188 v G. TARTINI, *Pisma in dokumenti II* cit., str. 224–226.

11 Vse to je Tartini natančno dokumentiral v *Poročilu iz leta 1767* v G. TARTINI, *Pisma in dokumenti II* cit., št. 185 in 186, str. 218–224. Žal pa, čeprav Tartini sam navaja ta naročila, še ni mogoče ugotoviti, kdo so bili njihovi pokrovitelji.

12 Pismo št. 177, v G. TARTINI, *Pisma in dokumenti II* cit., str. 210.

skrajno ekonomsko in moralno maščevanje piranski družini, ki ga je šestdeset let pred tem oropala vseh sredstev za preživljanje in ga prisilila v glasbeno kariero. Ta je bila zaradi trdega dela sicer bogata, vendar v primerjavi z družbenim razredom, iz katerega je izviral, tudi ponižujoča. Zdi se, da to hipotezo potrjujejo nenehne, a vse preveč vztrajne potrditve naklonjenosti do Pirančanov. V družini je oče Giuseppeju že od najzgodnejših let priznaval posebne umske sposobnosti in zdi se, da jih je Giuseppe do zadnjih dni življenja ohranjal žive, da bi sorodnike moralno vzgajal in jih istočasno želel obvladovati z ekonomskega stališča.

Padovansko intelektualno okolje

Čeprav je bila Padova v Tartinijevem življenju pomembna, nimamo popolne slike o violinistovih odnosih z veljaki v njegovi »skorajšnji domovini«¹³ Zagotovo poznamo imena mnogih, s katerimi je prihajal v stik, veliko težje pa je opredeliti naravo odnosov, vzpone in padce ter navsezadnje njihov pomen za dejansko glasbeno dejavnost. Upoštevati moramo tudi, da je v literaturi prevladala podoba Tartinijeve ustaljenosti v Padovi, ki je vsebinsko pravilna, vendar morda pretirana, saj zamegljuje stalne odnose z Benetkami ter pomembne in malo znane odnose z Verono, Castelfrancom, Trevisom in Bergamom. Res je, da je bila Padova privilegirana referenčna točka zaradi prisotnosti univerze in številnih osebnosti, povezanih z njo, pa tudi zaradi Accademie dei Ricovrati, kjer so ga sprejeli, čeprav morda bolj kot zabavljaka, ne pa toliko zaradi znanstvenih zaslug.¹⁴ Že iz omembe obiska Charlesa De Brossesa 31. avgusta 1739 je razvidno, da je bil Tartini tujcem predstavljen kot posebna atrakcija. Koncert, ki ga je spremljal tudi sam Vandini, je potekal na domu Giovannija Polenia (1683–1761), ki je tistega leta prevzel katedro eksperimentalne fizike v Padovi. Francoz je cenil tako pogovor s Tartinijem kot njegovo glasbo: »po inteligenci mu ni enakega [...] je prijazen, ni ne aroganten in ne muhav; o različnih prednostih francoske in italijanske glasbe razmišlja kot angel in nepristransko. V pogovoru z njim sem užival vsaj toliko kot v njegovem nastopu.«¹⁵ Giuseppe je bil torej lik, ki je bil v družbi ugleden, kot je obetalo njegovo družinsko poreklo: v pogovoru je znal vljudno prevzeti besedo (ko so pozneje v življenju kritizirali njegove teoretične spise, je bil manj popustljiv). Dvaindvajset let pozneje

13 Fanzago o tem govori v *Compendio della vita*, cit., str. 16.

14 Z možnostjo nadaljnjih pojasnil ga tako opisuje LORENZO CIMA, *Giuseppe Tartini accademico improbabile*, v *Atti e memorie dell'Accademia galileiana di scienze. Lettere ed arti*, 116, 2003–2004, str. 111–130.

15 CHARLES DE BROSSES, *Viaggio in Italia*, Bari, Laterza 1973, str. 99.

je bil nepozaben še en zasebni nastop z nepogrešljivim Vandinijem na domu Giovannija Battiste Morgagnija, še enega velikega učenjaka, ki ga je želel 'pokazati' neapeljskemu kolegu.¹⁶ Lahko si predstavljamo, da so bile te priložnosti veliko pogostejše, kot kažejo ohranjeni dokumenti, in zagotovo je Tartini s širjenjem svoje slave sprejemal ugledne goste tudi na svojem domu.¹⁷ Vendar bi bilo zanimivo vedeti, o čem so se pogovarjali v padovanskih krogih. Še toliko bolj, ker je Tartini sam zapustil dokaze o resnični ideološki razdvojenosti, ki ima veliko opraviti z njegovimi teorijami (in nič s kompozicijo ali violino). O njej je namigoval v pismu Giovanniju Battisti Martini z dne 8. maja 1754, v katerem je napovedal izdajo knjige *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*.¹⁸

Kontrapunkt, o katerem pišem [...] ni nič drugega kot sredstvo, ki se ga poslužujem, da bi dosegel svoj cilj, ki sega onkraj glasbe, ter da bi prikri svoj namen in ga pritajil skupini bogotajnih brezvernih mož, ki se združujejo v svojo ločino in so me na vsak način skušali pritegniti v svojo brezbožnost. Tako me zdaj (ker so, hvala Bogu, ugotovili, da nasprotujem njihovim pogledom) spremljajo z budnim očesom in nadzirajo vse, kar me zadeva. Zato moram biti izredno iznajdljiv, da jih preslepim in nekega dne javno objavim tista odkritja, ki zlasti zadevajo razdiranje materializma. Tega se omenjeni družbeni sloj neskončno boji (ob več priložnostih sem se namreč silovito sporekel z gospodi, ki jih javnost zelo spoštuje in ki na splošno vedo, kaj se mi godi in kakšni so moji načrti) in zato je zavzel vse položaje in uporabil vsa sredstva, da bi mi preprečil objavo. Preslepil ga bom ravno s to knjigo, v katero sem z izrazito spretnostjo zasejal tisto seme in postavil temelje, ki pa niso prav nič opazni [...] a bodo dosegli svoj namen, ko bodo v svojem ožjem, točnem pomenu sprejeti med učenjaško srenjo, kar meni povsem zadošča.

Kdo so bili ljudje, ki so se zbrali v »brezbožni družbi« in so ga najprej želeli vključiti v svoj krog, nato pa so ga iz njega izključili, ni znano. Treba pa je reči, da je mogoče dvomiti v popolno uravnoteženost Tartinija, ki se je ob objavi svojega prvega teoretičnega dela odločno lotil ambicioznega podviga, da bi »morda prvi (vsaj v teh časih) odkril metafiziko

16 O tem je poročal zdravnik Domenico Cutugno v svojem dnevniku *Iter italicum Patavinum*, v katerem je opisal svoje potovanje na sever.

17 Po Gennarijevem pričevanju je bila hiša nasproti cerkve sv. Katarine, kjer je bil pozneje pokopan (GIUSEPPE GENNARI, *Notizie giornalieri di quanto avvenne in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, uvod, opombe in pripomočki L. Olivato, Cittadella, Rebellato 1982, zv. I, str. 59).

18 G. TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, Manfrè 1754. Pismo je št. 110 v G. TARTINI, *Pisma in dokumenti* cit, str. 251; isto dejstvo navaja Fanzago v teh besedah: »[...]z zelo častnim pismom (ki ga kvalificira kot človeka globokega intelekta) povabljen v neko družbo pametnjakovičev, ki so se izdajali za močne in brezobzirne duhove, da bi, kot so rekli, razpravljali o nekaterih maksimah, ki so jih lahkoverni ljudje imeli za resnične, jo je prebral s takšnim ogorčenjem in jo želel še enkrat prebrati drugim ter jo hranil, da bi imel pred seboj trofejo božje milosti, ki bi ga ohranila nepoškodovanega zaradi teh motnih idej in podobnih nevarnih spotikanj« (*Compendio* cit., str. 45).

znanosti o količini, izpeljano iz fizičnih stvari na tak način, da je ni mogoče ločiti od njih».¹⁹ Prav tako lahko dvomimo, da je bila »ločina« res tako zaskrbljena in čuječa, kot jo je Tartini želel prikazati bolonjskemu menihu, kateremu se je želel predstaviti predvsem kot sovražnik »materializma«, čeprav tovrstnega ideološkega okvirja dokumenti ne opisujejo. Hipotetično lahko to epizodo povežemo z zavrnitvijo petih pomembnih intelektualcev iz Padove, ki jih je trinajst let prej omenil v pismu iz leta 1741, v katerem je za pomoč raje prosil bolonjskega patra Paola Battista Balbija.²⁰ Med tistimi, ki jih je Tartini zavrnil, je bil prav Poleni, ki ga je nekaj let prej predstavil De Brossesu, Antonio Conti (1677–1746), Lodovico Riva (1696–1746), Jacopo Riccati (1676–1754) in Giuseppe Suzzi (1701–1746). Šele poglobljene študije in novo odkriti dokumenti nam bodo lahko povedali, ali in kaj jim je bilo skupno, da jih je Tartini zavrnil kot svetovalce, in ali jih je mogoče združiti pod skupnim »materialističnim« praporom. Vendar pa je treba omeniti Polenijevo prisotnost v padovansko-beneškem krogu, zbranim okoli znanega angleškega konzula v Benetkah (in prostožidarja) Josepha Smitha.²¹ Vsaj o eni stvari smo lahko prepričani, in sicer o tem, da je Tartini zavrnitev materialistov občutil kot korak proti raji.

Teoretiki

Tartini je svoja teoretična razmišljanja objavil pri dvainšestdesetih letih, kar je bila za njegov čas visoka starost. Vendar je težko ugotoviti, kako dolgo je razmišljal o tem koraku. Prva od njegovih razprav je bila dokončno urejena poleti 1752. V zbirki pisem pa je omenjeno besedilo, ki ga je verjetno mogoče povezati z zgodnejšim osnutkom iz pomladi 1751,²² možno pa je tudi, da je nastajalo precej dlje, če ne želimo začetka njegovih razmišljanj preložiti kar na odkritje akustičnega pojava tretjega zvoka, ki sega v leto 1713 (ali 1714) in je podlaga za poznejše razdelave ter nazadnje tudi za celotno delo. Besedilo je bilo 28. januarja 1753 poslano uradu za nadzor publikacij »Riformatori dello studio di Padova«, leto pozneje pa objavljeno z dvojnim posvetilom; prvo je z »učenjaku in plemenitemu bralcu« podpisal grof Decio Agostino Trento, drugo pa je Tartini posvetil prav grofu, ki je bil njegov učenec

19 *Trattato* cit., str. 32.

20 Pismo št. 34 z dne 14. aprila v G. TARTINI, *Pisma in dokumenti* cit., str. 149–151: 150.

21 Gl. FRANCIS VIVIAN, *Joseph Smith, Giovanni Poleni and Antonio Visentini*, v: *Italian studies*, 1963, zv. 18, str. 54–66; STUART L. MORRISON, *Smith Joseph* v: *Oxford Dictionary of National Biography* (spletna izdaja, pregledana 16. 7. 2024). Sugestivni, a vsiljeni interpretativni predlog Paola Cattelana, ki predlaga Tartinijevo pripadnost prostožidarskemu duhu (v poglavju *L'«empia compagnia» di Tartini*, v: *Mozart. Un mese a Venezia*, Benetke, Marsilio 2000, str. 115–168: 125).

22 Gl. G. TARTINI, *Pisma in dokumenti*, cit., pismi št. 73 in 74, str. 189–191.

in je finančno podprl natisnjeno izdajo. Kot je mogoče sklepati že iz naslova *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (*Razpravi o glasbi, ki temelji na resnični znanosti o harmoniji*), delo nima izrazito praktičnega značaja in ni kompozicijska metoda, temveč išče apriorno načelo harmonije, razumljeno kot nauk o razmerju med zvoki in nova znanost.²³ Intelktualna arhitektura in globoke reference Tartinijevega dela, ki se nanašajo na Platona in hermetične fragmente, so sicer omenjeni v pismu Francescu Algarottiju iz novembra 1750,²⁴ vendar se v razpravi ne pojavijo. Iz korespondence z Martinijem je prej mogoče razbrati strah pred tem, da bo predstavil pojme, ki bi morali ostati zaupni in jim pripisuje izjemen, čeprav nerazkrit pomen. Ta zadržanost zadeva zlasti vsebino tretjega poglavja, ki je že skoraj samostojna razprava.²⁵ Tartinijevo nejevoljo bolje razumemo iz korespondence z Martinijem od leta 1751 dalje, ko mu je poslal spis, ki bi moral biti vključen v prvi del razprave, vendar se je dotaknil tudi sorodnega problema kvadrature kroga. Trinajst let mlajši Martini je bil z violinistom v stiku več kot 20 let in med njima je vladalo prisrčno prijateljstvo. V letih pred objavo je Tartini svojega prijatelja večkrat prosil, naj njegov spis pokaže matematiku Paolu Battisti Balbiju, saj jih verjetno iz razlogov iz prejšnjega odstavka raje ni delil s padovanskimi *izobraženci*. Kar zadeva Martinija samega, je iz različnih pisem s prošnjami za pojasnila jasno razvidno, da je ta sprva popolnoma prezrl pojav kombinacijskih tonov, ki je temelj celotne teoretične arhitekture Pirančana. Ko sta se na koncu le sporazumela, bolonjski menih ni ugovarjal, a kot je izhajalo iz pisem in iz posvetovanj z Balbijem tudi odobril ni »sistema«, ki so ga tudi drugi bolonjski profesorji imeli za neuporabnega z vidika glasbene prakse. Za Martinija, ki je bil usmerjen v druge probleme in ga je bolj skrbelo ohranjanje *cantusa firmusa* iz krščanskega izročila v središču kompozicijskega procesa, se zdi ta vzdržanost od kritike tako logična kot prijazna. Tartinijeva teoretska struktura namreč ni bila namenjena praksi (oziroma je bila samo sekundarno), temveč je od proučevanja harmoničnih in kombinacijskih tonov tako v njihovi zvočni kot številski razsežnosti prešla v metafiziko. Velja omeniti, da to navidezno logično neskladje povezuje Tartinija z drugim in najbolj znanim glasbenim teoretikom osemnajstega stoletja, Jeanom Philippom Rameauom (vzporednico bomo raziskali pozneje).

Commentato [JU1]: Pozor! Canto fermo je termin. Cantus firmus. Še iščem slovensko, če obstaja.

23 O predhodnikih domnevne nove znanosti pa gl. na primer uvod v knjigo *Commercio di lettere intorno ai principj dell'armonia fra il signor Giuseppe Tartini ed il Co. Giordano Riccati*, uredil Luca Del Fra, Lucca, LIM 2007.

24 G. TARTINI, *Pisma in dokumenti*, cit., pismo 72, str. 189.

25 Gl. *Trattato*, str. 93, in to, kar je bilo sporočeno G. B. Martiniju v pismu št. 110 z dne 8. maja 1754, str. 251–252.

Po objavi je Tartini *Razpravo* razposlal naokrog in poskušal pridobiti želeno odobravanje vplivnih osebnosti iz fizikalno-matematičnih znanstvenih krogov. Poskus je bil obsojen na neuspeh, v starosti pa se je okreplil v prepričanju, da je bil napačno razumljen, kar je pri njem povzročilo hude in skoraj manične zamere. Toda preden je dosegel to točko, je moral trpeti neodobravanje ali, še huje, brezbriznost precejšnjega števila dopisovalcev. V nasprotju z mnogimi, ki so z njim ravnali grdo ali ga, še huje, kar ignorirali, je Tartini kot »najbolj poštene in civilizirane« omenil Eulerja, D'Alemberta in manj znana gospo in gospoda de Mairan.²⁶

Verjetno se je najprej obrnil na Eulerja in mu predložil latinsko ali francosko različico besedila (lahko domnevamo, da v obliki povzetka).²⁷ Odziv je bil po eni strani razveseljiv, saj je Euler Tartiniju priznal, da je »največji skladatelj tega časa«, vendar je zgolj še enkrat predlagal svoj sistem, kot ga je objavil v *Tantamen musicum* leta 1729.²⁸ V svojem odgovoru je Tartini poskušal poiskati stičišče med študijama pojavov nihanja in prosil za znanstvenikovo odobravanje, vendar ni prejel nobenega odgovora več.

Tartini si je z dopisoval d'Alembertom (vendar so vsi izvorniki izgubljeni ali razpršeni)²⁹ sočasno z izdajo *Razprave*, tako da je dejansko omenjen, čeprav na kratko, v članku *Fondamental* v *Encyclopédie* in v *Éléments de musique théorique et pratique*.³⁰ Pozneje (1760–61) si je začel dopisovati s sinom Jacopa Riccatija, Giordanom (1709–1790), a je njun odnos ostal zasebne narave³¹ in gotovo ni prinesel pričakovanega priznanja. Vendar sta duelanta vsaj ostala v galantnem nasprotju. Še slabše, pravzaprav prezirljivo (časa ni mogoče določiti),

26 Skliceval se je na Jean-Jacquesa Dortusa De Mairana (1678–1771), ki je bil od leta 1718 sodelavec, nato pa od leta 1740 do 1744 tajnik Kraljeve akademije znanosti. Sodeloval je v razpravi z d'Alembertom o veljavnosti pojmov »sisteme« v znanstvenih raziskavah, zanimala ga je tudi aktualna razprava o uporabnosti metafizike, poznal pa je tudi glasbo. O njem gl. ELLEN MC NIVEN HINE, *Dortus de Mairan and eighteenth-century 'Systems Theory'*, *Gesnerus*, 52, 1995, str. 54–65. Damo z imenom De Mairan bi lahko konservativno poistovetili s pariško *salonnière* Marie-Thérèse Geoffrin, ki ji je Dortus po smrti zapustil svoje premoženje. O nedavno najdeni knjižnici gl. I. KACHUR, *La bibliothèque de Dortus de Mairan et ses livres retrouvés*, v: *Revue d'histoire des sciences*, 68, 2015, str. 405–418.

27 Gl. pismi neznani osebi (morda M. Straticu) št. 122 in 123 z dne 6. in 10. marca 1756 v G. TARTINI, *Pisma in dokumenti* cit., str. 270–271.

28 Tako se Euler izraža v besedilu, ki je prišlo do nas in je prevod izgubljenega izvornika izpod neznanega peresa. Gl. G. TARTINI, *Pisma in dokumenti*, cit., pismo št. 120, str. 260–264.

29 Sük je omenjen v pismu Giordanu Riccatiju prek Angela Gabriellija z dne 6. februarja 1760 v knjigi *Commercio di lettere*, cit., str. 31.

30 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [...], Paris 1757, zv. VII, str. 54–63 in Jean Baptiste d'Alembert, *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, Lyon, Jean-Marie Bruyset, 1766, str. XVIII–XXI in poznejše izdaje; gl. tudi PATRIZIO BARBIERI, *Quarrels on harmonic theories in the Venetian Enlightenment*, Lucca, LIM 2020, str. 113.

31 *Commercio di lettere* cit.

je *Razpravo* sprejel Giuseppe Ruggiero Boscovich (1711–1787), ki se ga Tartini kislo spominja v delu *Scienza platonica fondata nel cerchio*.³²

Šele devet let po objavi *Razprave* se je javno in obširno odzval Jean-Adam Serre (1704–1788) in v obsežnem delu *Observations sur les principes de l'harmonie* (1763),³³ razdeljenem na tri dele, ki so namenjeni natančni in nepristranski kritiki spisov d'Alemberta, Tartinija in Geminija, ovrigel številne Tartinijeve ideje. Čeprav Serre ni bil poklicni skladatelj, temveč figurativni umetnik, je bil zelo podkovan v tej tematiki, njegov status tretje osebe pa je lahko razumemo tudi kot znak neodvisnosti.³⁴ V primerjavi z drugimi bralci, ki so bili manj pozorni, ker jih je morda odvrnila nejasnost ciljev ali okornost izračunov,³⁵ je treba Serra ceniti zaradi jasnosti, s katero je opozoril na notranja protislovja in odvečne nejasnosti v Tartinijevem besedilu. Morda bi moral Pirančan, namesto da je bil ogorčen, ceniti popularizacijsko funkcijo Serrove kritike, zaradi katere je postal morda bolj znan, kot bi bil le po zaslugi izvirnega besedila, saj je Serre številne odlomke prevedel v francoščino (in ga obravnaval enakovredno z drugima velikima sodobnikoma). Poleg tega je opozoril na netočnost v zvezi s tretjim tonom, ki ne ustreza, kot je predlagal Tartini, tonu, označenemu z ulomkom $\frac{1}{2}$ (oktava osnovnega tona), temveč samemu osnovnemu tonu (to ugotovitev je Serre podal že prej in neodvisno od Tartinijeve kritike). Pirančan je bil nad tem verjetno užaljen in navdušen hkrati, saj je bilo vračanje vseh pojavov harmonije k enosti (1) skladno z njegovimi metafizičnimi težnjami, četudi je vplivalo na druge, manj osrednje vidike njegove teorije.³⁶ Dejstvo je, da je Serre prvi objavil točno formulacijo in da je Tartini v svoji poznejši disertaciji iz leta 1767³⁷ vključil popravek.

32 Gl. posthumno izdajo *Scienza platonica fondata nel cerchio*, uredil A. Todeschini Cavalla, Padova, Cedam 1977, str. 255.

33 JEAN-ADAM SERRE, *Observations sur les principes de l'harmonie par quelques écrits moderne sur ce sujet*, Genève, Gosse 1763.

34 Gl. BRENNO BOCCADORO, *Jean-Adam Serre: un juste milieu entre Rameau et Tartini?*, *Revue de Musicologie*, 79 (1993), str. 31–62.

35 Ali pa so bili bralci odprti za »hvaležno« podporo Tartinijeve teorije, kot v primeru Ch. Burneyja ali navdušenega Gregoria Brescianija, ki je »Tartinija občudoval nad vsemi živimi in mrtvimi, ne toliko zaradi odličnosti njegove glasbe kot zaradi vzvišenosti njegove filozofije, za katero je priznal, da je s svojim kratkim intelektom ne more doseči« (GENNARI, *Notizie giornaliera* cit., zv. I, str. 68–69).

36 V resnici je vprašanje po mnenju Patrizia Barbierija še bolj zapleteno: identifikacija tretjega zvoka kot oktave temeljnega zvoka leta 1754 je imela ideološko vrednost, tj. služila je razširitvi načela kombiniranega zvoka tudi na molov modus in disonance, v resnici pa je Tartini temeljni zvok identificiral že leta 1738 (gl. *Quarrels on harmonic theories in the Venetian Enlightenment*, cit. delo, str. 64).

37 G. TARTINI, *De' principi dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padova, Stamperia del Seminario 1767.

Stališče druge pomembne osebnosti, Jeana Jacquesa Rousseauja, izraženo v *Dictionnaire de musique* (1768) pod naslovom *Système*, je nenavadno zaradi svoje nedoločljivosti: navaja, da ima raje Tartinijev sistem kot Rameaujev, vendar ne pojasni, zakaj. Pierpaolo Polzonetti je dobro razložil, da je pri tej presoji bolj štela estetska sorodnost, ki je temeljila na prednosti naravne preprostosti in prevladi *cantusa* (pri Tartiniju je sopranska linija tista, ki s tretjim tonom ustvarja harmonijo).³⁸ Paraznanstveno razmišljanje filozofa ni zanimalo do te mere, da je njegovo nerazumevanje Tartinijevega »sistema« (bolj verjetno brezbržnost) spodbudilo odziv violinistovega prijatelja (nekateri ga napačno pripisujejo samemu Tartiniju), objavljen kot *Risposta di un anonimo al celebre sig. Rousseau circa al suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. Giuseppe Tartini* (Odgovor anonimne osebe slovitemu gospodu Rousseauju glede njegovih občutkov o nekaterih predlogih gospoda Giuseppeja Tartinija).³⁹

Da vsebina teh protestov ne bi bila le abstrakcija za strokovnjake, je treba pojasniti, o čem govorimo, in to tako, da lahko vsaj razumemo, kaj je bilo v igri v razpravi in kako pomembno to je (ali ni) za takratne protagoniste in današnje bralce. Vendar moramo v ta namen narediti nekaj korakov nazaj. Ko govorimo o »glasbeni teoriji«, imamo v mislih sklop pojmov, na katerih še danes temelji osnovni pouk glasbe na Zahodu: lestvice, akordi, tonalitete, njihova razmerja. Vendar se sprašujemo, ali si ta predmet, ki je koristen za izvajalca in skladatelja tradicionalne glasbe, zasluži naziv »teorija«. V resnici se ta pojmovni aparat (ki je sicer različno opisan, a v bistvu precej stabilen) lahko nanaša kvečjemu na glasbo omejenega zgodovinskega obdobja ali, morda še bolje, na omejeno skupino glasbenih slogov in zvrsti. Ne more pa imeti splošne vrednosti za vso glasbo in ga zato ne moremo zares imenovati teorija, če in v kolikor mora imeti teorija splošno razlagalno veljavnost, ki velja za vsak čas in kulturo. V praksi jo zaradi jedrnatosti (ali nepozornosti) štejemo za *teorijo*, saj se nam zdi samoumevno, da se nanaša na sodobno zahodno glasbo. Tisti hip, ko se premaknemo za nekaj desetletij nazaj ali naprej (v prvo polovico 17. stoletja ali avantgardno 20. stoletje), se izkaže, da teorija ne pojasnjuje več ničesar. V času Tartinija in Rameauja je bila glasbena doktrina, ki se je izkristalizirala v 19. stoletju, šele v nastajanju. Lahko bi rekli, da je iskala samo sebe in je bila vir polemik. V te večinoma zastarele ali nepomembne polemike se nam zdaj ni treba spuščati, bistveno pa je, da razumemo, da je bil najbolj ambiciozним teoretikom (mednje lahko upravičeno štejemo tako Tartinija kot Rameauja)

38 PIERPAOLO POLZONETTI, *Tartini e la musica secondo natura*, Lucca, LIM 2001, str. 8.

39 Benetke, De Castro 1769.

skupen glavni namen, ki je bil teoriji devetnajstega stoletja povsem tuj, in drugič, da so trpeli zaradi predsodkov, ki so v sodobni kulturi zastareli.

Cilj je bil v svetu zvokov prepoznati »temeljno načelo« znanosti o glasbi v zmotnem prepričanju, da je glasba predmet znanosti: pri tem je treba poudariti razliko med glasbo in zvokom (ki pa je predmet znanstvenega raziskovanja). Iz prekrivanja pojmov je nastala resda starodavna zamisel o abstraktni in hermetični »znanosti o glasbi«, ki pa je tudi centripetalna v smislu, da se želi iz množstva zvočnih manifestacij (torej »glasbe« same) dvigniti k skupnemu temeljnemu jedru (»glasbeni znanosti«).

Prej omenjeni predsodek pa je bil v tem, da je bila evropska glasbena kultura implicitno pojmovana kot vrh civiliziranega napredka in da niso občutili njene relativnosti. Če poskusimo s konkretnim primerom oceniti posledico takšnega odnosa, naj povemo, da je Tartini, ko je v ponazoritev vključil številski izraz 6 (ki ustreza »šestkratni mej« dovoljenih glasbenih intervalov), menil, da gre za naravni številski izraz, v resnici pa je uporabil arbitrarno ali bolje rečeno kulturno določeno številko.⁴⁰

V svojem *Odgovoru* Serreju leta 1767 (istega leta, kot je bila napisana *Dissertazione*) se Tartini sploh ni ukvarjal z ugovori, ki so dejansko glasbeno pomembni, temveč je zagovarjal le jedro svojega sistema, in sicer funkcijo tretjega tona kot temeljnega načela in sporno harmonično naravo kroga. Namesto da bi ugovarjal ugovorom, se jim je torej izognil in v svojem besedičenju ponovno potrdil, da je vrednost njegovega dela v tem, da je opredelil temeljno načelo glasbe kot znanosti. Manj pomembne zadeve je raje zamolčal, vendar nam je *en passant* zapustil razmislek o umetnosti, ki je na prvi pogled presenetljiv, saj omalovažuje resnični prispevek, ki so mu ga pripisali stoletje pozneje, namreč uresničitev izvirnega, ekspresivnega in sentimentalnega sloga:⁴¹

[Naj kritik verjame], da množica pravil, predpisov, dovoljenj, izjem itd. kontrapunkta ne skrči več na umetnost, temveč na zmedo, in da če sicer ni res, kar zagotovo velja, to je, da se skupni občutek strinja z omenjenimi pravili, dovoljenji, izjemami itd. V teh pravilih, dovoljenjih, izjemah itd. so v resnici napake: domnevno splošno čustvo se v resnici ne strinja. Ko konsenza ne najdemo in ne dobimo prave znanosti o glasbi, je umetnost v zelo slabem stanju. Da profesorji umetnosti, ki hodijo po materialni poti čustva, kar nadaljujejo po tej poti (z izjemo redkih, ki so same sebe naredili za mojstre, med katerimi je tisti [Francesco Antonio] Vallotti, katerega ime kritik pozna, njegovih zaslug pa ne), ni presenetljivo. Lahko pa nas čudi, da hočejo po tej poti hoditi tudi poznavalci fizikalno-matematičnih disciplin, ki dobro vedo, da je glasba sestavni del njihovih znanosti in da je

40 O nekaterih najpomembnejših spornih točkah Tartinijeve teorije gl. PATRIZIO BARBIERI, *Il sistema armonico di Tartini nelle »censure« di due celebri fisico-matematici: Eulero e Riccati*, v: *Tartini, il tempo e le opere*, ur. A. Bombi in M.N. Massaro, Bologna, Il Mulino 1994, str. 321–344.

41 *Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di mons. Le Serre di Ginevra*, Benetke, Decastro 1767, str. 68–69.

na tak način ni mogoče zreducirati na znanost [...] Če torej [...] ne verjamejo, da je [glasba kot znanost] mogoča, naj to nalogo prepustijo profesorjem, ki znajo iz prakse in čustev o glasbi zagotovo presojati bolje kot oni. O tem stoletju se govori kot o stoletju razsvetljenstva. Tako je morda na drugih področjih, v glasbi pa zagotovo ne.

Vljudne ali žgoče polemike, ki so se razživele v stoletju razsvetljenstva, so imele le posredno (ali pa sploh ne) opraviti z dejansko skladateljsko prakso, kot kaže tudi zadnja faza sprejetja Rameauja, najuspešnejšega glasbenega teoretika 18. stoletja, s strani filozofov. Kot je dobro razumel Thomas Christensen, je bilo poslabšanje njegovih odnosov z d'Alembertom (nekdanjim podpornikom) in Rousseaujem (njegovim življenjskim sovražnikom) posledica skladateljevega vztrajanja, s katerim je »z vneto in vztrajnostjo preroka stare zaveze« rapsodično podpiral paraznanstvene odmeve na svojo temeljno teoretsko os, *corps sonore*.⁴² V tem vidimo globoko psihološko bližino s Tartinijevim trmastim vztrajanjem pri tretjem tonu in naravi kroga: oba, Tartini in Rameau, sta bila zavezana vzdrževanju povezav metafizičnega značaja za ceno odtravanja najbolj učenih fizikalno-matematičnih enciklopedistov. Vprašati se je treba, ali ni pod očitnim obstajal še skriti namen tega poskusa, in sicer doseči še večjo slavo. Ni moglo iti zgolj za osebne ambicije, ki so se v veliki meri že uresničile, temveč za prefinjen poskus izpodbijanja tiste hierarhije umetnosti, ki jo glasba, podrejena poeziji in slikarstvu, trpi zaradi nesporne tradicije. Instrument te družbene promocije lastne umetnosti sta si kolega – nasprotnika lahko predstavljala le v kontekstu »znanstvenosti« umetnosti zvokov, ki bi lahko našla potrditev med *učenjaki*. Kot je postalo jasno nekaj desetletij pozneje, se je družbena recepcija ideje, da je glasba najvišja umetnost, ideje, ki je temeljila bolj na uspehu ustvarjenih del kot na teoriji, udeležila v vizionarskem delu Wilhelma Heinricha Wackenroderja, ki je zagovarjal prvenstvo pesniško neizrekljivega, ki se v svoji najvišji obliki uresničuje v absolutnem jeziku zvokov.

Morda bi morali vrednost metafizičnih, etičnih in ne toliko znanstvenih vzgibov obeh nerazumljenih prerokov znanosti o harmoniji in Tartinija, kolikor nas to neposredno zadeva, prepoznati bolj v njihovih globljih namenih kot pa v teorijah, ki jih je preseglo raziskovanje zvoka v 20. stoletju.

42 THOMAS CHRISTENSEN, *Rameau and the Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, C.U.P. 1993, zlasti 8. poglavje, *Rameau and the Philosophers*, str. 209–244: 210.