

UDK 78.01 Tartini

Marija Bergamo  
LjubljanaTARTINIJEVO UMEVANJE GLASBE MED "LOGIKO"  
IN ESTETIKO

V Tartinijevem času je bilo prav gotovo glasbo lažje živeti, kot o njej reflektirati. Posebej ob zaščitenosti v okolju in z okoljem, ki je glasbeno dihalo preprosto in samoumevno. Obenem pa tudi eksistencialno globoko, saj je glasbenost prepričljivo vpisana v genetski kod ljudi tega podnebja. In če nas najnovejše ugotovitve spoznavne teorije<sup>1</sup> opozarjajo, da se tistega, kar v genetski kod ni zapisano, sploh ne da naučiti, pravzaprav znanstveno verificirajo izkustveno ali le občuteno (zato nič manj upoštevanja vredno!) védenje o bistvu (tudi glasbene) umetnosti. Namreč, tako njeno emocionalno in tudi racionalno utemeljenost v sami biti človeka, katero spopredeljuje in obenem plemeniti, kot nenehno navezanost na asociativnost (tudi v primerih, ko se giba v predelih abstraktnega konstrukta). Za glasbo to pomeni vsakokratno zavezanost normativnem kodeksu "veljavnega", "pravičnega" ali "lepega" in obenem asociativno opiranje na vokalna izhodišča narave glasbenega.

Nimam seveda namena izkoristiti primer Tartinija za tematiziranje določenih (zavedam se, za mnoge še vedno spornih) postavk glasbene estetike. Vendar položaj te glasbe in skladatelja samega v glasbenih dogajanjih in procesih njegovega časa skoraj paradigmatično priča o zagatah, tako sodobnikov, ki so hoteli dogajanja v katerih so bili soudeleženi razumeti, urediti in se do njih opredeliti, kot tudi analitikov, ki so jih a posteriori poskušali razlagati. Prav čas med 1720/30 (ko se po novejših spoznanjih že zaključi baročna glasbena doba) in 1781/82 (ko je možno govoriti o glasbenem klasicizmu<sup>2</sup>) je glasbenem zgodovinopisju doslej povzročal največ težav pri vsakokratnih "pometanjih dvorišča",<sup>3</sup> oz. revizijah razmejitev obdobj. Pravzaprav zato, ker je navadno upoštevalo predvsem sistematiko, ki si jo je samo naložilo in se ji podredilo, ne pa tudi samoocen, samovidenja in samoobčutenja časa o katerem teče beseda.

Tartinijevo glasbo, utemeljeno v italijanski instrumentalni (vendar tudi operni) tradiciji in obenem globoko zakoreninjeno v dvome in glasbene poteke časa, ki ga glasbeni zgodovinarji, čeprav traja šest desetletij, radi imenujejo "prehodni"<sup>4</sup> - so sodobniki hvalili in zaničevali, priznavali in oporekali, cenili in hudo kritizirali. Pač, glede na vsakokratna estetska izhodišča, ki so prav v tej dobi - bolj kot kdajkoli preje ali pozneje - dinamična, fluktuantna in v nenehnem vrenju. Saj gre za bistveni premik od mišljenja o glasbi, k

- 1 Mislimo predvsem na izsledke filozofa Karla R. Popperja in biologa Konrada Lorenza. Prim. R. Riedl, F. Wuketits (izd.): Die Evolutionäre Erkenntnistheorie, Berlin 1987.
- 2 Dahlhaus, Carl: Die Musik des 18. Jahrhunderts, Laaber 1985, 2-8.
- 3 Rummenhüller, Peter: Epochenträume, v: Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft (izd. K.E. Behne, E. Jobst, E. Kötter, H. de la Motte-Haber), Regensburg 1991, 17.
- 4 Dahlhaus, Carl, op. cit., 2-3.

mišljenju v glasbi in potom glasbe, namreč za proces počasne, težavne in občasno dramatične osamosvojitve instrumentalne glasbe. Tartinijeva glasba izpričuje in živi ves potek teh desetletij: od zavezanosti baročni vokalnosti, ki narekuje in določa instrumentalni glasbeni afekt, preko spoznanja, da je instrumentalna glasba "zvočni govor"<sup>5</sup> (Mattheson 1739), torej jezik, ki sicer (kot tedaj menijo) zaostaja za govornim, vendar je zmožen nekaj "izraziti", povedati, ali pa, posnemajoč naravo, "naslikati", - vse do poznega spoznanja, da je glasba govornemu enakovredni izrazni in izpovedni jezik z lastnimi in avtonomnimi sredstvi. Tartinijevo umevanje glasbe se tej točki sicer približa, vendar je ne doseže, saj se njegovo delo in življenje zaključita še predno je bila takšna misel prvič jasno formulirana, kaj šele dozorela.

Pot od stališča: "red je lep", do stališča: "čustvo je lepo" pa ni bil brez zaprek. Carl Dahlhaus sicer poskuša za ta čas določiti "temeljni vzorec" (Grundmuster), ki bi omogočil razporeditev posameznosti in zaključke o njihovi medsebojni pogojenosti, vendar ugotovi, da gre pravzaprav za več vzporednih in spletenih idealno-tipičnih vzorcev, od katerih nobeden ne zmore zajeti vseh dejstev. Zato se končno odloči, da je 18. stol. treba rekonstruirati kot "stanje" in spoznavati le impulse določenih procesov ter njih konsekvence.<sup>6</sup>

Tartini seveda ni sodeloval v vseh težavah v katere je globoko nezaupanje v instrumentalno glasbo (izobraženci so jo imeli za "mrtev zvok" in "prazno zvenenje", J.J. Rousseau govori o njej kot o "navlaki" in "krami" [fatras]<sup>7</sup>) pripeljalo ves glasbeni red 18. stol. Zaščitila sta ga (1) tedanji status italijanske glasbe v Evropi in pa (2) živa, samozavestna in skoraj samozadostna glasbena praksa Italije, v kateri je bil sam tako močno soudeležen. Zato naj izpostavim, samo v naznakah, le nekaj tistih točk v koordinatnem sistemu glasbe 18. stoletja, ki določajo Tartinijevo skladateljsko in estetsko pozicijo.

Ko Johann Joachim Quantz, ta "potujoči leksikon evropske glasbe", kot so ga radi imenovali sodobniki, v svojem "Versuch..." , leta 1752,<sup>8</sup> razpravlja o značilnostih dveh tedaj najbolj živih in spodbudnih glasbenih sfer Evrope, italijanske in francoske (ter končno priporoči "vermischter Geschmack", se pravi kombinacijo nacionalnih tradicij in s tem pravzaprav pripravi pot mozartovskemu univerzalizmu ter poznejši dominaciji nemške glasbe), pri tem vzporejanju dveh kultur jasno opredeli Italijane kot "vsemočne sodnike dobrega glasbenega okusa" in "glasbene zakonodajalce časa".<sup>9</sup> Razloge za to najde predvsem v potrebi Italijanov po "nenehnem spreminjanju". Notranji dinamizem in vitalizem italijanske glasbe, ki si je prej kot katerakoli druga, že v 17. stoletju, izoblikovala instrumentalni, predvsem violinski slog, je že pred Tartinijevim časom pripeljal do jasne opredeljenosti značaja stavkov. Le-ti se opirajo na kontrastno tematiko in različne prijeme eksponiranja. Instrumentalni cikli so torej emocionalno raznovrstni, pestri, vsak stavek zase pa je ne le značilen, temveč tudi enovit in zaključen. Tartini namreč svoje delo naveže na Corellijevo izkušnjo in prevzame jasno določene emocionalne tipe stavkov, razvije pa to izkušnjo v bleščeč koncertantni slog,<sup>10</sup> kar pomeni - v tedanji glasbeni terminologiji - nesluteno "aktiviranje" glasbenega tkiva, ki ni več nujno zavezano polifonski normativnosti. Tartinijeva individualizacija tematike, ki pogosto presega celo italijansko sočasno izkušnjo in okus, dalje osamosvojev instrumentalnega sloga v odnosu do plesnih ali programskih

5 Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister (1739), Faksimile-Nachdruck, Kassel 1954, 82.

6 Dahlhaus, C., op., cit., 56.

7 Rousseau, J.J.: Dictionnaire de Musique, Paris 1768/R 1969.

8 Quantz, J.J.: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Breslau 1789, 306-333.

9 Ibid., 306.

10 Koncertantnost, ki jo izpričujejo skladbe za komorne ansamble, plesi v francoskih operah, ali deli v italijanskih arijah tega časa, so sodobniki umevali zelo široko. V času dozorevanja homofonega sloga so namreč vsako precej razvito homofono fakturo pogosto sprejemali kot koncertantno, saj so razen oštevilčenega basa beležili in izpisovali le zgonji, "obligatni", razviti in izpostavljeni, t.j. koncertantni glas. Zato so glasbeno tkivo, ki ni podrejeno polifonim normam praviloma že imenovali koncert.

izhodišč, pa spevno razvit zgornji, vodilni glas in splošna dinamika glasbene geste - se umeščajo v prostor, ki ga določata, po eni strani, sentimentalna, tudi patetična lirika in, po drugi, strastvenost, ki zna pogosto mejiti na dramatiko. Odeta pa je ta glasba pogosto v virtuosno oblačilo, do katerega imajo sodobniki deljen odnos: odbija jih in obenem privlači. Zato Quantz meni, da je v tej glasbi "več drznosti in neurejenih misli, kot pa skromnosti, razuma in reda" - teh visoko spoštovanih vrlin razsvetljenske dobe. Skladatelji naj bi se bili preveč oddaljili od "vokalnega okusa". V skladbah so, kot pravi Quantz, "nebrzdani, razkošni, živi, izrazni, globokoumni, v načinu mišljenja pa pomalem bizarni, svobodni, domiselni; pišejo bolj za poznavalce, kot za ljubitelje". Zato Quantz - čeprav ima francosko glasbo za dosti bolj "omejeno" (eingeschränket) od italijanske - svetuje glasbeniku sprva študij čiste in jasne francoske glasbe in šele nato naj bi povezal "francoski blišč [Schimmer] z italijanskim dobrikanjem, oz. prilizovanjem [Schmeichelei]".<sup>11</sup> Ko pa se kasneje, v 80-ih letih 18. stoletja Christian Friedrich Daniel Schubart, že z drugačnih pozicij estetike Sturm und Dranga, ozira nazaj na svojo bližjo preteklost in glasbo Tartinijeve generacije ter išče vzroke za počasen zaton italijanskega glasbenega prvenstva, jih vidi predvsem v poskusu cepitve "cerkve na gledališče in gledališča na cerkev",<sup>12</sup> v prenašanju značilnosti sloga ene zvrsti na drugo. Torej prav v procesu, v katerem korenini (tudi) Tartinijeva glasba: v obvladovanju (v vokalni glasbi izdelanih in preizkušeni) estetskih in kompozicijsko-tehničnih vzorcev in modelov, njihovem svobodnem prenašanju na polje instrumentala in nadaljnjem spreminjanju in prilagajanju naravi novega medija. V procesu, torej, ki je bistveno podprl, pravzaprav omogočil osamosvojitve instrumentalne glasbe. Mnogi Tartinijevi stavki pričajo o navdihu, ki izhaja iz narave instrumenta, čeprav je spevna melodika lahko še očitno zavezana vokalnim izhodiščem (bodi opernim, cerkvenim, bodi ljudskim), ali pa je tudi sama že instrumentalizirana.

Tartini je, dalje - ne glede na utemeljenost njegove glasbe še v baročnem sistemu retorično-glasbenih figur, povezanih z naukom o afektih - skladatelj svojega časa po afirmaciji čustvene in izrazne plati glasbe. Seveda, usklajene - bolj kot z individualnim - s skupinskim okusom dobe, ki ga oblikuje glasbena javnost. Razsvetljenska zahteva po razumljivosti glasbe in "plemeniti enostavnosti" pa učinkuje, tudi pri Tartiniju, tako, da zapusti povsem določene sledi na kompozicijskem stavku. Na podlagi temeljne, še baročne polaritete med statičnim in dinamičnim (gibanje se namreč občuti kot tako šele na ozadju latentno obstoječe statične sheme), je harmonski ritem postal bolj počasen, v ospredju je "sestavljena" in periodična spevna melodija, ta ustrežni korelat estetske razumljivosti. Tartini je torej odgovoril novim zahtevam časa, vendar se ni odrekel tehnične ravni svojega poklicnega dela in "učene" glasbene "logike" italijanske baročne tradicije. Nauk o figurah je estetiziral, mu odvzel njegov retorični temelj; strogi kontrapunkt in "čisti stavek" nista bila več zaželeni in ne zadostna. Le novo, harmonsko mišljenje je ustrezalo spontanim čustvenim spremembam čutečega posameznika. Že v 20-ih in 30-ih letih 18. stol. se je ustalil t.i. "svobodni stavek", ta lahkotnejša, vendar nikakor ne neurejena glasbena konverzacija, v kateri vodilni melodični glas (s spremljavo ali brez nje) ne zakrivajo več obilnatni kontrapunktični in koncertantni glasovi.

Takšne spremembe so nekateri sicer doživljali kot "veliko katastrofo glasbe" (Johann Samuel Petri).<sup>13</sup> Glasba je, pravijo, sicer postala "prijetna" in "dopadljiva", vendar - ker se ne opira več na afekte, oz. nauk o afektih (okoli leta 1740 le-tega že označujejo kot "deskriptivno glasbeno patologijo", ki sodi v ropotarnico zgodovine) - ni več razumljiva.

11 Quantz, J.J., op. cit., 315.

12 Schubart, Chr. F.D.: Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1777-85), Stuttgart 1977, 63.

13 Petri, J.S.: Anleitung zur practischen Musik, vor neuangehende Sanger und Instrumentenspieler, Lauban 1767/R 1969.

Lahko je sicer izrazno močna in prepričljiva, vendar ni smiselna. Posnema naravo, vendar (še) ne govori o duševnosti posameznika. Pri Tartiniju so takšne spremembe odmevale v smislu vse bolj jasne poti proti glasbeni občutljivosti. Namesto kontrapunktične polifonije visokega baroka Vivaldijevega tipa, se s časom vse bolj nagiba k zgodnje klasicistični homofoniji, ali - kot sam pravi - od "harmonske" k "melodični pisavi".<sup>14</sup> Obenem pa še naprej poudarja vokalnost svojih glasbenih izhodišč ("Per bel suonare bisogna ben cantare"). Če ga viri tu in tam označujejo tudi kot "romantika še pred romantično dobo", menijo s tem njegove poskuse, da bi s programskimi naslovi, teksti ali šifriranimi sporočili poslušalcu posredoval "vsebino" svojih glasbenih izpovedi.

Na hipotetično, vendar, zdi se, bistveno vprašanje, ali je živ, protisloven in neenopomenski čas v katerem je Tartini deloval, glasbenika zaviral ali spodbujal, bi kazalo odgovoriti: eno in drugo. Spreminjanje normativnega kodeksa prinaša po eni strani negotovost, iskanje, tudi izgubljanje v slepih ulicah, po drugi pa je gibanje znotraj trdne norme lahko, posebej za italijansko glasbeno naravo, utesnjujoče in nespodbudno. Tartini je iskusil oboje: zaščitenost s tradicijo in avanturo odkrivanja novega. Izkoristil je ponujene možnosti glasbenega konteksta, njegovo spodbudno polje napetosti in protislovij ter se jim odzval, seveda po meri lastnih ustvarjalnih zmožnosti. Pisal je sicer le za sosvet in ne za potomstvo, ostal pa je zanimiv

#### SUMMARY

*The paper is concerned with Tartini's views on aesthetics from the standpoint that in his time it was easier to live with music than to ponder upon it. It is pointed out that his work is based on patterns and models at a time when views on music and on requirements to be met by music were constantly changing and when instrumental music strove to become independent, a process that was both difficult and occasionally dramatic.*

*At first he followed the rules set by baroque vocal music that determined also the affections in instrumental music. Then he started to comply with Mattheson's belief that instrumental music is a special kind of "Klangrede". What he did not realize as yet was that music is equivalent to language as regards expressing feelings or conveying a message with its own autonomous means, for his life and work concluded before such a view could be clearly formulated. He was not involved in the difficulties to which eighteenth-century music thinking was subjected to because of a deep mistrust of instrumental music at that period. He was protected (i) by a special status Italian music had at that time and (ii) by an alive, confident and almost self-sufficient Italian musical practice, in which he himself participated. That is why he could transfer, quite freely and without having too many doubts, aesthetic models and compositional patterns in terms of technique, which had been designed for and used by vocal music, to the field of instrumental music. He changed and adapted them inventively to the nature of the new medium, increasingly emphasizing the emotional expressive element of music. He aestheticized the doctrine of figures, removing its rhetorical basis, and took up new views on harmony, "free composition" and the "activation" of musical texture.*

*In conclusion, the author suggests that Tartini was both hindered and stimulated by the musical context of his time. On the one hand, he was protected by tradition and, on the other, he experienced the adventure of discovery, taking advantage of tensions and contradictions of that time, naturally according to his own creative abilities.*

14 Prim. Mose, H.J., Musikgeschichte in 100 Lebensbildern, Stuttgart 1964<sup>3</sup>, 345.