

Giuseppe Tartini (1692–1770) je bil od leta 1721 do svoje smrti leta 1770 zaposlen kot prva violina in vodja orkestra v baziliki svetega Antona v Padovi (imenovani tudi »del Santo«).¹ Na tem položaju je moral sodelovati pri številnih verskih obredih, za katere je verjetno napisal večino svoje glasbe, zlasti koncertov.² Orkestrska glasba je dejansko obogatila najpomembnejša praznovanja liturgičnega leta ter posebne in najbolj obeležene praznike, povezane s kultom svetega Antona, ki so bili določeni v posebnih kapitularjih, ki so jih sestavili v zavodu Veneranda Arca bazilike.³ Vemo pa, da je Tartini sodeloval tudi na drugih prireditvah v Padovi, na katerih se je izvajala njegova glasba. Imamo dokaze, da je bil kot izvajalec svojih koncertov večkrat prisoten na prireditvah, ki jih je organizirala Accademia dei Ricovrati, družčina učenjakov in književnikov, katere ustanovitev sega v konec 16. stoletja.⁴ Februarja 1735 se je Tartini na primer udeležil »javne akademije« v dvorani Sala Verde v palači prefekture v navzočnosti Giacoma (Jacoba) Soranza, visokega uradnika v Padovu, in njegove žene Elene Contarini Soranzo,⁵ naslednje leto pa tiste, ki se je udeležil Girolamo Ascanio Giustiniani, senator in vicepodestà, ki mu je Tartini posvetil svoje sonate op. I, objavljene leta 1734.⁶ Te akademije, ki so se jih poleg akademikov

¹ Padovo je za daljše obdobje zapustil le med letoma 1723 in 1726, ko je deloval v Pragi. O skladateljevi biografiji gl. SERGIO DURANTE, *Tartini, Padova e l'Europa*, Livorno, Sillabe 2017; o letih zunaj Padove zlasti str. 41–44. Za podrobno rekonstrukcijo biografskih virov gl. PIERLUIGI PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, Benetke-Dunaj, Universal, 1968.

² V rokopisih s Tartinijevo glasbo navadno ni naveden namen skladbe, prav tako skladbe niso datirane. Toda iz nekaterih ohranjenih sklopov partov s Tartinijevimi koncerti imamo podatek o njihovi uporabi med glavnimi liturgičnimi prazniki v baziliki (v zvezi s tem prim. PIERPAOLO POLZONETTI, *Tartini and the Tongue of Saint Anthony*, »Journal of the American Musicological Society«, LXVII, 2, 2014, str. 429–486. <https://doi.org/10.1525/jams.2014.67.2.429>).

³ Verski dogodki, pri katerih je sodeloval orkester, najdemo v kapitularjih, v katerih so navedene obveznosti plačanih glasbenikov. O tem gl. JOLANDA DALLA VECCHIA, *L'organizzazione della Cappella Musicale Antoniana di Padova nel Settecento*, Padova, Centro Studi Antoniani, 1995; kapitular iz leta 1753 je na primer prepisan na str. 32–36. Dogodkov, ki se jih je moral Tartini udeleževati v baziliki, je bilo približno štirideset na leto.

⁴ Akademija je bila ustanovljena leta 1599. Leta 1779 se je akademija preimenovala v Accademia delle scienze, lettere ed arti (Akademijo znanosti, literature in umetnosti). Zgodovina akademije je bila rekonstruirana v več publikacijah, v katerih so zbrana imena pridruženih članov in njihove vloge ter zapisani javni dogodki, ki so jih organizirali Ricovrati in jih je izdala današnja Accademia galileiana di scienze, lettere ed arti (Galilejska akademija znanosti, literature in umetnosti).

⁵ Med letoma 1728 in 1748 je Tartini za Ricovrate odigral vsaj 15 koncertov. Gl. *Giornale degli atti correnti dell' Accademia de' signori Ricovrati C. Verballi delle adunanze accademiche dal 1730 al 1779*, ur. G. Ongaro, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, 2012, XVI, tu in tam.

⁶ To so sonate za violino in violončelo ali čembalo *Opera Prima*, ki jih je v Amsterdamu natisnil Michael Le Cène z oznako 576 [1734]. RISM A/I T 241. Reprodukcijska je na voljo na spletni strani Google Books: https://books.google.at/books?id=Eqnb6cgUgJcC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Ricovratov udeležile osebnosti iz padovanskega javnega življenja, številne »dame in vitezi« ter ugledni »tujci«, so navadno obsegale uvodno skladbo, ki so ji sledila razmišljanja akademikov o izbrani temi akademije; poleg tega so izvedli enega ali več koncertov. Več let je Tartinijev solistični koncert našel svoje mesto med okrepčilom, ki so ga udeležencem postregli po prvem delu večernega programa. Kronike javnih akademij jasno kažejo, da je poslušanje Tartinijeve glasbe potekalo medtem, ko so si gostje privoščili okrepčilo. Vendar pa kronike same beležijo kar nekaj različnih navad, povezanih z glasbenimi vložki. Leta 1744 je namreč akademski večer odprl Tartini z enim od svojih »lepih violinskih koncertov«, medtem ko sta trenutek okrepčila in zaključek samega dogodka spremljala dva druga koncerta, za oboo in violončelo, ki sta ju zaigrala kolega Matteo Bissoli (1712–1780) in Antonio Vandini (1690–1778).⁷

Vendar ni jasno, ali so tudi zasebna akademska srečanja, tako imenovane »zasebni literarni večeri« ali »zasebne akademije«,⁸ ki so redno potekale v določenih obdobjih delovanja Ricovratijeve akademije, vključevala glasbene vložke, zlasti ni jasno, ali so vključevala tudi izvajanje Tartinijevih skladb. Bogat repertoar Tartinijevih sonat za violino in bas pa kaže, da je bila violinistova glasba zagotovo priljubljena kot komorna glasba zasebnega značaja, tako na zasebnih »akademijah« kot na drugih srečanjih.⁹ O tovrstni uporabi še dandanes nimamo podrobnih zapisov, ni pa mogoče niti določiti, ali in koliko je bil ta repertoar uporabljen pri praznovanjih v baziliki sv. Antona ali v drugih cerkvah, ki so občasno angažirale glasbenika.¹⁰ Podobno lahko skladateljevo številčno skupino sonat za tri inštrumente vsaj deloma povežemo z zasebnimi izvedbami, pri čemer je razumljivo, da so bile lahko »sonate« za tri in štiri inštrumente uporabljene kot uvodne simfonije za

⁷ *Giornale degli atti correnti dell'Accademia de' signori Ricovrati C*, str. 108. Matteo Bissoli in Antonio Vandini, Tartinijeva kolega v baziliki sv. Antona, sta bila priznana virtuoza na svojih inštrumentih, ki sta s Tartinijem v Padovi redno sodelovala na proslavah in akademijah, ki so zahtevale solistične koncerte. O Matteu Bissoliju gl. nedavno biografijo: MARCELLO RIZZELLO in GIUSEPPE NALIN, *Virtuoso ben noto, e di molto merito. Un ritratto dell'oboista Matteo Bissoli (1712-1780)*, Padova, Armelin musica, 2023. Za več informacij o Antoniu Vandiniju gl. PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit., DALLA VECCHIA, *La Cappella Antoniana* cit. in BEATRICE BARAZZONI, Art. Vandini, Antonio«, v: *MGG Online*, ur. L. Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016–, prva objava 2006, spletna objava 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22960>.

⁸ *Giornale degli atti correnti dell'Accademia de' signori Ricovrati C*, str. XX–XXIII.

⁹ Violinske sonate je katalogiziral PAUL BRAINARD, *Le sonate per violino di Giuseppe Tartini. Catalogo tematico*, Milano, Carisch, 1975. Isti učenjak je odgovoren tudi za prvo katalogizacijo s popolnimi incipiti in konkordancami sonat za tri inštrumente: PAUL BRAINARD, *Le sonate a tre di Giuseppe Tartini. Un sunto bibliografico*, »Rivista Italiana di Musicologia«, IV, 1969, str. 102–126. Za seznam Tartinijevih del gl. spletni katalog na www.discovertartini.eu.

¹⁰ Tartinijevo sodelovanje na slovesnostih drugih cerkva je v nekaterih primerih dokumentirano, na primer v jezuitski cerkvi leta 1730 (prim. DURANTE, *Tartini, Padova, Evropa*, str. 55.). O nekaterih Tartinijevih nastopih na zasebnih srečanjih na domovih padovanskih veljakov (leta 1739 ob obisku Charlesa de Brossesa ali leta 1761 med postankom zdravnika Domenica Cutugna iz Padove) poroča Sergio Durante v svojem eseju na tej spletni strani.

različne predstave in slovesnosti javnega značaja ali z določeno stopnjo uradnosti ter so se izvajale s podvojenimi inštrumenti ali okrepitvami.¹¹ Dejansko si je mogoče predstavljati, da se je vsaj del repertoarja za ansambel uporabljal podobno, kot je opisano v zgoraj omenjenih poročilih o javnih akademijah v zvezi z uvodnimi »simfonijami«.¹²

Glede na Tartinijevo udejstvovanje v vlogi izvajalca in virtuoza na svojem glasbilu je logično domnevati, da je violinist sonate in koncerte za solo violino komponiral predvsem za osebne potrebe, tj. za nastope v baziliki svetega Antona ter za javne in zasebne glasbene prireditve, ki so jih na različnih krajih in pod različnimi pogoji financirali premožni mecen ali pripadniki lokalne aristokracije. Večkrat pa je glasbenik prejel tudi posebna naročila za skladbe za druge izvajalce. Dobro znan je primer glasbe, ki jo je Tartini s posredovanjem Francesca Algarottija (1712–1764), razsvetljenskega pisatelja, ki je bil takrat komornik in svetovalec vladarja na dvoru v Dresdnu poslal Frideriku II. Pruskemu (1712–1786). Med poslanimi skladbami so bile tako imenovane »male sonate«, ki jih je skladatelj namenil za izvedbo s solo violino brez basa. Algarotti mu je posredoval prošnjo kneza Lobkowicza, verjetno Ferdinanda Phillipa (1724–1784), na katero je Tartini leta 1750 poslal šest koncertov, za katere se je ponudil, da bo predelal solistični part, če se bo izkazal za pretežkega.¹³

Čeprav ne vemo, ali je Tartini v teh primerih poslal na novo zložene skladbe ali kopije že pripravljenih del (ali oboje), te prošnje kažejo vzorec v tistem času običajne in razširjene prakse, to je skladanja po naročilu. Padovanski opat Francesco Fanzago (1749–1823), ki je imel pogrebni govor za Tartinija in je napisal zbornik o njegovem življenju, izrecno poroča, da je Tartini poslal Frideriku II. »posebej stkan koncert«, napisan posebej za vladarja kot odgovor na arijo, ki jo je Friderik napisal v čast Tartiniju.¹⁴

¹¹ Za nedavno in podrobno študijo tega repertoarja ter za nova spoznanja o virih za sonate za tri inštrumente gl. JUAN MARIANO PORTA, *Le sonate a tre di Giuseppe Tartini: Storia, stile, trasmissione dei testi*, doktorska disertacija, Univerza v Benetkah, 2022 (dostopno na spletu: <http://dspace.unive.it/handle/10579/22719>); isti učenjak tudi, *Giuseppe Tartini's Trio Sonatas: Environment, Main Copyists and Main Sources*, v *Giuseppe Tartini: Fundamental Questions*, edited by G. Taschetti, Berlin etc, Peter Lang, 2022, str. 263–278. O štiridelnih sonatah gl. FEDERICO LANZELLOTTI, *The Sonatas in Four Parts by Giuseppe Tartini: New Perspectives*, v: *Giuseppe Tartini: Fundamental Questions*, cit. delo, str. 279–305.

¹² Omenjene so predvsem sonate za tri inštrumente, ki se začnejo s stavkom Allegro in ki s tremi stavki v zaporedju hiter-počasen-hiter formalno spominjajo na italijansko simfonijo, h kateri so usmerjene tudi Tartinijeve sonate za štiri inštrumente. O tem prim. AGNESE PAVANELLO, *Contributi ad una definizione stilistica delle sonate a tre di Giuseppe Tartini*, v: *Giuseppe Tartini. Il Tempo e le Opere*, ur. A. Bombi in M. N. Massaro, Bologna, Il Mulino, 1994, str. 133–159. O sonatah za štiri inštrumente in njihovi uporabi v vlogi uvodnih simfonijah gl. LANZELLOTTI, *The Sonatas in Four Parts by Giuseppe Tartini* cit.

¹³ O tem gl. PIERLUIGI PETROBELLI, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, »Analecta musicologica«, V, 1968, str. 1–17; ponatis v PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992. Gl. str. 81–82 te izdaje.

¹⁴ Ta odlomek iz Fanzaga je naveden v PETROBELLI, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza* cit., str. 82. Fanzagov govor je bil prvič natisnjen leta 1770 pod naslovom *Orazione del signor abate Francesco*

Drug primer je koncert GT 1.a05 (olim D 115),¹⁵ ki je posvečen Lunardu (Leonardu) Venierju (1716–1781), beneškemu aristokratu, ki je v Padovi študiral pri matematiku in fiziku Giovanniju Poleniju (1683–1761).¹⁶ Čeprav za zdaj še nimamo podatkov o Venierjevih odnosih s Tartinijem, posvetilo, ki je bilo pritrjeno na Tartinijev lastnoročni rokopis koncerta, nakazuje, da je skladba nastala po naročilu Venierja ali njegove družine.¹⁷

Kako pogosto so se pojavljale takšne prošnje in v kolikšni meri jih je Tartini upošteval, ni znano. Dejstvo je, da mednarodno priznanemu glasbeniku, kot je bil Tartini, ni manjkalo različnih skladateljskih priložnosti, zlasti v letih, ko je sprejemal naloge tudi zunaj Padove.¹⁸

Glede na ohranjeni Tartinijev repertoar lahko na splošno domnevamo, da so bile izjemno virtuozne violinske skladbe napisane za osebni namen ali pa so bile v vsakem primeru namenjene glasbenikom na visoki strokovni ravni (predvsem kolegom in učencem). Za Tartinijeva lažje izvedljiva dela pa je mogoče domnevati, da so nastala tudi z namenom uporabe v krogih ljubiteljev in »amaterskih« (tj. neprofesionalnih) glasbenikov. Pomembno pričevanje v zvezi s tem predstavlja pogrebni govor opata Fanzaga, v katerem so omenjene izvedbe Tartinijeve glasbe v komornih krogih. Fanzago se v njem sklicuje zlasti na poročilo padovanskega opata Antonia Bonaventure Sbertija (1731–1816), ki je v svojih spominih poročal o prepisih Tartinijevih koncertov za komorno zasedbo opata Vincenza Rote (1703–1785). Ti »izvlečki« iz koncertov, ki jih omenja kot »najbolj zveste

Fanzago padovano delle lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella chiesa de' RR. PP. Serviti in Padova li 31 di marzo l'anno 1770, Padova, Conzatti, 1770; v to brošuro je vključen *Povzetek življenja Giuseppeja Tartinija* z neprecenljivimi podatki iz prve roke o violinistovi biografiji. Vire, na katerih temelji povzetek, je identificiral in rekonstruiral Petrobelli v svoji študiji *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit.

¹⁵ GT se nanaša na novi digitalni katalog Tartinijevih del na spletni strani www.discovertartini.eu.

¹⁶ Lunardo Venier je za svojega učitelja naročil Antoniu Canovi spominski kip za Prato della Valle (prim. GIULIO PERUZZI IN SOFIA TALAS, *Un versatile uomo di scienza: Giovanni Poleni (1683–1761)*, v: *Fatti e figure dell'Università e dell'Accademia dal seicento ai giorni nostri*, ur. A. Daniele in G. Pia, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere, 2024, str. 99–113: 99; dostopno na spletni strani <https://www.research.unipd.it/handle/11577/3506976>.

¹⁷ Lunardov stric Girolamo Venier, prokurator Beneške republike, se je ukvarjal s skladanjem. Nekatera njegova dela so shranjena v knjižnici Marciana. Leonardovo zanimanje za glasbo dokazuje dejstvo, da so bili med obiski Benetk v njegovo hišo povabljeni skladatelji, kot sta Florian Gassman in Leopold Mozart s sinom Wolfgangom. Gl. HELMUT KAINER, *Anmerkungen zur Lebensgeschichte von Florian Leopold Gassmann*, »Die Musikforschung«, LXV, 4, 2012, str. 383–88: 386. V zvezi s hipotezo, da je šlo za zasebno naročilo, je treba dodati, da je Tartinijev lastnoročni rokopis edini zapis koncerta, posvečen Venierju; to dejstvo bi lahko nakazovalo, da koncert kot skladba po zasebnem naročilu ni krožil na enak način kot druga Tartinijeva dela.

¹⁸ Ne vemo, ali je sodelovanje pri glasbenih nastopih zunaj Padove pomenilo tudi ustvarjanje nove glasbe, naročene za to priložnost, vsekakor pa je verjetno, da je bila Tartinijeva udeležba na pomembnih slavnostnih dogodkih gonilna sila za nove skladbe (takšen primer bi lahko bila udeležba Tartinija in kolegov na praznovanju beatifikacije Girolama Mianija v baziliki Madonna della Salute leta 1747, ki je bila v beneškem okolju še posebej pomembna (gl. RIZZELLO IN NALIN, *Virtuoso ben noto, e di molto merito* cit, str. 42).

predelave«, so bile namenjene zasebni rabi na akademijah, igrali pa so jih sam Rota in Sberti na violini ter grof Nicola Mussato (1733-1805) na violončelu; še posebej zveste predelave, ki so bile izvirniku najbližje, so bile predložene v presojo samemu Tartiniju, ki je rezultat v celoti odobril.¹⁹ Rota je poskrbel za prepis več predelav koncertov in naj bi spodbujal druge ljubitelje, naj mu sledijo v tem prizadevanju, zlasti nekega »Giulietta«, ki je v Sbertijevih spominih naveden brez priimka,²⁰ v Rotovi biografiji, ki jo je izdal opat Fanzago, pa je izrecno navedeno ime Giulio Meneghini (1741-1824), saj je v opombi zapisal: »Giulio Meneghini, Tartinijev učenec iz Padove in njegov naslednik na mestu prvega violinista v orkestru bazilike sv. Antona v Padovi.«²¹ Fanzago je ob citiranju Rote omenil tudi »concertone«, ki jih je pripravljala Meneghini.²² Omenjeno gradivo je tudi kronološka referenca za Rotovo prepisovalsko delo, in sicer leti 1763 in 1764. V tem času so nekatere prepise poslali v tisk v Anglijo. Zdi se, da je bil Tartini v celoti vključen v to dogajanje, zaradi katerega je Rota leta 1766 izpopolnil zapise za objavo.²³ Ohranjen je natisnjeni izvod založnika Welckerja za Tommasa Mazzinghija,²⁴ v katerem so poenostavljeni Tartinijevi violinski koncerti, ki jih je mogoče verodostojno opredeliti kot prepise opata Rote.²⁵

Kdo pa so bili Vincenzo Rota, Nicola Mussato in Anton Bonaventura Sberti, omenjeni kot izvajalci Tartinijeve glasbe, ki so jo priredili za uporabo v svojih akademijah? V lokalnih publikacijah s konca 18. in začetka 19. stoletja najdemo podatke o vsestranskem opatu in učenjaku Roti in njegovih umetniških dejavnostih.²⁶ Po končanem

¹⁹ Sbertijevi spomini (*Memorie intorno all'Abate Antonio Bonaventura Sberti Padovano, scritta da lui medesimo, in Novemebre 1814*) so shranjeni v mestni knjižnici v Padovi pod oznako B.P 1479/V. Gl. prepis in razpravo s podatki, ki jih je prvi navedel PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit., str. 81-91, 96-99.

²⁰ PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit., str. 98-99.

²¹ FRANCESCO FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota padovano*, Padova, Carlo Conzatti, 1798, str. 23.

²² FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota*, str. 15.

²³ PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit., str. 95. V FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota*, str. 15, beremo: »Tartini je bil s tem delom zadovoljen in je poslal osnutke, ki jih je leta 1766 izpopolnil Rota, v Anglijo vitezu Riccardu Wynnu.

²⁴ *SIX | CONCERTOS | in four Parts | Dedicated to | JOHN ONEILL Esqr. | Compos'd by | Sigr. TARTINI | LONDON | Printed for Tommaso Mazzinghi by Welcker in Gerrard Street St. Ann's Soho* (RISM A/I T 238; TT 238). O tej zbirki gl. članek Juana Mariana Porte [https://www.discovertartini.eu/materiale/PORTA_Intorno_ai_Six_concertos_in_four_parts_di_Giuseppe_Tartini_SL_obnovljen_popravljen.pdf].

²⁵ O tej tiskani zbirki gl. članek Juana Mariana Porte na tem spletnem mestu.

²⁶ Prim. FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota* cit., na katerem v veliki meri temeljijo poznejše biografije. Med pričevanji iz devetnajstega stoletja prim. BARTOLOMEO GAMBA et al. *Galleria dei letterati ed artisti illustri delle provincie veneziane nel secolo decimottavo*, tipografia di Alvisopoli, 1824, 178-188. Avtor dela namenja Roti nič manj kot deset strani biografije in trdi, da jo je obogatil s podrobnostmi; na njih so podrobno opisani njegovi literarni, slikarski in glasbeni podvigi.

šolanju se je zaposlil v družini markiza Pietra Gabriellija (1660–1734) kot vzgojitelj in tajnik, kjer je ostal do svoje smrti, ter pod pokroviteljstvom družine gojil literarne in umetniško-glasbene interese.²⁷ Gabriellijevi so se namreč zelo zanimali za glasbo in umetnost. V Sbertijevih spominih je več zanimivih podatkov o vseh treh omenjenih osebnostih s stališča glasbe. Tako Rota kot Mussato sta bila sposobna godalca in sta znala tudi skladati. Rota je poleg violine igral tudi druga glasbila.²⁸ V Sbertijevih zapiskih je tudi navedeno, da sta oba lastnoročno prepisovala glasbo, da bi imela repertoar za igranje. Zdi se, da se razen prepisov, ki mu jih je pripisal Welcker, ni ohranila nobena Rotova skladba. Mussato je pogosto naveden kot avtor besedil za kantate in akademske skladbe, za njim so v tisku in rokopisu ostale različne pesmi.²⁹ Sberti podrobno pripoveduje o svojem študiju violine pri Giovanniju Battisti Priuliju, znanem kot Romanino, o urah samotnega študija in zelo pogostih glasbenih srečanjih »z nerazdružljivimi prijatelji grofom Nicolo Mussattijem, odličnim violončelistom, in slavnim opatom Vincenzom Roto«. Pripoveduje tudi o njegovih različnih glasbenih pobudah in dejavnostih, o glasbeni zbirki, ki jo je imel v lasti in katere rokopise je oskrboval z darili (vključno z zgoraj omenjenimi »najzvestejšimi predelavami« in številnimi drugimi Tartinijevimi skladbami).³⁰ Na splošno vemo, da so bili vsi trije dobri glasbeniki v tesnem stiku s Tartinijem in njegovim krogom,³¹ čeprav glasba ni bila njihov poklic, temveč osebna strast.

Prav v tem okolju literatov, učenjakov, aristokratov in večinoma cerkvenih osebnosti se je v tistih letih v Padovi razširilo veliko zanimanje za instrumentalne zvrsti,

²⁷ Rota je po markizovi smrti kot tajnik njegove žene Marije Terese di Valvasone v Rimu in Benetkah ter poučeval njegove otroke, med njimi tudi Angela (o katerem bomo govorili v nadaljevanju).

²⁸ Rota je igral flavto, violino in violetto. Te podatke navaja FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota* cit., str. 13. V istem odlomku nam Fanzago pove, da je »komponiral sonate s pravili kontrapunkta, saj ga je k temu izzval njegov učenec markiz Angelo Gabrielli, ki je bil dobro podkovan v harmoniji, od katerega se je tudi sam učil. V teh sonatah je prevzel temo, ki izraža akcijo ali strast, in po Horacovih načelih je spreminjal predznake, vendar nikoli ni prekinil preprostosti in enotnosti; od začetka do konca je s smiselnim postopom ohranil prvotno idejo. Poleg tega je pisal tudi himne, pesmi in arije, ki jih je zlagal za potrebe Akademije.«

²⁹ Leta 1768 je na primer v tiskarni Conzatti izšla knjiga *La perseveranza. Stanze per la solenne vestizione della nobil donna Pisana Bragadino nel monistero della Beata Elena*; leta 1819 so posthumno izšle stances, napisane za Prato della Valle (Padova, Tipografia del Seminario). Njegovi pesniški prispevki so v takratnih spisih omenjeni ob različnih priložnostih in v različnih akademskih kontekstih.

³⁰ Gl. *Memorie intorno all'Abate Antonio Bonaventura Sberti Padovano* cit., str. 9; prim. PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit. 82.

³¹ Fanzago je o Roti zapisal tudi, da se je »pogosto pogovarjal o teh zadevah [kompoziciji in glasbenih temah] z velikim očetom Vallottijem in nesmrtni mojster ga je s presenečenjem poslušal, kako ostro razmišlja o sposobnosti, katere globok poznavalec je bil. Cele dneve se je pogovarjal s Tartinijem in se posvetoval z njim, saj je Vincenzo tako dobro razumel glasbo, da je že leta 1763 začel Tartinijevih šestintrideset koncertov za lastno veselje čudovito reducirati v sonate za tri in štiri parte obligato ter jih poimenoval legitimne in zveste predelave« (FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota*, str. 14).

kot sta godalni trio in kvartet, torej za zvrsti, namenjene zasebnim ali skoraj zasebnim izvedbam, za to, kar bi danes imenovali komorna glasba. Ta repertoar se je zbiral iz zanimanja in zaradi osebnih nastopov na srečanjih, ki so se redno odvijala v zasebnih domovih ali prostorih. V Sbertijevih in Fanzagovih spominih so Rota in njegovi sopotniki omenjeni kot člani »Accademia degli Imperterriti«, ki naj bi jo Rota ustanovil s svojimi prijatelji.³² Čeprav o tem nimamo natančnejših podatkov, lahko to akademijo poistovetimo z redno dejavnostjo srečanj omenjene skupine in, kot kažejo navedbe v citiranih spisih, drugih članov s podobnimi interesi v njihovem krogu. Dejansko so se v pojmu akademija zlili različni pomeni, od splošnega pomena zbiranja do bolj institucionaliziranih oblik dogodkov z razpravami o različnih filozofsko-literarnih temah; pomen izraza je tako zajemal srečanja zasebne narave kot tudi javna ali poljavna, kadar so potekala na dostopnih prostorih v mestu in ob posebnih prazničnih priložnostih.³³ V takratnem besednjaku pa se je »akademija« uporabljala tudi kot sinonim za koncert ali glasbeno zabavo. V tem pomenu lahko omembe zasebnih koncertov, ki so jih organizirali mestni veljaki, najdemo v takratnih kronikah ali dnevnikih, npr. v zapisih, ki jih je med letoma 1739 in 1800 zapisoval opat Giuseppe Gennari (1721–1800), padovanski učenjak in poznavalec, čigar dnevniški zapiski so pravi rudnik koristnih informacij o dogajanju v mestu.³⁴

Sistematično zbiranje podatkov o glasbenih akademijah ali akademskih srečanjih, ki so vključevala glasbene nastope v Padovi v času Tartinijevega delovanja, še ni bilo izvedeno;³⁵ razpršenost informacij v javnih in zasebnih arhivih nič ne olajša rekonstrukcije raznolikega padovanskega glasbenega dogajanja v Tartinijevem času. Prav tako ni mogoče določiti obsega glasbenikovega prispevka h glasbenemu življenju mesta zunaj njegovega službovanja v baziliki sv. Antona. Vendar pa so informacije, ki jih je mogoče pridobiti iz doslej znanih virov in študij, zlasti o glasbenih dejavnostih, ki so se

³² Ni omenjena na primer v *Saggio storico sopra le accademie di Padova*, ki ga je napisal Giuseppe Gennari in je bil objavljen v *Saggi scientifici e letterari dell'Accademia di Padova*, Tomo 1, Padova, a spese dell'Accademia, 1786, str. XIII–LXXI.

³³ Gl. pomene gesla v *Vocabolario della Crusca*, Torino, UTET, 1966–2002, zv. I, str. 55 (dostopno na spletu: https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI01/GDLI_01_ocr_64.pdf&parola=accademia).

³⁴ Gennarijeve kronike, ki so bile zapisane v rokopisu, so objavljene v: GENNARI, *Notizie giornaliere di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, ur. L. Olivato, zv. I, Padova, Rebellato Editore, 1982.

³⁵ Prav tako je premalo nedavnih publikacij o različnih akademijah, ki so delovale v Padovi, s katerimi bi zagotovili obsežen pregled. Med opravljenimi študijami so: ELISA GROSSATO, *Le accademie musicali a Padova (1766–1790)*, v: *Mozart, Padova e la Betulia liberata. Committenza, interpretazione e fortuna delle Azioni sacre metastasiane nel '700*, ur. P. Pinamonti, Firenze, Olschki 1991, str. 191–207, in v isti zbirki ANNA LAURA BELLINA, *Appunti sul repertorio padovano (1738–1797)*, str. 173–190.

vteli okoli osebnosti, kot so Vincenzo Rota in tovariši, povezani zlasti s krogom princa markiza Angela Gabriellija (ok.1719–1774)³⁶ ali markiza Giuseppeja Ximenesa d'Aragona (1717-1784), znanega kot glasbenega pokrovitelja številnih glasbenikov (med drugim Wolfanga Amadeusa Mozarta ob njegovem prihodu iz Padove),³⁷ so jasen dokaz o plodnem uvajanju Tartinijeve glasbe na akademijah, ki ni privedlo le do nastanka »komornih« prepisov, temveč tudi do zasebnih glasbenih zbirk z glasbo Tartinija in njegovih učencev.

Zbirka italijanske instrumentalne glasbe v Univerzitetni knjižnici Berkeley, ki je bila pridobljena po drugi svetovni vojni, je bila opredeljena kot pomembna glasbena zbirka z območja Padove, natančneje iz Tartinijevega kroga.³⁸ Domnevno gre za zbirko Antonia Bonaventure Sbertija, omenjeno v njegovih spominih.³⁹ Vendar je prav tako verjetno, da je zbirka morda pripadala kakšni drugi osebnosti z močnimi glasbenimi interesi, ki je prav tako delovala na območju Padove in Benetk ter imela dovolj sredstev, da je plačala prepisovanje. Po vsebini in obsegu je ta zbirka rokopisov še danes neprecenljivo pričevanje o glasbenem življenju v Padovi v drugi polovici 18. stoletja in nedvomno vključuje glasbo, namenjeno izvajanju na akademijah.

Med tartinijanskim gradivom v knjižnici Antoniana v Padovi so tudi Tartinijevi rokopisi, ki so bili del osebne zbirke markiza Ximenesa d'Aragona, v baziliko pa so prišli šele pozneje in niso neposredno povezani s Tartinijevim delom v baziliki.⁴⁰ Tudi v tem primeru lahko to zapuščino ali njen del povežemo z bogato glasbeno dejavnostjo, ki jo je sponzoriral markiz, ki je v letih svojega bivanja v Padovi pogosto organiziral glasbene večere v svoji rezidenci blizu bazilike sv. Antona.⁴¹ Na teh akademijah so sodelovali tudi

³⁶ Tartinijeva razprava *Dissertazione dei principj dell'armonia musicale, contenuta nel diatonico genere*, ki je izšla v Padovi leta 1767, je posvečena Angelu Gabrielliju. Za nekaj informacij o tem plemiču, njegovih glasbenih interesih in odnosih s Tartinijem gl. RIZZELLO IN NALIN, *Virtuoso ben noto, e di molto merito* cit., 86–92

³⁷ Prim. PAOLO CATTELAN, *La musica dell'»omnigena religio«*. *Accademie musicali a Padova nel secondo Settecento*, »Acta musicologica«, LIX, 2, 1987, str. 152–186; od istega avtorja prim. *Un mese a Venezia*, Benetke, Marsilio, 2000, kjer je zbranih veliko podatkov o Ximenesovem in Tartinijevem krogu.

³⁸ Gl. VINCENT DUCKLES IN MINNIE ELMER, *Thematic Catalog of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music: In the University of California, Berkeley Music Library*, Berkeley, University of California Press, 1963 (ponatis 2022).

³⁹ DUCKLES IN ELMERS, *Thematic Catalog*, cit., str. 4.

⁴⁰ Cattelan je identificiral dela iz Ximenesove knjižnice v partiturah iz knjižnice Antoniana (CATTELAN, *Mozart. Mesec v Benetkah*, str. 148, 174, 192. O rokopisih s Tartinijevo glasbo iz Ximenesove zbirke Gl. GUIDO VIVERIT, *Catalogo ragionato dei libri-parte tartiniani presso l'Archivio musicale della Veneranda Arca del Santo*, disertacija, mentor prof. Sergio Durante, Univerza v Padovi, letnik 2007–2008, str. 27–30

⁴¹ Giuseppe Gennari je ob njegovi smrti julija 1784 v svoji kroniki o njem zapisal: »V Padovi je živel dvajset let, potem ko je za avstrijsko hišo opravljal odlična veleposlaniška dela v Sankt Peterburgu in Londonu, v katerih je in med bivanjem v Vinegii porabil velik del svojega premoženja, tako da je zdaj živel z dodatkom 100 cekinov na mesec, ki mu ga je dal eden od nečakov, poročenih v Firencah. Bil je velik ljubitelj glasbe in je na svojem domu prirejal čudovite akademije, tako tukaj kot v Benetkah, profesorji glasbe, tako vokalne kot instrumentalne, pa so ga vedno doživljali kot ljubečega in dobrohotnega zaščitnika« (GENNARI, *Notizie*

glasbeniki, zaposleni v baziliki sv. Antona, na primer slavni kastrat Gaetano Guadagni (1728–1792), ki je bil več let vidna osebnost v mestnem glasbenem življenju, zlasti zadnjem delu svoje kariere, in za katerega vemo, da je stanoval v »case nuove al Santo«, tj. »v novih domovanjih ob baziliki sv. Antona«, kjer je živel tudi Ximenes.⁴²

Rokopisi z območja Padove in Benetk v knjižnici Levijeve fundacije v Benetkah, zlasti bogata zbirka partitur Micheleja Stratica (1728–1783), so bili gotovo del zasebne zbirke, ki je danes razpršena. Glasba tega Tartinijevega učenca, ki je študiral pravo v Padovi in nato sprejel javno službo v Sanguinetu (Verona), je bila vključena tako v zbirko Sbetti⁴³ kot v Ximenesovo zbirko,⁴⁴ zagotovo pa je prisotna tudi drugod na območju Padove in Benetk. Možno je, da je partitura Giulia Meneghinija v fundaciji Levi, obravnavana v drugem delu tega prispevka, izvirala iz iste zbirke, nikakor pa ni mogoče izključiti, da so preostali rokopisi prišli na isto mesto iz različnih okolij.⁴⁵

Zaradi glasbenih interesov različnih protagonistov kulturnega dogajanja v Padovi in njihovega delovanja kot promotorjev glasbenih akademij in zbiralcev Tartinijeve glasbe so do nas prišli številni rokopisi padovanskega izvora z glasbo violinista in njegovih učencev. Ti rokopisi razkrivajo zgodovino osebnih in glasbenih odnosov, prijateljstva in sodelovanja med Tartinijem, njegovimi učenci, glasbeniki bazilike sv. Antona (zlasti tistimi, ki so služili kot prepisovalci) ter različnimi osebnostmi padovanske in beneške kulturne stvarnosti s strastjo do glasbe, ki jo je treba še danes delček za delčkom rekonstruirati z usmerjenimi in natančnimi raziskavami.⁴⁶

»Concertoni«, ki jih je prepisal Giulio Meneghini

Med glasbo, ki je bila namenjena ali prirejena za »uporabo na akademiji«, so posebej zanimivi »concertoni«, ki jih je Giulio Meneghini ustvaril tako, da je za orkester prepisal in priredil šest sonat iz Tartinijevih Op. I, natisnjenih v Amsterdamu leta 1734.⁴⁷ Prepisi so se ohranili v Meneghinijevem rokopisu, ki je zdaj v knjižnici fundacije Levi v Benetkah.⁴⁸ Rokopis ima naslovnico, na kateri je nekaj natančnih informacij: »Le prime sei Sonate della

giornaliere cit., 343). V zvezi s tem prim. CATTELANOVE ugotovitve, *Mozart. Un mese a Venezia*, cit. delo, str. 176–177.

⁴² GENNARI, *Notizie giornaliere* cit., str. 150.

⁴³ Straticovo glasbo, ki je bila v lasti Sbetti, je ta po svojih spominih podaril Giacomu Ziliottu, ki je igral violone. Prim. PETROBELL, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit., str. 103.

⁴⁴ CATTELAN, *Mozart. Mesec v Benetkah*, cit., 194–195, 264–265.

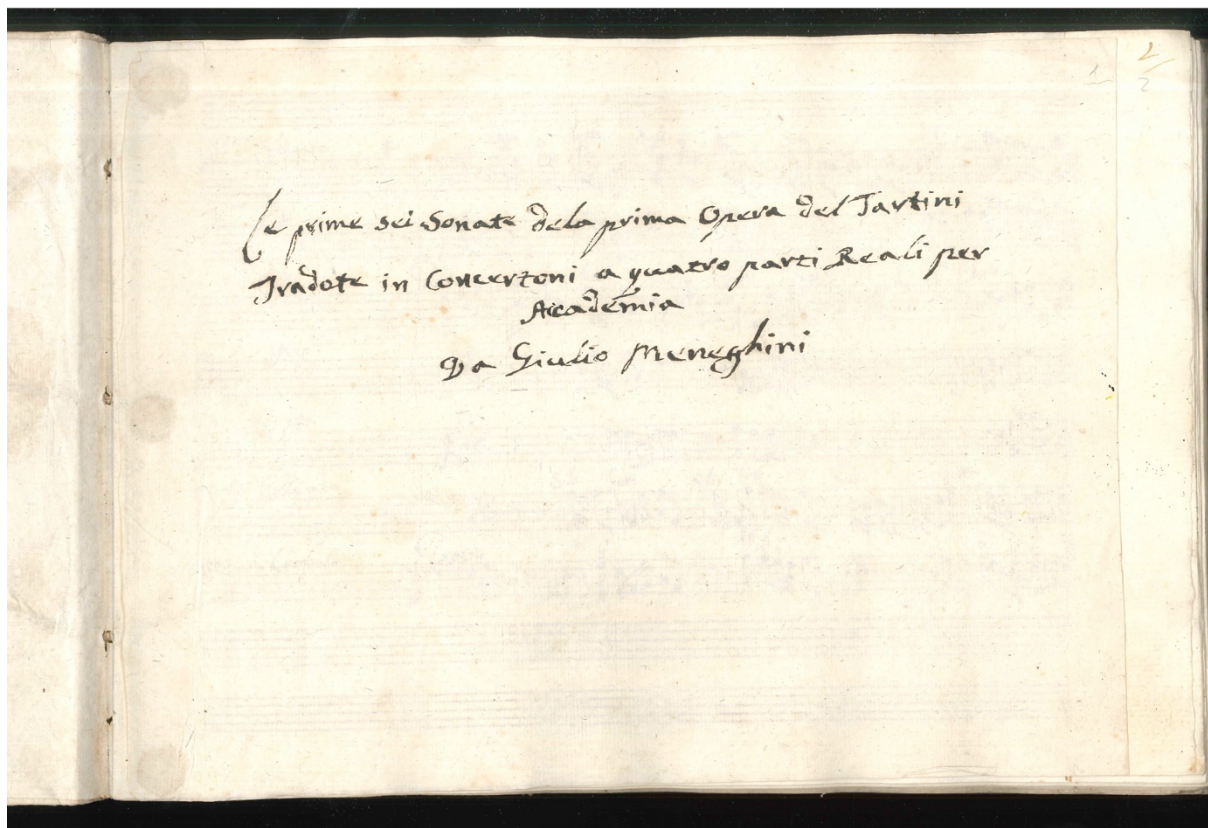
⁴⁵ Cattelan je za nekatere rokopise, ki jih hrani Levijeve fundacija (zlasti za Tartinijeva pravila), predlagal izvor iz Ximenesove zbirke. (CATTELAN, *Mozart. Mesec v Benetkah*, cit., 148–149).

⁴⁶ Na to temo gl. članek Sergia Duranteja na tem spletnem mestu.

⁴⁷ Navedeno v opombi 6.

⁴⁸ Pod oznako CFA.10.

prima Opera del Tartini tradotte in Concertoni a quattro parti reali per Accademia da Giulio Meneghini».



Benetke, Fundacija Levi, rokopis CFA 10, naslovnica v rokopisu Giulia Meneghinija.

Ta napis jasno kaže, da je Meneghini aranžiral izbrane sonate in prepisal rokopis, poleg tega pa pove, da je bila predelava za violino in bas napisanih sonat v štiridelne *concertone* namenjena izvajanju na akademijah.

Toda komu so bili ti prepisi še posebej namenjeni? Akademijam, ki jih je spodbujal Rota in za katere je opat, kot smo videli, spodbujal dodatno dejavnost, in sicer prirejanje orkestrskih del v skladbe, ki bi jih lahko izvajali s tremi ali štirimi parti? In kaj je bil razlog, ki je Meneghinija ali katerega od njegovih morebitnih pokroviteljev spodbudil, da je želel oblikovati orkestrska dela prav iz teh solističnih sonat? Meneghinijeve predelave odpirajo tudi druga vprašanja. Če upoštevamo glasbenikovo biografijo, dejstvo, da je igral v orkestru s Tartinijem in da je imel vsakodnevne stike z mojstrom, čigar nešteta dela je prepisal v partiture, ki so zdaj raztresene po različnih knjižnicah, se takoj vprašamo tudi, kako je bila ta pobuda zastavljena. Je tovrstno delovanje Tartini odobril, podobno kot beremo o »najzvestejših predelavah«, ali je šlo namesto tega za prepisovanje iz obdobja

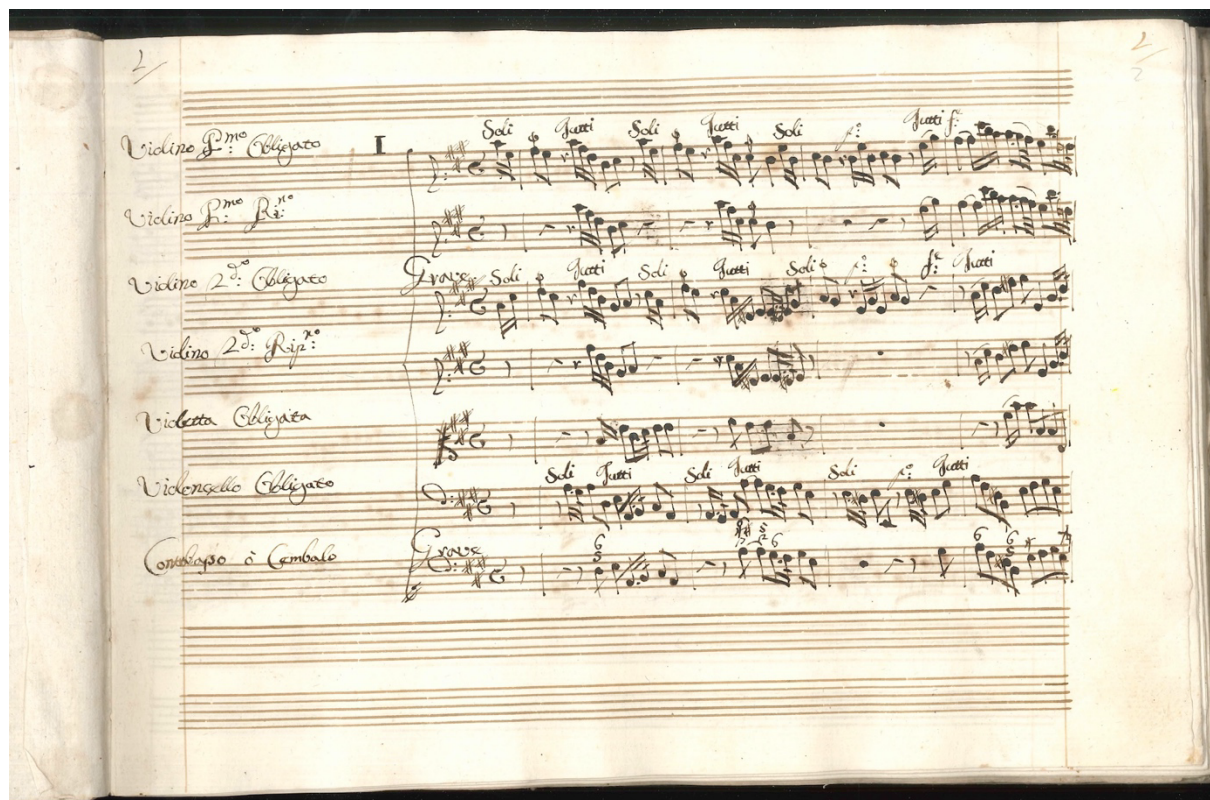
po Tartinijevi smrti februarja 1770?⁴⁹ V tem primeru bi bilo dopustno predpostavljati, da bi bili prepisi lahko povezani tudi z drugačnim »akademske« kontekstom.

Iskanje odgovorov na ta vprašanja ni lahka naloga. Rokopis s *concertoni* namreč ni datiran in zato ne ponuja jasne podlage za natančno kronološko umestitev. Na podlagi vodnih žigov na papirju je mogoče zaslediti okvirno datacijo prepisovanja glasbe v približno šestdeseta ali sedemdeseta leta 17. stoletja. Ti podatki ne dajejo zanesljivega odgovora na vprašanje, kdaj natančno je Meneghini obravnaval te skladbe, vendar nam nekateri namigi pomagajo ugibati o tem.

Prvi je omemba v spominih Sbertija in Fanzaga, ki pišeta, da sta Giulietta spodbujala, naj nadaljuje Rotovo prepisovanje novega repertoarja za akademijo Rote, Muffattija in Sbertija. Pomanjševalnica, uporabljena za mladega violinista, ki je prisrčna in celo ljubkovalna, izdaja domačen odnos, ki se je moral razviti zaradi pogostega obiskovanja njegovega učitelja Tartinija. Ker Fanzago v Rotovi biografiji posebej omenja »*concertone*« in zaradi neposredne povezave med Meneghinijem in skupino »Imperterriti« je logično, da omenjene *concertone* poistovetimo z Meneghinijevimi prepisi in njihovo izvedbo pripišemo posebnemu namenu širjenja repertoarja Tartinijeve glasbe, ki so jo igrali na akademijah Imperterriti. Izvedba teh del naj bi torej potekala v enakem kontekstu kot »najzvestejše predelave« in v letih blizu njihovega izvajanja. Čeprav ne moremo izključiti možnosti, da je Meneghini v različnih obdobjih sodeloval pri več priredbah Tartinijeve glasbe, se zdi nastanek te zbirke v predlaganem kontekstu še posebej prepričljiv.

Preidimo h glasbi in vsebini rokopisa. Na naslovnici so navedeni štirje dejanski parti teh koncertov oziroma dejstvo, da so zapisani za štiri inštrumente glede na štiriglasni kontrapunkt, kar ustreza najmanjšemu številu glasbenikov, potrebnih za njihovo izvedbo. Meneghini je sonate kljub temu priredil za instrumentalno zasedbo, ki jo je bilo mogoče obogatiti do polne orkestrske zasedbe (partitura obsega skupno sedem črtovij za I. violino obligato, I. violino ripieno, II. violino obligato, violetto obligato, violončelo obligato, kontrabas ali čembalo s funkcijo ripieno v tuttiističnih delih).

⁴⁹ Meneghinijev biografski profil je v NAPOLEONE PIETRUCCHI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, Bianchi, 1858 (Rist. anast., Forni, 1970), str. 186 (kjer je opisan tudi kot velik »teoretik«).



Benetke, Fundacija Levi, rokopis CFA 10, Concertone I, začetek.

Violinist je dejansko razvil teme sonat tako, da jih je razporedil med različne godalne dele v solističnih in tuttičnih delih. Meneghini je z uporabljenim poimenovanjem »concertoni« namigoval na orkestracijo, usmerjeno v »concerti grossi« v Corellijevem slogu, z jedrom obveznih (obligato) solističnih inštrumentov in skupino spremljevalnih inštrumentov (ripieno), ki so bili mišljeni kot okrepitev in so bili namenjeni ustvarjanju učinkov *chiaroscuro* v zvočni gostoti. Menjavanje solističnih pasaž in polnih zvočnosti je značilno za vse koncerte, ki pa so bili zasnovani tudi za samostojno izvedbo v obliki godalnega kvarteta (natančneje kot dejanski štirje parti).

Sprašujemo se, kaj je Tartinijevega mladega učenca spodbudilo, da se je lotil tega dela in izbral to vrsto orkestracije. Zanimiv namig najdemo v Tartinijevem pismu iz leta 1766, ki ga navaja Fanzago. Njegov naslovnik ni razkrit, vendar se iz Tartinijevih nazivov »Blagorodni in velečenjeni gospod« zdi jasno, da je moral biti to ljubiteljski glasbenik plemiškega rodu, ki mu je Tartini pošiljal kopije not. Predmet pisma je predelava sonat iz Corellijevega opusa V v *concerti grossi* Francesca Geminianija, ki jih je Tartini prejel in

poskrbel, da bodo prepisani za naslovnika pisma. Ta je, kot je mogoče sklepati iz Tartinijevih besed, izrazil željo po nekaterih spremembah v glasbenem zapisu.⁵⁰

Medtem ko je Fanzago pismo objavil za ponazoritev Tartinijevega stališča, ki je iz spoštovanja in poklicne etike nasprotoval poseganju v dela drugih, je v tem kontekstu pomembna, ker razkriva zanimanje za tovrstne aranžmaje v Tartinijevi sferi. Takšno zanimanje bi dobro pojasnilo podobno predelavo, ki jo je Meneghini izvedel na Tartinijevih sonatah. Poleg tega se zdi prav Geminianijev primer pomemben za razlago odločitev Tartinijevega učenca. Dejstvo, da se pismo nanaša na Geminianijeve orkestrske transkripcije Corellijevih sonat opus V, ki jih lahko poistovetimo s *Concerti grossi*, ki so v več izdajah izhajali od leta 1726 dalje,⁵¹ namreč ustvarja natančno vzporednico s Tartinijevimi sonatami v Meneghinijevi priredbi in z metodami, izbranimi za njihovo predelavo v večdelne koncerte, ter s solističnimi e tuttističnimi deli.

Meneghini je predelal sonate iz prvega dela Tartinijevega op. I, za katere je formalno značilen počasen uvod s tempom Adagio, Grave ali Largo, drugi stavek v tempu Allegro z ekspozicijo v fugi, temu pa sledi počasen stavek ali vsaj del. Vsak cikel zaključuje stavek v tempu mosso.⁵² Slogovno je za te sonate značilna obsežna uporaba polifonega pisanja: violina v svojem partu zapira dve prepletajoči se melodiji, za njuno izvedbo pa močno uporablja dvojemke. Kontrapunktična zasnova pisanja je razvidna tudi iz obravnave basa, ki mu je zaupana bogata melodija, ki dopolnjuje višje glasove. Za ta dela so značilni odseki s posnemanjem, skupni ritmični moduli in hiter harmonični ritem, ki ga narekuje nenehno gibanje basa. Slogovno se jasno navezujejo na instrumentalno tradicijo prejšnje generacije in spominjajo na kompozicijske module, ki jih najdemo pri Corelliju. Opus I po svoji splošni organizaciji z delitvijo na dva dela, usmerjena v »cerkveni« oziroma

⁵⁰ Pismo je objavljeno v Tartinijevem epistolarju: *Giuseppe Tartini. Pisma in dokumenti*, ur. G. Malagò, Trieste, Edizioni dell'Università di Trieste, 2020, str. 11: » Blagorodni in velecenjeni gospod, prejel sem in kopistu izročil drugi del Corellijevega op. 5, ki ga je Geminiani priredil v koncerte. Prepis prvega dela sem mu že plačal. Glede variacije, ki Vam ni všeč in bi jo radi spremenili, pa naj mi Vaše blagorodje odpusti, *in hoc non laudo*. Ne samo Vi in jaz, nihče si ne sme jemati te pravice. Lahko bi jo vsilili, a bi s tem prizadeli skladatelja. Večkrat naletimo na skladbe, ki nam niso posebno všeč. Toda strinjali se boste z mano, da če komu niso všeč, še vedno nima pravice, da bi jih spremenjal. Kvečjemu ima pravico, da jih ne izvaja. Skladba Vam je všeč, ni pa Vam všeč tista variacija. Hočete jo spremeniti, ne glede na to, da je delo odlično in da ga jaz odobravam (*durus est sermo hic*). Naredite, kar hočete, jaz Vam svoje mnenje povem kot dober služabnik. Glede tega mi spet pišite in odločite, ker sem kopistu prepovedal, da bi nadaljeval s prepisovanjem po tistem znaku, če ga prej ne obvestim, kaj mora storiti. Prosim, posredujte izraze mojega najglobljega spoštovanja Njeni ekscelenci, Vam pa potrjujem, da sem z vsem spoštovanjem Vašega blagorodja najponižnejši, najvdanejši in najhvaležnejši služabnik Giuseppe Tartini Padova, dne 23. februarja 1766 ».

⁵¹ Gl. RUDOLF RASCH, *The Thirty-Two Works of Francesco Geminiani Work Two: The Corelli Concertos, Part One (1726)*, 2019, <https://geminiani.sites.uu.nl/> (dostop: 30. 7. 2024).

⁵² Za podrobnosti in podrobnosti o formalni konfiguraciji sonat gl. Brainardov katalog ali spletni katalog Tartinijevih del.

»komorni« način, spominja na Corellijev Opus V, po katerem se je Tartini očitno zgledoval pri snovanju svoje zbirke sonat in pri osebnem preoblikovanju njihovega instrumentalnega jezika. Da se je Tartini zgledoval po Corelliju, navaja spet Fanzago, saj je violinista v življenjepisu opredelil kot »natančnega pristaša Corellijeve filozofije harmonije«, čeprav ga je kljub temu ocenil za boljšega »zaradi lepih motivov in vedno spevnega obvladovanja le-teh«. ⁵³

Prvih šest sonat iz op. I je bilo torej posebno primernih za »preoblikovanje« v koncerte, vendar se je Meneghini kljub temu moral lotiti predelave in celo kompozicije določenih razsežnosti, da je dosegel uravnoteženo štiriglasje. Pri melodični razporeditvi med deli in pri razdelitvi motivov med soliste in tuttiste je sledil logiki izmenične zvočne gostote glede na artikulacijo in tipologijo fraz, pri čemer so bili predlogi in odgovori solistov in tuttistov v rednih sekvencah ali pa so bili odlomki, ki so vodili do glavne kadence, zaupani celotnemu ansamblu. Tehnike, uporabljene za uresničitev harmonske obogatitve, ki jo zahteva predelava za štiriglasje, vključujejo različne postopke, od podvajanja vstavkov ali pasaž v tercah, od vključevanja melodičnih segmentov ali zvočnosti do kompozicije povsem novega dela, kar je večinoma primer pri vključevanju violette, ki ji včasih dodeli vlogo dopolnjevanja drugih violin, včasih pa basa. V nekaterih primerih je Meneghini napisal povsem nove pasaže, da bi ustvaril jasne točke kadenčne artikulacije, v primeru finala Allegro assai Concertone II pa je spremenil bas tako, da ga je s tonike transponiral v dominantno in s tem uredil melodično linijo višjih glasov. Nekatere navedbe dinamike najdemo z opombami tam, kjer jih v tartinijanskem modelu ni bilo.

Podrobna analiza pokaže, da je Meneghini precej prispeval k uspehu koncertov. Aranžma za štiri inštrumente namreč predpostavlja kompozicijsko prakso, ki je razvidna iz podrobne primerjave koncertov z izvirnimi sonatami. Čeprav ne poznamo drugih Meneghinijevih skladb, te predelave dokazujejo, da je znal komponirati v skladu s pravili tistega časa, in ustvarjajo prostor celo za domnevo, da je violinist komponiral tudi druga, danes izgubljena dela.

Na podlagi pričevanja Tartinijevega pisma o Geminianijevih prepisih bi torej lahko domnevali, da Meneghinijevi aranžmaji izvirajo iz obdobja blizu datuma omenjenega dokumenta. Posledično bi bilo verjetno, da je Tartini soglašal s pobudo, podobno kot je

⁵³ FANZAGO, *Compendio*, 42. Fanzago je še dodal, da je [Tartini] z natančnim posnemanjem narave in globokim poznavanjem umetnosti tako pri komponiranju kot pri izvajanju dvignil zvok violine do take stopnje popolnosti, da bi jo drugi težko dosegli.

odobraval »najzvestejše predelave«. ⁵⁴ Pomembno ostaja, da se zdi, da so Geminianijevi prepisi v Meneghinijevem delu našli poseben prenos na formalni ravni, saj so predstavljali referenčni model za prilagoditve repertoarja za uporabo na akademijah s prilagodljivimi načini izvedbe glede na razpoložljivost izvajalcev (realni parti ali s solisti in tutti, kot je bilo v navadi pri natisih *Concerti grossi* v preteklosti). Ali je bil prav Meneghini prepisovalec Geminianijeve glasbe, omenjen v Tartinijevem pismu? Če je bil omenjeni izvod isti, ki je v zbirki Berkeley zdaj, je odgovor ne: Meneghini ni bil prepisovalec. ⁵⁵ Kot Tartinijev učenec in sodelavec pa je imel dostop do istih skladb.

Preden zapišemo sklepe o Meneghinijevem delu, je vredno razmisliti še o enem pomembnem dokazu o nastopih v zasebnem kontekstu ali na akademijah. Ta ne zadeva neposredno Tartinija, temveč naročilo, ki ga je prejel od vodje kapele v baziliki sv. Antona, Francesca Antonia Vallottija (1697–1780), skladatelja in teoretika, ki so ga sodobniki zelo cenili in s katerim je Tartini sodeloval več desetletij. Maja 1776 je Andrea Roberti degli Almeri (1730–?) pisal iz Senigallie in Vallottija prosil, naj zanj in za skupino prijateljev sestavi nekaj glasbenih del, ki bi jih izvajali samo na godalih. Bil je Tartinijev učenec in prijatelj, Vallottija pa je poznal iz let, ko je deloval v Padovi. Z vodjo kapele pri baziliki sv. Antona si je že dopisoval o različnih teoretičnih vprašanjih, tokrat pa je izrecno prosil za skladbo s »štirimi parti, to je za prvo in drugo violino, violo in bas, in če bi bila to fuga, bi mi bila še toliko bolj všeč, ki bi bila v čistem diatoničnem rodu, brez višajev in nižajev, saj če preide v Ffaut, je pred aritmetično kadenco, če preide v Gsolreut, je brez harmonske kadenca, torej ustreznih molovih lestvic. Vaša častitljivost je edina, ki mi lahko nakloni to milost, ki mi bo ostala v večnem spominu, in želim biti edini, ki jo bo imel, jo hranil blizu sebe in ki ga bo tolažilo dejstvo, da ima tako skladbo. Ne imejte pomislekov, če se kantilena ne sklada s sedanjo, ki je mešana s kromatičnim rodom; vendar to ni moj namen, ampak, kot sem že rekel, naj bo čistega antičnega diatoničnega rodu.« ⁵⁶

To pismo dokumentira posebno naročilo kompozicije in vsebuje pomembne podrobnosti zanjo. Roberti degli Almeri je namreč izrecno navedel nekatere želene značilnosti pisanja za kvartet. Njegove zahteve kažejo, da je tudi on razvil skladateljska

⁵⁴ Prav tako ne bi bilo mogoče povsem izključiti možnosti, da so bili Concertoni izvedeni tudi zaradi razširjanja s pomočjo tiska.

⁵⁵ Rokopis US-BE, Ms It. 209 z Geminianijevimi koncerti v zbirki Berkeley ima na naslovnici glavne violine napis »Parte prima Opera Quinta del Sig.r Archangelo Corelli ridotta in Concerti a sette parti dal Sig.R Geminiani« in ga je prepisala še neidentificirana roka A, odgovorna za večino prepisov zbirke; rokopis US-BE, Ms It 110 vsebuje drugi del zbirke (»Parte Seconda di Archangelo Corelli«), ki ga je prav tako prepisala roka A. Gl. DUCKLES-ELMERS, *Thematic Catalog*, str. 107–113.

⁵⁶ LEONARDO FRASSON, *Francescantonio Vallotti maestro di cappella nella basilica del Santo*, »Il Santo«, XX, 2-3, 1980, str. 179–356: 324–325.

nagnjenja, povezana z zanimanjem za teorije o harmoniji, o katerih se je veliko razpravljalo v Benetkah in pri Vallottiju samem, kar razkriva ne le povezave z dediščino Tartinijeve teoretične misli, temveč tudi posledice, ki jih ima lahko privrženost takšnim specifičnim idejam glasbene teorije na ravni skladanja. V zvezi z Meneghinijevimi koncerti je posebej zanimiva omemba »fuge«, ki jo je Roberti degli Almeri želel razviti v kvartetu. Glede na to, da so za Meneghinijeve koncerte v skladu z izbranimi izvirnimi sonatami značilne fuge ali bolje rečeno *fugati*, ta podatek kaže, da je bilo posebno zanimanje za pisanje fug morda odločilno pri izbiri za obdelavo prav sonat v prvem delu op. I. Vključitev polifonih stavkov, ki so v kvartetni izvedbi še posebej cenjeni in vrednoteni, je ta repertoar na novo in drugače aktualen in se ujema s posebno naklonjenostjo do slogov, povezanih s komornimi izvedbami.

Meneghinijevi concertoni, ki ostajajo na obrobju tartinijanskih študij, razkrivajo številne koristne podrobnosti za razumevanje različnih vidikov glasbenega življenja okoli Tartinija in pridobivajo velik pomen v zvezi z zasebnimi, javnimi in poljavnimi glasbenimi dejavnostmi plemstva in kulturne aristokracije beneškega območja v drugi polovici 18. stoletja. Z dokumentiranjem zanimanja za Tartinijevo glasbo in uživanja v njej ob različnih priložnostih ta dela razkrivajo okuse in izvajalske prakse, ki jih je danes treba rekonstruirati na širši dokumentarni podlagi. Vloga, ki so jo pri spodbujanju glasbenih pobud v Tartinijevi sferi imele osebnosti, kot so Rota, Mussatti in Sberti, kar je razvidno iz podrobnosti v pismih Sbertija in Fanzaga, ali osebnosti višjega aristokratskega statusa, kot sta markiza Gabrielli in Ximenes, priča o vplivu zasebnih mecenov in občudovalcev na sprejemanje Tartinijevih del in hkrati na razvoj komornih instrumentalnih zvrsti v 18. stoletju.