

**GLAZBENI INSTRUMENTARIJ U  
TEORIJSKOM I PRAKTIČNOM RADU  
JULIJA BAJAMONTIJA**

UDK: 78.071 Bajamonti, J.  
Primljeno: 2. IX. 2014.  
Izvorni znanstveni rad

dr. sc. IVANA TOMIĆ FERIĆ  
dr. sc. VITO BALIĆ  
Umjetnička akademija u Splitu  
Zagrebačka 3  
21000 Split, HR

*U spomen na dr. sc. Miljenka Grgića.*

*Skladateljska je praksa u povijesti glazbe bila preduvjetom za legitimno bavljenje glazbenom teorijom. Muzikološka analiza partitura Julija Bajamontija govori u prilog tezi o stanovitoj nekorespondentnosti između glazbene teorije i prakse u pogledu glazbenog instrumentarija. Dok se, s jedne strane, u svom skladateljskom radu predstavio kao solidan poznavatelj ne samo izvodačke prakse nego i akustičko-primalačkih specifičnosti zvuka svojstvenog svakom pojedinom instrumentu što ga je koristio i čije je dionice raspisivao, u svojem je najmeritornijem spisu s područja glazbene teorije, Glazbenom rječniku, tek površno obradio organologijsku problematiku, ne ulazeći u detaljniju deskripciju i tehničke pojedinosti obrađenih glazbala i zadržavajući se najčešće na pregledu općih, povijesnih i kontekstualnih aspekata povezanih s glazbalom. Ta se polazišna hipoteza razrađuje u tekstu.*

*Ključne riječi: Julije Bajamonti, Glazbeni rječnik, glazbeni instrumentarij, glazbena teorija, glazbena praksa*

O glazbeničkoj aktivnosti dr. Julija Bajamontija (1744. - 1800.), jednog od najznamenitijih prosvjetitelja cjelokupne hrvatske povijesti, pisali su

muzikolozi čiji je znanstvenički interes zadirao u opis i rekonstrukciju zbivanja iz splitske glazbene povijesti, usmjeravajući znatno bogatije svjetlo na pojedine segmente njegova opusa, pa i cjelokupnoga glazbenog angažmana (pedagoškog, skladateljskog, izvoditeljskog, organizacijskog).<sup>1</sup> Konačno, rasvijetljen je i njegov prinos području povijesti teorije i filozofije glazbe objavom transkripcije, prijevoda i komentara njegova najmeritornijega glazbenoteorijskog spisa iz posljednje četvrtine 18. stoljeća, s naslovom *Musica*.<sup>2</sup> Riječ je o prvom, enciklopedijski koncipiranom Glazbenom rječniku<sup>3</sup> na domaćem tlu, s otprilike tristotinjak glazbenih termina iz područja teorijske i organologijske problematike.<sup>4</sup>

S aspekta historiografske misli, ovaj Bajamontijev rad razrađuje glazbenoteorijske refleksije i elaborira pojmove koji impliciraju posebne momente u evolutivnom procesu kompozicijske prakse i tonskog sustava u cjelini. Ti sadržaji – o tonalitetu, modalitetu, kontrapunktu, ritmu, mjeri, taktu i notaciji s nizom inherentnih, supstancijalnih termina i izraza – pripadaju glazbenoteorijskoj problematici (vidi Tablicu 1). Pomnija sadržajna analiza izdvojenih pojmova ukazuje na utjecaje kojima je Bajamonti bio izložen pri sastavljanju rječničke građe kao i njegovu glazbeno-estetičku orijentaciju pri izboru citiranih teorijskih izvora, omogućujući dublje zalaženje u bit problema s kojima se susretao i o kojima je promišljao. U tom smislu, tragom otkrivanja autorovih bilješki razotkrivaju se i Bajamontijevi interesi u pogledu njegova praktičnog, skladateljskog angažmana. Pretpostaviti je da ga je upravo produktivna aktivnost i nagnala na sastavljanje Glazbenoga rječnika te na proučavanje literature iz koje je saznavao o pravilima kompozicijske prakse. Predvođen temeljnim načelom o jedinstvu teorije i prakse, Bajamonti je potpuno svjestan činjenice da je teorija bez prakse gotovo bezvrijedna, kao što je praksa bez teorije uglavnom manjkava i nesavršena. S tim u vezi zanimljivo je izdvojiti misao na koju se poziva: *Kao što liječnik ne može savršeno naučiti medicinu isključivo proučavajući Hipokrata, tako ni glazbenik ne može savršeno savladati glazbeno umijeće tek iščitavajući 'papirnata' pravila.*<sup>5</sup>

Kao predstavnik tzv. *prijelomnog* razdoblja iz staroga, baroknog, u novi, klasični, stil, Bajamonti je izučavao posebnosti pojedinih kontrapunktskih tehnika izdvajajući tumačenja fuge, konsekvence (= *consequenza*), imitacije, diminuiranog kontrapunkta (= *diminuito*), dvostrukog kontrapunkta (= *doppio*) u dvoglasju i troglasju s posebnim akcentom na sinkopiranje, mjeru, pauze i ostale aspekte horizontalne organizacije glazbene građe. Osim toga,

zadire i u područje četveroglasnog komponiranja, inzistirajući na davanju prostora svakom od glasova, na pomacima koji će glasove učiniti pjevnima i omogućiti njihovo prosljeđivanje osmišljenim i uređenim koracima. U svoj Glazbeni rječnik bilježio je pojmove korespondentne najranijim oblicima zapadne polifonije, dakle one najjednostavnije, tek neznatno sofisticiranije od heterofonije ili od melodije praćene fiksiranim ili pokretljivim bordunom, preko jednostavnog diskanta i floridusa, do složenijih oblika vođenja i kombiniranja istodobnih, melodijski i ritamski samostalnih glazbenih linija.

Bajamontijev izbor citiranih glazbeno-teorijskih tumačenja u vezi s pojmom tonaliteta također je svojevrsna retrospektiva dugog povijesno-razvojnog puta koji je glazba, i njoj imanentna sustavnost prolazila kroz stoljeća do njegova vremena. Natuknice unutar te terminološke skupine obuhvaćaju široki kronološki okvir od grčkog ljestvičnog sustava, preko modalnosti svojstvene glazbi srednjega vijeka do razdoblja formiranja dursko-molskog tonalitetskog mišljenja. U njima je zapravo sažeto prikazan proces prijelaza s antičkog u srednjovjekovni sustav kao i pretapanje modusa u moderne tonske rodove. Taj je proces bio postupan i dugotrajan, što potvrđuju brojni tragovi srednjovjekovne modalnosti i onda kada su konture dursko-molskog sustava, sredinom 17. stoljeća, već sasvim eksplicitno prodrle u glazbenu praksu. Upravo takvi relikti modalnog mišljenja predstavljaju fenomene koji zrcale kontinuitet evolucije i potvrđuju prihvatljivost teze da stariji povijesni slojevi neizbježno ostavljaju elemente pojedinih glazbenih pojava u naslijeđe mladima. To, dakako, vrijedi i u pogledu povijesno-stilskih karakteristika, o čemu jasno svjedoče godine oko sredine 18. stoljeća, kada i Bajamonti započinje svoju skladateljsku praksu. Naime, tada su nastala posljednja instrumentalna djela Johanna Sebastiana Bacha – vrhunci barokne polifone misli i linearnog načela u njegovu najsublimnijem obliku; skladane su *pretklasične* simfonije Jana Václava Stamitza i Gianbattiste Sammartinija – emanacija novog instrumentalnog i homofonog sloga te novog metro-ritamskog načina artikulacije glazbenog protoka; a stvorene su i sonate za čembalo Carla Philippa Emanuela Bacha u kojima se u punoj mjeri afirmira *osjećajni stil* nove proromantičke ekspresivnosti najavljujući glazbeni *Sturm und Drang*.<sup>6</sup> U kontekstu takva prelamanja i pretakanja različitih stilskih formacija, razumljivo je da i Bajamontijev stvaralački opus obilježava raznolikost koncepcija izraženih kroz prisutnost elemenata baroknoga naslijeđa (ponajviše vidljivog u normama liturgijskih skladbi) i klasicističkog stava prevladavajuće glazbene kulture *opere*

*serie*.<sup>7</sup> S obzirom na činjenicu da je tradicija *bassa continua* živjela u crkvenoj glazbi ili glazbi duhovnog sadržaja još dugo nakon *službenog* završetka baroka, ne čudi da su njezini tragovi još uvijek snažno prisutni u Bajamontijevu glazbenom govoru. S druge pak strane, u njegovu opusu ne mogu se previdjeti značajke novoga stila, kao što su homofoni slog, raščlanjiva melodika na male cjeline, ritamska kvadratura i polagani harmonijski ritam.

Uvidom u Bajamontijev svjetovni, opsegom znatno siromašniji opus, koji tvore vokalne i vokalno-instrumentalne skladbe poput arija, dueta i zborova, također je lako uočljivo da se pored relikata baroknog načina glazbenog mišljenja naziru i obilježja novoga stila, koji su suvremenici pozdravili kao *goût simple et naturel*. Nakon kulture četveroglasnog sloga i čestih promjena harmonijskih funkcija u baroku, nove stilske tendencije iskazuju se kroz homofoni slog i melodije što se odvijaju iznad jednostavnoga basovskog temelja koji tvore osnovne harmonijske funkcije. Oprečnosti koje je moguće ustanoviti analizom Bajamontijevih arija – formalni oblici koji napuštaju barokni okvir, ali se još uvijek ne mogu uklopiti u neki od tipičnih oblika klasike; redoslijed pisanja dionica koji odaje barokno-monodijski tip shvaćanja uz koje još uvijek postoji *basso continuo*; štire dinamičke oznake, te tragovi tonskog slikanja – karakteristike su koje predstavljaju logičan prijelaz iz baroka u klasiku.

*Tablica 1.* Popis i sadržajna klasifikacija pojmova iz područja glazbene teorije u spisu *Musica*

Tonski sustavi -tonalitet, modalitet ljestvice		Kontrapunkt		Ritam, mjera, takt	Notacija		Glazbena forma
Costituzione Collateralli Colore Complesione Diatono Diatonico Equale Gamma Incitato lastio Ipodorio Inspesazione Locrico Lateralis Mutatorio Modi Sintono Scala diatonica de'Greci Scala diatonica de'Moderni Toniaco Tuono e Modo		Conseguenza Comlicamento Conducimento Conseguente Contratenore Canto Contrappunto Diminuito Doppio Discanto Diafonia Guida Legato Parte Pertinacia Reditta		Accrescimento Alterazione Battuta Diastole Embaterio Figure Metro Numero Pausa Plauso Quarticroma Ritmo Sistole Spondaica Sincope Sospiro Tempo sonoro Trocaica Tripola Tempo forte e debole Tempo	B duro B tondo Bemmolle doppio Cromma bianca Chiavi Figura Lettere musicali Neuma Note Parti Portata		Antifona Bourée Canto Ecclesiasti(c)o Ciacona Corrente Canzoni Epicedj Encomio Epicinii Epitafio Essodio Fuga Furlana Gavotta Giga Leggi
	<b>Harmonija</b> Apparecchiare Accordo Armonia Armoniche Basso continuo Cadenza Diatonicamente Dominante Omofonia Principio Sotto dominante Sensibile nota Settima Salvare Scala di accompagnamento Supposizione Sistema Tonica	<b>Intervali, melodija</b> Consonanza Colon Deduzione Diesis tritemoria, e tertartemoria Denso Diafonia Dis(s)onanza Diesis Diastema Elemento Erotico Epogdoo Emele Fermezza Melopeia Melodia Ottava Proprietà Quarta superflua Quinta superflua Riduzione Spesso Semituono Seconda superflua Settima diminuita Settima Settima superflua Sesquiottavo Tuono Terza Unisono				<b>Oznake za izvođenje</b> Loure Menuetto Musette Nenie Opera in musica Passacaille Passepiet Rigadon Salmo Salmodia Sinfonia Sarabanda Scolj Tamburino Tarantella Tasso Villanella	

Uklapajući se, dakle, u kompozicijsko-tehničke okvire tzv. *prijelomnog* razdoblja (sredinom 18. stoljeća) koje karakterizira izmjena stilskih formacija i znakovita zgusnutost pojava od kojih nijedna ne dominira, već se u njima jednakim intenzitetom prelamaju vrlo raznovrsne, često i posve suprotne težnje, Bajamontijev opus predstavlja integralni dio onodobne stvaralačke prakse. Vrijednost njegove glazbe valja potražiti kroz njoj primjerena mjerila i u njezinoj stvarnoj korespondentnosti s potrebama vlastitog kulturnog okruženja. Sasvim je izvjesno da u Splitu nije imao na raspolaganju široku paletu instrumenata i vrsnih glazbenika kakvu su imali njegovi suvremenici, niti je sredina bila dovoljno spremna i poticajna za neke revolucionarnije inovacije.

Od vremena stupanja na dužnost kapelnika splitske katedrale 1790. Bajamonti je imao na raspolaganju orkestar vrlo nestalnog i promjenjivog sastava, koji je najčešće služio kao podloga u vokalnom izlaganju solista i katedralne kapele.<sup>8</sup> Temelj su činile linije gudačkih glazbala koje je upotpunjavao raznolikim skupinama duhača. U naročito svečanim prigodama nalazio je svirače iz obližnjih primorskih gradova, te ih zajedno s pripadnicima kapele pripremao za izvođenje složenijih vokalno-instrumentalnih djela. To se obično događalo u obredima Velikog tjedna i blagdana sv. Duje, rjeđe za Tijelovo, Veliku Gospu te ostale svetkovine od osobite važnosti za katedralu i grad Split.

Sustavnijom muzikološkom analizom Bajamontijevih skladbi, s naglaskom na značajkama instrumentacije, dakle sloga i fakture u kojoj su glazbene ideje realizirane, a ne na odrednicama tematsko-melodijskog, tonalitetno-harmonijskog ili pak strukturno-formalnog plana kojima su se već bavile neke pojedinačne studije, moguće je ustvrditi da Bajamontijev orkestar u osnovi uvijek ima gudački sastav, i to u različitim varijantama:

- a. sastav barokne trio sonate – dvije vodeće melodijske dionice: violina 1. i violina 2., te dionica basa koju mogu izvoditi orgulje uz jedan ili više gudačkih basova (kontrabas, violon, violončelo, pa čak uz udvajanje u violi u gornjoj oktavi);
- b. sastav barokne trio sonate proširen dvjema melodijskim dionicama viola (viola 1. i viola 2.) koje se izmjenjuju s violinama ili ih udvajaju u donjoj oktavi;
- c. klasični gudački sastav (violina 1., violina 2., viola, violončelo i kontrabas) u kojemu viola ima samostalnu dionicu.

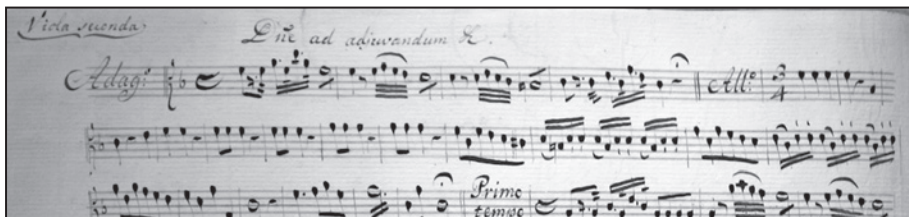
Ovim gudačkim sastavima u podlozi stoji orguljska dionica *bassa continua*, a kod dvozbornih skladbi u Bajamontijevih suvremenika susrećemo i oznaku za čembalo

u drugom zboru/orkestru, koji je često koncipiran za solističke dionice. Kako smo ranije naglasili, gudački je korpus postupno popunjavan duhačkim glazbalima, i to u parovima: po 2 roga, 2 flaute, 2 oboe i 2 klarineta. Najčešće se susreću samo po dvije skupine instrumenata: uz stalni par rogova dodaje se još jedan par flauta, oboa ili klarineta. U svečanim prilikama nailazimo i na veliku postavku drvenih puhača *a due*: oboe, klarineti i fagoti uz rogove. Proboj klarineta u crkvenu glazbu pratimo tek od oko 1800., kada se prakticira da dionice para oboa sviraju klarinetisti.<sup>9</sup> Sukladno tome, u Bajamontijevim partiturama jedan dio dionica za klarinet naknadno je pridodan i ne nalazi se u izvornim predlošcima, ali ih nalazimo u prijepisima što su ih vjerojatno načinili svirači neprofesionalci, najistaknutiji splitski diletanti tog doba, Klement Pellegrini i Jakov Marcocchia te orguljaš Josip Lamperini.<sup>10</sup> Osim toga, pojedine dionice koje nose naziv klarineta u Bajamontijevim partiturama odgovaraju zapravo podjeli registra *clarina* barokne trublje.<sup>11</sup> Naime, tijekom 17. st. i u 18. stoljeću *clarino* je naziv za visoki registar na trublji s potpodjelom na dva *clarino* registra: Clarino 1, s rasponom od  $c^2$ - $c^3$  (ponekad i  $d^3$ , a u solo dijelovima od 1720. i do  $e^3$ ,  $f^3$ ,  $g^3$ ) i Clarino 2, od  $g^1$ - $g^2$  ili  $a^2$  pa i do  $c^3$ .<sup>12</sup> U ranijem razdoblju svojega stvaralaštva Bajamonti je znao orkestru pridružiti po jednu trublju i fagot, pri čemu dionica fagota alternira s dionicom violončela.<sup>13</sup> Ipak, takav sastav tipičniji je za Benedikta Pellizzarija, Bajamontijeva učitelja i prethodnika na kapelničkoj dužnosti, negoli za samog Bajamontija. Premda je često spominjao trublje, pa čak i osobno pisao o *trubačima* (*trombetti*) koji su gotovo redovito uveličavali proslave blagdana splitskog patrona<sup>14</sup>, čini se da ih u svojem orkestru Bajamonti nije osobito rabio. Štoviše, upravo začuđuje nedostatak većeg udjela trublji, usporedi li se, primjerice, s Mozartovim crkvenim djelima iz istog vremena, u kojima je dodatak para trublji (*clarina*, čak dva para trublji označenih kao 2 *clarina* i 2 *trombe*) i para timpana uobičajen u djelima s naznakom *solemnis*.<sup>15</sup> Kod Bajamontija pak nailazimo na potpuni izostanak timpana u partiturama i dionicama.

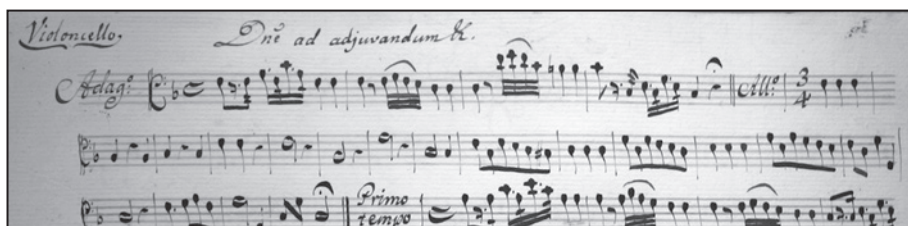
Kako bismo ilustrirali prethodno iznesene postavke, za primjer navodimo sastav basovkse dionice u Bajamontijevim *Večernjima* (Glazbeni arhiv Splitske katedrale, sign. Sk-VIII/104):



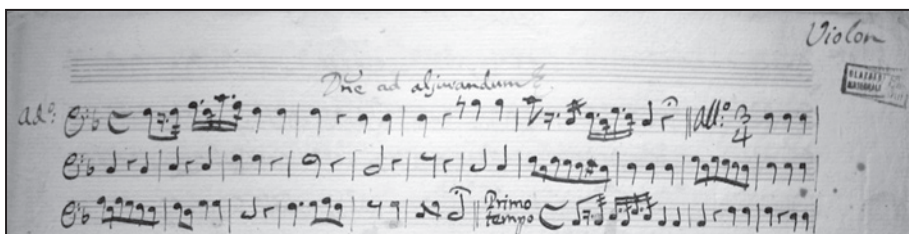
- a. dionica viole udvaja dionicu violončela u gornjoj oktavi i primi<sup>16</sup> (slika 1);



- b. u naknadno uvezanoj dionici kontrabasa prvi stavak ima natpis instrumenta violončelo, a na početnoj stranici stoji samo *basso*; u dionicama viole i violončela (a također i orgulja) javljaju se pokretljivije figure u odnosu na violon (slika 2);



- c. u naknadno uvezanoj dionici violončela prvi stavak ima natpis instrumenta violon, a u slučajevima kada nalazimo dionice kontrabasa, tada se njihov notni materijal razlikuje od ostalih basovskih dionica po redukciji na početne note na svakoj dobi (slično sljedećem primjeru violona<sup>17</sup>) (slika 3);



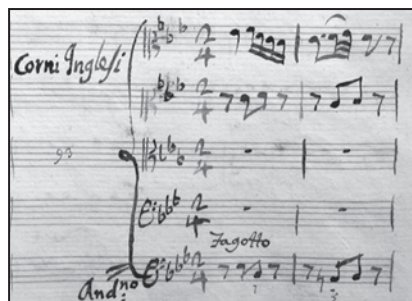


## d. dionica orgulja s akordnim šiframa (slika 4).



Od rjeđe korištenih instrumenata u Bajamontijevim partiturama susrećemo:

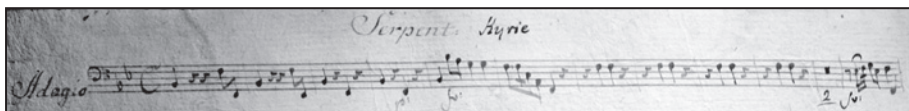
a. Engleski rog u četverglasnoj misi Sk-XIV/202, i to samo u *Et incarnatus* u *Credo* (slika 5);



b. Dopisane su i alternativne dionice za klarinete umjesto engleskog roga (slika 6);

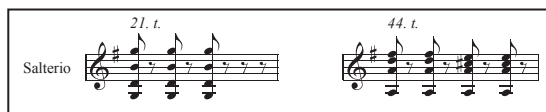


c. U istoj misi nalazimo i serpent u ulozi basa, instrument zmijolikog oblika srodan cinku, koji se u Francuskoj upotrebljavao za potporu gregorijanskog pjevanja sve do u 20. stoljeće, a na čiju širu upotrebu nailazimo od Francuske revolucije u okviru vojnih i njima sličnih glazbi (*Harmoniemusik*)<sup>18</sup> (slika 7);



d. *Salterio*<sup>19</sup> se javlja u skladbi *Superbo di me stesso* Sk-X/139 na Metastasijeve stihove libreta *L'Olimpiade*, s ubilježenom godinom 1774. i imenom grada Padove, koja nema potvrđeno Bajamontijevo autorstvo, ali odgovara vremenu i mjestu njegova tadašnjeg boravka (slika 8). U naslovljenoj skladbi *salterio* se javlja u paralelnim pomacima (terci i seksti) s dionicom viole, te zajedno vode glavnu melodiju u istodobnom i naizmjeničnom kretanju, dok ostali instrumenti imaju prateću ulogu (slika 9). K tomu, izvode se troglasni i četverglasni akordi, a raspon dionice je od g do e<sup>3</sup> (slika 10);



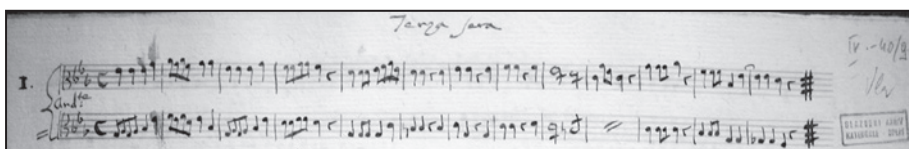


e. Značajniju primjenu imaju trublje u *Impallidisce in campo* Sk-LXXIX/1290, na Metastasijeve stihove libreta za *Issipilu* [*L'Issipile*]. Za razliku od prethodne skladbe, ovoj su sačuvane dionice, pa možemo pretpostaviti da se izvodila u Splitu: jasna je podjela prve trublje na *clarino* registar i druge na *principal* ili *tromba* registar (slika 11).

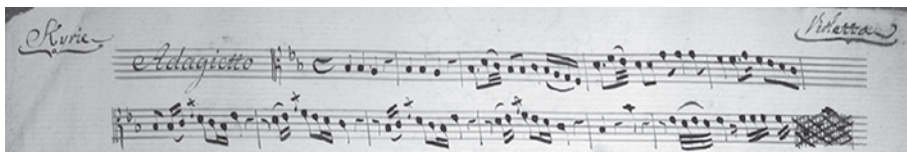


Broj dionica po jednom instrumentu, koji odgovara Bajamontijevoj rukopisu i rukopisima njegovih suvremenika, rijetko prelazi više od jedne dionice, samo se kod violina susreću po dvije. Veći broj dionica za svaki pojedini instrument nastajao je uglavnom u ponovljenim izvedbama. Upravo sudeći po izmijenjenim instrumentacijama prilikom ponovnog izvođenja skladbi tijekom osamdesetih godina 18. stoljeća, pretpostaviti je da se dogodila promjena instrumentalnih sastava u splitskoj katedrali. Ispisivale su se nove dionice i prilagođavale violini, koja postaje novo vodeće melodijsko glazbalo. Dio preinaka na koje nailazimo u umnoženim dionicama zasigurno je vezan uz nestalni sastav, a time i kvalitetu izvođačkog tijela u katedrali.

S obzirom na činjenicu da je iz jedne dionice moglo svirati do tri svirača, izvođački sastav nije nužno bio malen, pa je u tom smjeru potrebno produbiti istraživanja i inicirati daljnje spoznajne nadgradnje o izvodilačkoj praksi u Splitu sredinom 18. stoljeća. Izuzetno rijedak slučaj susrećemo u zapisu dviju viola koje se većim dijelom izvode *colla parte* s violinama u *Responsorijima* za III. večer Sk-IV/40, pa se na temelju zapisa može zaključiti da su iz njega mogli svirati samo dvojica izvođača (slika 12).



Uporaba *colla parte* dviju viola s dvjema violinama često se susreće u instrumentaciji responsorija, miserere i večernjih, a u djelima takve vrste ovi instrumenti često nose i naziv *violetta*. To je rjeđi slučaj kod Bajamontija negoli u njegovih suvremenika Pellizarija i Albertija<sup>20</sup>, ali se i kod njega povremeno susretne izraz *violetta* (primjerice *violetta* iz Mise iz 1792. godine, sign. Sk-VII/79) (Slika 13).



Kao naziv za gudačko glazbalo srednjeg registra koji je u različitim razdobljima označavao različite instrumente tipa viole *da braccio* i viole *da gamba*, *violetta* (tal., deminutiv od viola) se spominje u brojnim glazbenoteorijskim djelima nastalim tijekom 16., 17. i 18. stoljeća. Talijanski glazbeni teoretičar Giovanni Maria Lanfranco iz Terenza u spisu *Scintille di Musica* (Brescia, 1533.) piše o malim violama bez priječnica i naziva ih *violette* (*violette da arco senza tasti*), a u istom značenju izraz koristi i Pietro Cerone u traktatu *El melopeo y maestro* (Napulj, 1613.).<sup>21</sup> U spisima iz 18. stoljeća imenom *violetta* se naziva gudačko glazbalo srednjeg registra koje se izjednačava s violom ili malom violom *da gamba*.<sup>22</sup> S obzirom na činjenicu da u Bajamontijevu Glazbenom rječniku nalazimo impozantan broj citiranih glazbenoteorijskih spisa objavljenih na različitim prostorima do sredine 18. stoljeća, a među ostalima i Lanfrancov *Scintille di musica*, moguće je pretpostaviti da je upravo iz tih rasprava detaljnije saznavao o instrumentima koje je koristio i čije je dionice raspisivao u svojim partiturama.

Pristupivši minucioznijoj analizi pojmova i sadržaja unutar drugog makro-odsjeka njegova glazbenoteorijskog djela, dakle onih u domeni glazbenog instrumentarija, razvidno je da Bajamonti gotovo nigdje ne ulazi u detaljniju deskripciju i tehničke pojedinosti obrađenih glazbala, već se najčešće zadržava na pregledu općih, povijesnih i kontekstualnih s glazbalom povezanih aspekata. Sukladno temeljnoj koncepciji Glazbenog rječnika, glazbenohistoriografski podaci pružaju se uvidom u spise, citate ili izreke relevantne za razumijevanje pojave i razvoja konkretnog glazbala. Unutar takvog pristupa ponegdje se susreću i podaci o graditeljima instrumenata, izvođačkoj praksi, te o akustičko-primalačkim specifičnostima zvuka svojstvenog svakom opisanom instrumentu. No, cjelokupan fond termina koji označuju predmete i

pojave u području instrumentalne glazbe zamjetno je manji od onog u području glazbene teorije, a sadržaje ovog odsjeka moguće je razvrstati prema organologijskoj klasifikaciji instrumenata obuhvaćenih tekstom (idiofonski, membranofonski, kordofonski, aerofonski, mehanički), vidi Tablicu 2.

Tablica 2. Popis i klasifikacija instrumenata (izvorna grafija, iz spisa *Musica*)<sup>23</sup>

Idiofonski instrumenti	Membranofonski instrumenti	Kordofonski instrumenti (instrumenti za akustičko određivanje intervala)*	Aerofonski instrumenti	Mehanički instrumenti
<i>Campana</i> <i>Cembalo</i>	<i>Tamburo</i> <i>Taballi</i>	<i>Altobasso</i> <i>Arpa</i> <i>Arpicordo</i> <i>Clavocembalo</i> <i>Cetera</i> <i>Cinnira</i> <i>Chinòr</i> <i>Clavicordo</i> <i>Dolcimelo</i> <i>Gravicembalo</i> <i>Hackbett</i> <i>Lira</i> <i>Leuto</i> <i>Sinfonia</i> <i>Violino</i> <i>Viola</i> <i>Violone</i> <i>Emisferio*</i> <i>Magas*</i> <i>Mesolabio*</i> <i>Monocordo*</i> <i>Regola armonica*</i>	<i>Cornamusa</i> <i>Corni da caccia</i> <i>Ciuffolo</i> <i>Flauto</i> <i>Organo</i> <i>Organo idraulico</i> <i>Piffero</i> <i>Tromba</i> <i>Trombone</i> <i>Tibia</i> <i>Ugab</i> <i>Sampogna pastorale</i>	<i>Fluteu automate</i>

Gledano u cjelini, zaključiti je da Bajamontijev stvaralački rad, barem u domeni glazbenog instrumentarija, i nije imao značajnijih refleksija na njegovo glazbenoteorijsko djelo. Dok se, s jedne strane, u svom skladateljskom radu predstavio kao solidan poznavalac instrumentacije, kao autor širokih interesa pokazujući zavidnu razinu poznavanja i uobličavanja kako starijih, tako i recentnijih glazbenih formi (od formula barokne dvodijelnosti, fuge i suite do suvremenijih oblika ronda i sonate), u svojem je najmeritornijem spisu s

područja glazbene teorije tek rudimentarno i parcijalno obradio pojmove u području organologijske problematike. Iščitavajući relevantne izvore iz kojih je crpio spoznaje o pojedinim glazbalima, Bajamonti je izdvajao zanimljivosti i bilježio ih u svoj rječnik vjerojatno bez pretenzija da oblikuje neku novu povijest glazbenih instrumenata, što je razlogom njegova selektivnog pristupa unutar spomenutog područja. Promatrajući pak s aspekta organološko-kulturoloških odrednica, i ovdje je pokazao širok dijapazon interesa, od antičkih glazbala do onih novoga doba, pa čak i do sasvim suvremene vrste mehaničkih glazbala, tzv. *androida* koji – pokretani posebnim preciznim mehanizmom – sviraju dani instrument.<sup>24</sup> U tom smislu, stanovita nekorespondentnost koja se uočava na području glazbene teorije i prakse u Bajamontijevu slučaju i nije osobito relevantna. S obzirom na činjenicu da je čitav niz stranica njegova Glazbenog rječnika sa slovima abecede naznačenim na vrhu ostao nepopunjen (vjerojatno za daljnje popisivanje termina abecednim redom), čini se opravdanim konstatirati da posao praktički nije u potpunosti dovršio. Pretpostaviti je da je Glazbeni rječnik zapravo pisao za osobnu upotrebu, da ga je kreirao prema dostupnim materijalima onom dinamikom kojom ih je nabavljao, kaneći ga permanentno popunjavati novim, relevantnim ne samo glazbeno-teorijskim već zacijelo i organologijskim sadržajima. I pored toga što je spis ostao neobjavljen, pa se kao takav ne izdiže iznad razine osobnog projekta njegova autora, Bajamontijev doprinos području povijesti teorije i filozofije glazbe nipošto nije beznačajan. Djelujući u svojoj zavičajnoj sredini, Bajamonti je ne samo praćenjem i proučavanjem znanstvene literature s područja glazbe nego i dopisivanjem s istaknutim javnim djelatnicima, skladateljima i teoretičarima o raznim glazbenim pitanjima, izvršio određen utjecaj na kulturno i društveno biće hrvatske intelektualne elite, kao i na njezino predstavljanje u razmjerima širim od nacionalnih. Osim toga, svojim je sveukupnim glazbeničkim angažmanom, a poglavito onim skladateljskim, potvrdio i učvrstio svoje mjesto među središnjim figurama u tijekovima starije nacionalne kulturne prošlosti.

Ono što definitivno povezuje Bajamontijevo bavljenje na području glazbene teorije i prakse jest njegova pripadnost duhu europskog klasicizma. Jer, kao što Glazbeni rječnik svojim profilom upozorava na enciklopedičnost i intelektualnu sveobuhvatnost svojega tvorca, a takve atribucije svojstvene su i ostalim predstavnicima racionalističke epohe čija univerzalnost duha i životnih nazora uključuje u sebi najširu skalu misaonih preokupacija, tako



i Bajamontijev skladateljski (praktični) rad pripada žarištima europskog klasicizma. Ne ulazeći u ocjenu umjetničkog dosega pojedinih Bajamontijevih ostvarenja i zadržavajući uvijek u svijesti nužnu proporcionalnost u odnosu na najveće skladateljske ličnosti u svijetu, slobodno je međutim zaključiti da se preko stvaralaštva Julija Bajamontija, a uz Sorkočevića, Ivančića, Jarnovića i varaždinski skladateljski krug, i Hrvatska priključuje europskim klasicističkim stremljenjima na razini dostojnoj međunarodnih kriterija.

## BILJEŠKE

- <sup>1</sup> Usp. Ivan Bošković: *Litteraria, musicalia et theatraia*, sv. 2. Split 2003.; Miljenko Grgić: *Tragom baštine Julija Bajamontija (1744.-1800.)*. Mogućnosti, 7-8, Split 1990., 793-817; Miljenko Grgić: *Dr. Julije Bajamonti, glazbenik*, u: *Splitski polihistor Julije Bajamonti* (ur. Ivo Frangeš), Split, 1996., 87-117.
- <sup>2</sup> Usp. Ivana Tomić Ferić: *Julije Bajamonti (1744. - 1800.): Glazbeni rječnik. Transkripcija, prijevod, komentari*. Zagreb, 2013.
- <sup>3</sup> Bajamontijev rad navodit ćemo u daljnjem tekstu na hrvatskom u kurentu kao Glazbeni rječnik (s velikim G) bez kurziva.
- <sup>4</sup> Prihvaćajući se rada na sabiranju i abecednom sortiranju glazbenih termina, Bajamonti se priklanja autoritetima i kompilira misli o glazbi što su ih u svojim djelima izrazili francuski enciklopedisti i glasoviti talijanski glazbeni teoretičari. Rad na transkripciji i prijevodu Bajamontijeva autografa omogućio je spoznaje o izvorima kojima se poslužio pri sastavljanju spisa *Musica*. Naime, boraveći u Padovi, jednom od najznačajnijih talijanskih sveučilišnih središta, imao je priliku upoznati glazbenoteorijska dostignuća autora poput Franchina Gaforija (*Theoricum opus musicae disciplinae*, 1480.), Pietra Aarona (*Lucidario in musica*, 1545.), Heinricha Glareanusa (*Dodecachordon*, 1547.), Gioseffa Zarlina (*Le istituzioni armoniche*, 1558.; *Dimostrazioni armoniche*, 1571.; *Sopplimenti musicali*, 1588.), Vincenza Galileija (*Dialogo della Musica Antica, e della Moderna*, 1581.), Giovannija Marie Artusija (*L'arte del contraponto*, 1586.; *L'Artusi ovvero delle imperfezioni della moderna musica*, 1600.-1603.), Zaccarie Teva (*Il musico testore*, 1706.), Giuseppa Tartinija (*Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, 1754.), Francesca Algarottija (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755.), Vincenza Manfredinija (*Regole armoniche*, 1775.) te, posredno, i čitav niz antičkih, srednjovjekovnih i predrenesansnih glazbenih mislilaca, primjerice Plutarha, Aristoksena, Ptolemeja, Ateneja, Boecija, Kasiodora, Marchetta iz Padove, Bartoloméa Ramosa de Pareju, itd. Poznao je, međutim, i sve važnije napise o glazbi francuskih enciklopedista: Rousseauove *Dictionnaire de musique* iz 1767. i *Lettre sur la musique française* iz 1753; d' Alembertove *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* iz 1752. i *Traité sur la liberté de la musique* iz 1759; Diderotov *Principes généraux d'acoustique* (u: *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, 1748.); članke o glazbi iz Diderot-d'Alembertove *Encyclopédie* (1751.-1772.); Voltaireova djela *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* iz 1741. i *Dissertation sur les principales tragédies* iz 1749. Popis svih izvora



- vidi u: I. Tomić Ferić: *Julije Bajamonti (1744.-1800.): Glazbeni rječnik...*, 382-386.
- <sup>5</sup> Usp. Gioseffo Zarlino: *Le istituzioni harmoniche*. Venecija 1561. (reprint: 1999.), 260.
- <sup>6</sup> Usp. Koraljka Kos: *Luka Sorkočević i njegovo mjesto u hrvatskoj i europskoj glazbi 18. stoljeća*, u: *Luka i Antun Sorkočević. Hrvatski skladatelji* (ur. Stanislav Tuksar). Zagreb - Osor, 1983., 14.
- <sup>7</sup> Usp. Carl Dahlhaus: *Einleitung*, u: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (ur. C. Dahlhaus). Laaber 2008., 1-8.
- <sup>8</sup> Opširnije o orkestru u katedrali vidi u: Miljenko Grgić: *Glazbena kultura u splitskoj katedrali od 1750. do 1940.* Zagreb 1997., 45-46 i 71-72.
- <sup>9</sup> Usp. Klaus Aringer: *Zur Aufführungspraxis in der Kirchenmusik der Mozart-Zeit*, u: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik. (Das Mozart-Handbuch, Bd. 4*, ur. Thomas Hochradner & Günter Massenkeil). Laaber 2006., 50.
- <sup>10</sup> Usp. M. Grgić: *Glazbena kultura u splitskoj katedrali...*, 71.
- <sup>11</sup> Ital. *clarinetto*, Diminutiv von clarino. Usp. Wilibald Gurlitt & Hans Heinrich Eggebrecht (hg.): *Riemann Sachlexikon Musik*. (Reprint von *Riemann Musiklexikon, Sachteil*. 1967.), Mainz 1996., 461.
- <sup>12</sup> Usp. Reine Dahlqvist, Edward H. Tarr: *Clarino*, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ur. Stanley Sadie). 2. izd., sv. 5, London 2002., 910-912.
- <sup>13</sup> Usp. M. Grgić: *Glazbena kultura u splitskoj katedrali...*, 71. U bilješki se upućuje na arhivsku jedinicu sign. Sk-IX/117 u Glazbenom arhivu splitske katedrale, ali takve upute nalazimo u Sk-V/52 u dionici gudačkog basa (V/52:19) koji nije u Bajamontijevu rukopisu. U obje arhivske jedinice nalazi se ista skladba *Te Deum*.
- <sup>14</sup> Usp. Julije Bajamonti: *Zapisi o gradu Splitu* (uredio i preveo Duško Kečkemet). Split 1975., 262-264.
- <sup>15</sup> Usp. K. Aringer: *Zur Aufführungspraxis in der Kirchenmusik der Mozart-Zeit...*, 49-52.
- <sup>16</sup> Bajamonti unosi stanovite promjene u način pisanja partitura. Naime, u dotadašnjoj praksi bilo je uobičajeno pisanje partitura u odvojenim sveščićima za svaku pojedinačnu skupinu, pa se tako, primjerice, jedan psalam zapisivao u dvije ili tri odvojene partiture (*partitino*): zasebno zborna partitura, zasebno partitura za soliste koji su izvodili arije i/ili partitura za smanjeni sastav. Takav način zapisivanja partitura imao je i praktičnu namjenu, jer se moglo kombinirati različite, već prethodno skladane psalme ili bi se postojećem materijalu dokomponirao dio koji nedostaje. Sukladno praksi ispisivanja cijele partiture u jednom sveščiću koja se ustalila negdje pred kraj 18. stoljeća, Bajamonti unosi postupne promjene u način bilježenja partitura. No, nerijetko se i kod njega još uvijek osjeća potreba za redukcijskim zapisom. Bajamontijeva partitura sadrži cijeli materijal psalma, iščezavaju šifre generalbasa, a na mjestima gdje ima dovoljno crtovlja ispisuje ili ostavlja prostor za sve instrumentalne dionice. Udvajanje glazbenog materijala ne ispisuje, već različitim oznakama upućuje na to što se izvodi. Upisani basovski ključ u dionicama viola stoji za udvajanje basovske dionice, oznakom // obilježava udvajanje prve poviše zapisane dionice u partituri, a ispisane napomene u crtovlju ('*col primi*', '*col secondi*', '*all'8.<sup>a</sup>[ottava] bassa*', itd.) upućuju na melodijska udvajanja. Opširnije o tome vidi u: Vito Balić: *Stvaralaštvo i recepcija psalma 51 (50) u splitskoj katedrali (1741.-1837.)*, u: *Zbornik radova V. međunarodnog znanstvenog*

- simpozija Pasijske baštine. Muka kao nepresušno nadahnuće kulture. Boka kotorska – jedno od izvorišta hrvatske pasijske baštine* (urednik Jozo Čikeš). Tivat 2006., 391-410.
- <sup>17</sup> Sve do u 19. stoljeće postoji veliki broj krajnje različitih gudačkih basova s raznim nazivima ovisno o veličini korpusa instrumenta, broju žica i načinu ugodbe. U istodobnim propisivanjima violončela, violona i kontrabasa u orkestralnim sastavima 17. i 18. stoljeća, violončelo često ima solističku ulogu, dok se violon pojavljuje kao ripieno ili continuo instrument. Usp. Johannes Loescher: *Violon*, u: Christiana Nobach (Hg.): *Streichinstrumente*. Metzler Weimar 2002., 310-321.
- <sup>18</sup> Garry Crighton: *Serpent*, u: *Lexikon der Kirchenmusik. Enzyklopädie der Kirchenmusik*. sv. 6/2 (ur. Günther Massenkeil & Michael Zywietz), Laaber 2013., 1248-1250.
- <sup>19</sup> Denotat koji se krije u značenju termina psaltir (tal. *salterio*) predstavlja u historijskoj organografiji još uvijek sporno pitanje. Naime, talijanski *salterio* naziv je za psalterij (svira se prstima ili trzalicom) i za cimbal (Hackbrett) koji se svira palicama. Naziv psaltir prvi put se javlja u antičkim literarnim spomenicima i označuje trzalačka kordofonska glazbala, te se najvjerojatnije odnosi na vrstu harfe. Uzimajući u obzir Bajamontijevo široko klasično obrazovanje, pretpostaviti je da ga i on koristi u općem značenju trzalačkog glazbala, misleći pritom na harfu. Usp. Nicola Zingarelli: *Lo Zingarelli 2005. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna 2004., 1592.
- <sup>20</sup> U notnim materijalima *violettu* nalazimo notiranu u basovskom, altovskom, mezzosopranskom i sopranskom ključu, vrlo često u trostrukim dionicama u različitim ključevima ispisanim za oktavu više ili niže. Uvijek je riječ o vodećim melodijskim glazbalima u paru, *violetta prima* i *violetta seconda*. U basovskom ključu nalazimo ih ispisane većinom u Pellizzarijevim solističkim partiturama (sign. Sk-XXVIII/331, Sk-XXXVI/441, Sk-XLIV/579, Sk-LXXXVIII/1442, Sk-LXXXIX/14762) te u Albertijevoj partituri (Sk-II/18). Melodijski je raspon ovih dionica od C do a', a samo u jednom slučaju nailazimo na ton  $\flat$ . Dionice koje nose naziv *violetta* u altovskom ključu prepisane su dionice za oktavu više, te odgovaraju rasponu današnje viole. Dionice na kojima piše *violetta* u sopranskom ključu najčešće su prerađene ili transponirane dionice i prilagođene današnjem rasponu violine. Iste dionice *violetta* često su označene kraticom V:<sup>a</sup> u partiturama u kojima nalazimo i napomene kao što su *Seconda Viola sarà il Basso*, što potvrđuje nepreciznost uporabe nazivlja. Naime, u 16. i 17. stoljeću, violettom su se označavali različiti gudački instrumenti tipa viole *da braccio* i viole *da gamba*, a u 18. stoljeću tim se nazivom imenuje općenito viola. Usp. V. Balić: *Stvaralaštvo i recepcija psalma 51 (50) u splitskoj katedrali (1741.-1837.)...*, 397.
- <sup>21</sup> Usp. Howard Mayer Brown, Stephen Bonta: *Violetta*, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ur. Stanley Sadie), 2. izd., sv. 26, London 2002., 701.
- <sup>22</sup> '*Violetta (ital.) ist eine Geige zur Mittel-Partie, sie werde gleich auf Braccien, oder kleinen 'Viola di Gamben' gemacht.*' Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, ur. Friederike Ramm, Kassel 2001, 573.
- <sup>23</sup> Popis je načinjen prema Bajamontijevoj rječničkoj natuknici *istrumenti* u kojoj su citirani navodi iz dvaju glasovitih traktata talijanskoga glazbenog teoretičara Gioseffa Zarlina (*Le istituzioni harmoniche* i *Supplementi musicali*), s napomenom da su posebno (masnim

slovima) istaknuti instrumenti koje Bajamonti obrađuje kao zasebne pojmove, dok ostale tek nabraja prema kriteriju pripadnosti nekoj od navedenih skupina. Vidi faksimil.

- <sup>24</sup> Registrirani instrumentarij u Bajamontijevu Glazbenom rječniku moguće je grupirati prema organološko-kulturološkim odrednicama na: **a.** instrumente grčko-rimske antike (kitara, lira, hidrauličke orgulje, tibia); **b.** instrumente s kontinuitetom postojanja od antike do novog doba (monokord/magas/harmonički kanon, mezolabij, harfa, zvono, bubanj, orgulje); **c.** instrumente novog doba (timpani, arpikord, čembalo, gravičembalo, klavikord, violina, viola, lutnja, trublja, trombon, lovački rog, blokflauta, automatska flauta). Usp. I. Tomić Ferić: *Julije Bajamonti (1744. -1800.): Glazbeni rječnik...*, 75-112.

MUSIC INSTRUMENTS IN BAJAMONTI'S  
THEORETICAL AND PRACTICAL WORK

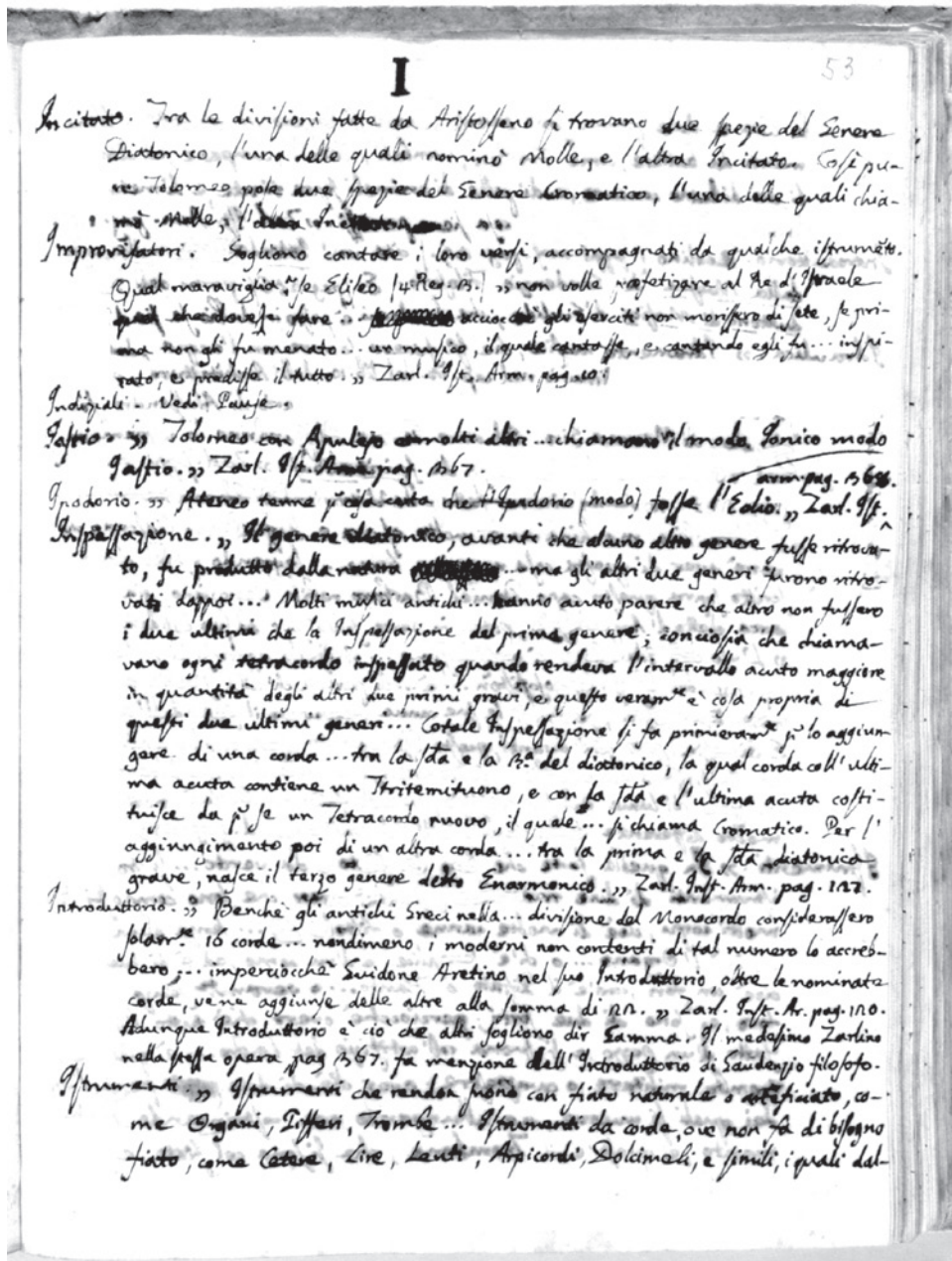
## Summary

Compositional practice has always been the main prerequisite for conducting legitimate research into music theory. A musicological analysis of Bajamonti's scores has revealed a certain discrepancy between music theory and practice in terms of music instruments. As a composer, Bajamonti was a true connoisseur of both a performing practice and a specific sound quality of individual instruments that he played and whose parts he wrote out. However, in his most significant work on music theory, *Dictionary of Music*, he failed to provide a thorough analysis of organology. Instead of having provided a more thorough description of instruments, Bajamonti only addressed general, historical and contextual aspects of individual instruments.

Having analysed Bajamonti's orchestral works, the author of the paper has established that the strings in all the variants are the core of the orchestra (e.g. a Baroque trio sonata complemented by two violas melodic parts and the Classical string section). The core of the orchestra is usually complemented by woodwind and brass instruments a due: horns, flutes, oboes, clarinets, bassoons. It is rarely complemented by trumpets or percussion parts. In order to clarify ambiguous terms, it is necessary to conduct further research into music instruments that are played in his scores and parts, such as *clarino*, *clarinetto*, *violetta*, *violon*, *serpent*, *salterio*.

Bajamonti's *Dictionary of Music* contains a significant number of cited writings on music theory by international authors, that were published until the mid-eighteenth century. Therefore Bajamonti himself might have used these writings as sources of information about instruments that he played and whose parts he wrote out in his scores. *Dictionary of Music* is an unfinished work, which is reflected in its very content: although it provides an outline of ancient, modern and even mechanical music instruments, it also contains a significant number of empty pages with the letters of alphabet on the top of each. It is presumed that these empty pages were once reserved for further classification of terms. This very fact confirms the above-mentioned discrepancy between organological theory and practice.

The scope of the *Dictionary of Music* reflects both Bajamonti's erudition and mastery of music theory and practice. His practical compositional work represents a significant contribution to the European Classicism. Its undeniable quality makes it worthy of international acclaim as well.



Slika 14. Musica, abecedni popis pojmovia s tumačenjima, natuknica instrumenti (Bajamontijev autograf, Muzej grada Splita, folija 53)