

ODRAZI ROUSSEAUOVE MISLI U GLAZBENOM RJEČNIKU POLIHISTORA JULIJA BAJAMONTIJA

UDK: 78.071 Bajamonti, J. 1 Rousseau, J. J.
 Primljeno: 14. XI. 2005.
 Izvorni znanstveni rad

IVANA TOMIĆ FERIĆ
 Filozofski fakultet u Splitu
 Teslina 12
 21000 Split, HR

U ovome se tekstu istražuju zajedničke odrednice Rousseauove i Bajamontijeve glazbeno-estetičke orijentacije. Uz komparativnu analizu glazbenih napisa ovih autora, studija donosi i prikaz najznačajnijega, do danas neproučenog Bajamontijeva glazbenoteorijskog djela pisanog na talijanskom i manjim dijelom na francuskom jeziku. Riječ je o prvom, enciklopedijski koncipiranom glazbenom rječniku u Hrvatskoj, s otprilike tristotinjak glazbenih termina iz područja teorijske i organologijske problematike.

Ključne riječi: prosvjetiteljstvo, povijest glazbe, rukopisi

UVOD

Nastavljajući tradiciju intelektualnih tendencija Marulića, Držića i Hektorovića, što su još od razdoblja humanizma odjekivale južnohrvatskim prostorima, Julije (talijanska verzija imena Giulio) Bajamonti idealno se uklapao u novi duhovni pokret europskoga građanstva 18. st., ostvarujući zapravo jedan novi lik intelektualca, koji će, zagovarajući pluralizam duhovnosti, na pijedestal čovjekova vrijednosnog sustava postaviti razum. S demokratizacijom društvenih odnosa građanstvo je, uz pojedince iz viših društvenih slojeva, iskazivalo sve veću potrebu za pobjedom kritičkog uma i za doseganjem prosvjetiteljskog ideala moralne autonomije. Ideologija građanskog društva, ispočetka odviše fragmentarna i pretežno polemična, postaje u 17. st. sve potpunija i obuhvatnija, a svjetovnu afirmaciju svojih principa shvaća kao širenje svjetlosti u mraku, kao prosvjetljivanje ili

prosvjeđivanje svijeta. U okolnostima takve duhovne klime, na raskrižju raznovrsnih kulturno-povijesnih mijena, pratimo lik i djelo dr. Julija Bajamontija (1744.-1800.) - jednog od najznamenitijih prosvjetitelja ne samo dalmatinske već i cjelokupne hrvatske povijesti. Kao zagovornik suvremene znanosti, Bajamonti je neprijeporno pripadao europskoj intelektualnoj eliti prosvjetiteljskog stoljeća. Uvid u širinu njegovih glazbenih, literarnih i znanstvenih bavljenja kao i sadržajna analiza dijela korpusa sačuvane baštine koja svojom ekstenzivnošću i raznovrsnošću podsjeća na antičke ili pak renesansne uzore (Vitruvija, Erazma, Leonarda, Michelangela), potvrđuju prihvatljivost teze da je stil Bajamontijeva pisma moderan i blizak razini europske misli onoga vremena. Ta se razina očituje u udaljavanju od skolastičke filozofije i njenih kasnijih izdanaka, od patosa bliskog baroknoj tradiciji i usmjerena je k praktičnom umovanju u kojem se filozofija spaja s politikom u namjeri da na društvenom planu stvori bogatu, suvremenu naciju. Misaone su to odrednice po kojima je Bajamonti vrlo blizak Rousseauu i enciklopedistima, čija je djela studirao, prerađivao, prevodio i prepisivao.¹

Jedan od putova kojima je prosvjetiteljska misao dopirala do Hrvatske bio je fiziokratski pokret u Dalmaciji, koji je podupirala zadarska agrarna akademija sa svojim uglednim članovima Andrijom Borelijem, Ivanom Lukom Garagninom, Nikolom Ivellijem i braćom Julijem i Jerolimom Bajamontijem. Djela enciklopedista, pa zacijelo i Rousseauova, bila su poznata i drugim prosvijećenim istomišljenicima s kojima je Bajamonti obilno korespondirao - hvarskom biskupu Ivanu Dominicu Straticu,² njegovu bratu, slobodoumnom zadarskom biskupu Grguru Straticu, dubrovačkim intelektualcima Mihi Sorkočeviću, Jurju (Đuri) Feriću i Tomi Bassegliju koji je naročito dobro poznao Voltaireova djela, često ih citirajući u svojim spisima.³ Svojim liberalizmom, ali i kritičkim stavovima prema društvu i Crkvi, Bajamonti je također volterijanac. Štoviše, upravo je u duhu volterijanske ironije ispisivao kritičke stranice o splitskom krepuskularizmu, iskazujući pritom svoju ogorčenost malograđanskim mentalitetom svojih sugrađana.⁴ S druge pak strane, idejom o prirodi kao nečemu iznad i izvan čovjeka, preferiranjem snage strasti i osjećajnog entuzijazma, glazbenim

senzibilitetom, spontanitetom uma i isticanjem prosvjetiteljskog ideala moralne autonomije, Bajamonti je izraziti apologet rusooovstva.⁵

Kao pravo dijete svoga stoljeća, Bajamonti je upravo "kulturom pisma" održavao veze i sa znanstvenim i literarnim umovima zapadnoeuropsko-ga kulturnog kruga. Njegova erudicija, univerzalnost, kritičnost i sklonost recentnoj misli, svrstavaju ga među prve hrvatske enciklopediste suvremenog tipa. Najčvršći dokaz ovakvoj Bajamontijevoj kvalifikaciji upravo su njegovi rječnici. Po uzoru na glasovitu Diderotovu *Enciklopediju*, počeo je sastavljati svoj *Enciklopedijski rječnik* koji je sačuvan i danas kao uvezana knjižica sa 122 nepaginirane stranice ispunjene različitim sadržajima citiranim iz brojnih knjiga i časopisa. I ovdje je, upravo kao i u *Glazbenom rječniku*, upisivao podatke za razne pojmove abecedno, onim redoslijedom kako ih je sakupljao, bez konačnog pregleda i kazala. To je vjerojatno i razlogom da se djelo doima nezavršenim i necjelovitim. Sličan pristup gradi sadrži i Bajamontijev rukopis s područja kemije pod zajedničkim nazivom *Abecedna zbirka dodataka i promjena koje je načinio Macquer za prvo izdanje svojega kemijskog rječnika te Scopolijevih napomena u istom rječniku*, u kojem je prema svom znanju i kritičkom stavu odabirao tumačenja pojedinih pojmova iz kemije, vrednujući ih i uvrštavajući samo one koji su prema njegovu vlastitom mišljenju bili znanstveno relevantni. Uglavnom su to odabrani, prepričani i prerađeni ispisi iz Macquerovih članaka dodanih drugom izdanju njegova *Kemijskog rječnika* i Scopolijevih članaka, dodanih talijanskom prijevodu tog istog djela.

Sličnu maniru u odabiru građe očituje i Bajamontijev rukopis s glazbenom tematikom, naknadno nazvan *Musica*, u kojem su refleksije prosvjetiteljske (osobito rousseauovske) misli naročito prisutne.⁶ Riječ je o prvom, enciklopedijski koncipiranom glazbenom rječniku na domaćem tlu, u kojem se obrađuju brojni glazbenoteorijski pojmovi, oblici i instrumenti od razdoblja antike do Bajamontijeva vremena.⁷ Prihvativši se rada na sabiranju i preglednom abecednom sortiranju stanovitog broja 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.⁸ Već preliminarnim pregledom rječničke građe mogu-

će je uočiti uistinu impozantan broj citiranih teorijskih izvora objavljenih na različitim prostorima do sredine 18. stoljeća koji pripadaju širokom dijapazonu znanstvenih disciplina – od glazbe, preko književnosti i filozofije do prirodnih znanosti i astrologije.⁹

U tom smislu, unatoč pomanjkanju izvornih stavova i razradbe preuzetih teza unutar vlastitog općefilozofskog sustava, unutar vlastitih ideja, intelektualnog svijeta, osjećajnih i aksioloških kategorija, Bajamonijev rad predstavlja značajni glazbeno-povijesni dokument i služi kao prilog znanstveno-objektivnoj sistematizaciji i procjeni ne samo glazbenog već i cjelokupnog Bajamontijeva djela.

KOMPARATIVNA ANALIZA ROUSSEAUOVA I BAJAMONTIJEVA GLAZBENOG RJEČNIKA

Glazbeni rječnik Julija Bajamontija moguće je datirati u posljednju četvrtinu XVIII. stoljeća. Originalni rukopis pisan je na papiru formata 14,5 x 19,2 cm, uvezan u tvrde, kartonske korice 14,5 x 20,1 cm, na kojima je nalijepljena etiketa sa signaturom *I a 9* i olovkom dopisan naslov *Musica*.¹⁰ Ispisan je tintom koja je na nekim mjestima prelivena po papiru, što je mjestimično otežavalo čitanje. Prvi nepaginirani list sadrži popis Bajamontijevih djela što su se nalazila u biblioteci Dujma Sava.¹¹ U svesku od 165 listova, koji su naknadno olovkom paginirani od stranice 1 do 165, sve stranice nisu ispisane, već je za svako slovo ostavljen prostor za eventualne dodatne zabilješke.¹² Rječnik donosi nešto više od tri stotine glazbenih termina, s napomenom da se pojedini termini ponavljaju. Ponovne ispise istog termina Bajamonti označava arapskim brojem u zagradama (1), (2), (3)... Djelo je kompilacijskog karaktera, jer je objašnjenje svakog termina zapravo citat iz nekog bilo glazbenog bilo neglazbenog traktata. Ekscerpte iz pojedinih djela Bajamonti navodi sukcesivno, tako da za mnoge natuknice postoji nekoliko citiranih obrazloženja. Rukopis sadrži i naknadne umetke, paginirane prema stranici na kojoj se nalaze.

Premda nismo naišli na točan podatak kada je Bajamonti započeo s pisanjem Glazbenog rječnika i je li ga namjeravao objaviti ili ga je pak pisao

za osobnu upotrebu, čini se - prema nekim elementima njegove biografije - da je oko 1788. godine radio na njegovu sastavljanju. Naime, u pismima od 11. srpnja i 12. kolovoza 1788. što ih je Bajamonti uputio Dubrovkinji Deši Gozze-Gučetić, moli na posudbu Rousseauov *Dictionnaire de musique*, koji je posjedovao Miho Sorkočević.¹³ Da je zatraženu knjigu i dobio, saznajemo iz objašnjenja nekih pojmova u Bajamontijevu Glazbenom rječniku, koji komentiraju ili upućuju na spomenuto Rousseauovo djelo. Glazbeni dikcionar Rousseaua, koji je, kao i Bajamontijev, unutar širokog vremenskog raspona nastajao postupno kao rezultat izučavanja svih meritornijih dotada publiciranih glazbeno-teorijskih radova, vjerojatno mu je trebao poslužiti pri pisanju vlastitog.¹⁴ Osim toga, na poticaj biskupa Stratica, Bajamonti je 1788. godine proučavao djelo Estebana de Arteage *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalle sue origini fino al presente*, objavljeno u Veneciji 1785. Za to je djelo napisao stanovite primjedbe i komentare koje je namjeravo poslati Arteagi.¹⁵ Budući da se na stranicama Bajamontijeva glazbenog rukopisa mogu pročitati fragmenti iz navedenog spisa, pretpostaviti je da je prilikom proučavanja Arteaginih napisa o pravrata u talijanskom kazalištu neke zanimljivosti izdvajao i dopisivao u svoj Glazbeni rječnik. Ne možemo, međutim, pouzdano tvrditi koliko dugo je Bajamonti radio na sastavljanju i kompiliranju građe, ali se, s obzirom na čitav niz nepopunjenih stranica sa slovima abecede naznačenim na vrhu (vjerojatno za daljnje popisivanje termina abecednim redom), čini opravdanim konstatirati da posao praktički nije u potpunosti dovršio. Prihvatimo li, temeljem iznesenih biografskih podataka i korespondencije, hipotezu da je dvanaest godina prije smrti intezivno prikupljao građu i radio na sastavljanju svog pojmovnika, onda i nije nemoguće spekulirati o tome 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 glazbeno-teorijskim sadržajima.

Komparativnom analizom Rousseauova i Bajamontijeva *Rječnika* ustvrdili smo priličan broj istih termina koje autori obrađuju, s time da je Rousseauov spis opširniji i uglavnom autorski, s brojnim referencama na

glazbeno-teorijske teze drugih autora. Bajamonti, pak, tek ponegdje iznosi vlastite komentare, a gotovo cjelokupna građa predstavlja fragmente iz različitih djela drugih autora citirane u neizmijenjenu obliku. Pored Zarlina, d'Alemberta, Teva i Artusija kao najzastupljenijih autora, u velikom broju natuknica Bajamonti upućuje upravo na Rousseauov *Dictionnaire*, ili na njegovu raspravu o glazbenom kazalištu iz 1753. naslovljenu *Lettre sur la musique française* (poglavito u natuknicama o francuskoj i talijanskoj glazbi). U stalnom kontaktu sa skupinom pisaca oko *Enciklopedije*, Rousseau je 1748.-1750., po Diderotovoj narudžbi, pisao članke o glazbi za *Enciklopediju* (članci su izazvali javnu kritiku Jeana Philippea Rameaua i Rousseauovu repliku). Ti članci, dakako, bitno preinačeni, prošireni i dopunjeni, čine temeljnu građu Rousseauova *Rječnika*. Od 904 natuknice u rječniku, 524 su potpuno nove, a od onih preuzetih iz *Enciklopedije*, samo je 166 natuknica istovjetno originalu. Ograđujući se od pomodnih pokušaja i "apsurdnih kompilacija koje se svakog dana umnožavaju u sveopćem trendu, gotovo pomami za rječnicima", Rousseau pristupa poslu vrlo ozbiljno, ističući već u predgovoru da je "glazba, od svih dugih lijepih umjetnosti, ta, čiji je leksik najekstenzivniji, pa joj je, stoga, ovakav rječnik i najkorisniji.¹⁷ Poput Bajamontija, i Rousseau često višekratno obrađuje isti pojam, o čemu i sam progovara: "...trebao sam činiti brojna ponavljanja kako bih izbjegao praznine i manjkavosti. No, vjerujem da je u knjizi ovakvog tipa ipak manje štetno načiniti pogreške negoli izostavljanja."¹⁷ Za razliku od Bajamontijeva rječnika koji je ostao neobjavljen, pa se kao takav ne izdiže iznad razine osobnog projekta njegova autora, Rousseauov je nakon objave odmah preveden na nekoliko jezika, a pojedini dijelovi interpolirani su u druge leksikone i enciklopedije. Štoviše, kao "prvi moderni glazbeni leksikon", Rousseauov je rad služio kao model drugima, posebno u Francuskoj i Njemačkoj, a glazbena teorija prezentirana njegovim sadržajem izravnim i neizravnim putem širila se Europom i izvan nje¹⁸.

Središnja ideja Rousseauove teorije počiva na činjenici da je glazba imitativna umjetnost koja svoje najveće efekte postiže kao "imitativna komunikacija" ljudskih osjećaja. Njegovo shvaćanje glazbene imitacije kao ekspresije osjećaja i isticanje različitosti u formama njihove komunikacije

ultimativno je produciralo novu estetičku doktrinu. Premda se francuskog estetičara Jeana Baptistea Dubosa najčešće naziva “ocem” moderne estetike zbog njegova naglašavanja “sentimenta”, mnogi smatraju da je njegova teorija u biti klasična, te da je Rousseau zapravo istinski “otac” romantičke estetike.¹⁹ O tome svjedoči i njegov odnos prema “programnosti” kojem je svojstven novi nazor na funkciju programno-glazbene koncepcije: izvanjski događaji prikladni za “tonsko slikanje” nadomještaju se dojmovima unutrašnjih zbivanja.²⁰ Rousseauova naglašena tvrdnja da glazbu valja shvaćati ponajprije kao moralni i kulturalni fenomen ponukala je Claudea Lévi-Straussa da ga nazove “etnologom i utemeljiteljem humanističkih znanosti”.²¹ Glazba je, prema Rousseauovu mišljenju, čvrsto fundirana kulturalna forma isključivo ljudske komunikacije. Na ovim hipotezama Rousseau niže i tumači pojmove u svom *Rječniku* koji ga, uz ostala djela, svrstava među najistaknutije ličnosti europskoga kulturnog života druge polovice 18. st.

Poput Rousseaua Bajamonti je - sukladno svojim etičko-humanističkim pozicijama - glazbu promatrao kao sredstvo za oplemenjivanje duha zaokupljajući se promišljanjima o glazbi kao zvukovnom fenomenu u ljudskom životu. Za njega, naime, glazba nije samo znanost nego i umjetnost koja obogaćuje duh, a elementi glazbe – tonovi, intervali, modusi – nositelji su određene afektivnosti koju slušatelj proživljava, meandrirajući između ekstremnih polova radosti i sjete. Slijedom ove paskalovske *logique de coeur* i isticanjem subjektivnog momenta u odnosu čovjeka i glazbe, Bajamonti zalazi u prostor sadržajno emocionalističke estetike. Štoviše, nasuprot prosvjetiteljskom racionalizmu, njegov je pristup glazbi, čini se, bitno determiniran odbljescima tipično rousseauovskog estetičkog sentimentalizma u kojem umjesto suda *par voye d'analyse* (posredstvom analize) vrijedi sud *par voye de sentiment* (posredstvom osjećaja). Varirajući tek neznatno osnovne koordinate Rousseauova emocionalističkog sustava, Bajamonti je neprijeporno blizak estetičkoj orijentaciji romantizma.

ODRAZI ROUSSEAUOVE MISLI U BAJAMONTIJEVU
GLAZBENOM RJEČNIKU

Građu Bajamontijeva rječnika moguće je podijeliti na odsjeke koji sintetiziraju cjelokupnu glazbenu problematiku unutar dviju muzikoloških subdisciplina. S aspekta historiografske misli razrađuju se glazbeno-teorijske refleksije i elaboriraju pojmovi 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. Detaljnijim uvidom u citirane isječke, lako je uočiti da leksički fond glazbenih termina unutar spomenutog odsjeka obuhvaća različita glazbeno-teorijska područja: a) tonske sustave, i to u širokom vremenskom luku od antičkog "savršenog sustava" do moderne tonalitetnosti i njoj korespondentnoga harmonijskoga, vertikalnog aspekta glazbe; b) fenomen brojčanog prikazivanja intervala unutar akustičkog aspekta glazbe;²² c) kontrapunkt i njemu imanentne parametre - intervale i melodijski, odnosno horizontalni aspekt glazbe; d) ritam i mjeru kao vremenske aspekte glazbe; e) notaciju i njoj korespondentan fenomen označavanja glazbe; f) glazbenu formu kao strukturalno - formalni aspekt glazbe.²³

Unutar navedenih glazbeno-teorijskih područja tragovi Rousseauove misli najprisutniji su u natuknicama o starogrčkoj notaciji - području o kojem se sve do pretposljednog desetljeća 16. stoljeća ništa određenije nije moglo izreći. Do tog je vremena, naime, glazbena praksa antičke Grčke, Rima i helenizma bila na Zapadu gotovo potpuno nepoznata, a o njoj se uglavnom spekuliralo na temelju fragmentarnih verbalnih opisa pohranjenih u traktatima grčkih glazbenih teoretičara. Prve serioznije pokušaje dešifriranja starogrčke notacije pratimo od druge polovine 16. stoljeća, kada je Vincenzo Galilei u Firenci 1581. objavio spis naslovljen *Dialogo della Musica Antica, e della Moderna* (Dijalog o staroj i modernoj glazbi), u kojem je izvorno notirao tri starogrčke glazbene himne - Muzi, Suncu i Nemezi. Premda se na spomenuti traktat poziva i sam Bajamonti (natukni-

ca: *note, figure*), smatrajući vjerojatno Galileija pronalazačem i najzaslužnijim za objavljivanje podataka u vezi s naznačenom problematikom, novija istraživanja C. V. Palisce ustvrđuju da je Galilei većinu podataka preuzeo i interpretirao od svojega dugogodišnjeg znanca, firentinskoga klasičnog filologa Girolama Meija (1519.-1594.).²⁴ Iz prilično intenzivne i plodne dugogodišnje korespondencije koju su vodili ovi teoretičari saznajemo da je upravo Girolamo Mei uputio Galileija na spomenute grčke himne i Ali-pijeve tablice, koje su zasigurno najvažniji teoretski izvor za rješenje zagonetke grčke notacije.²⁵

Uz spomenuti Galileijev spis, Bajamonti analizira upravo Rousseauove bilješke o starogrčkoj vokalnoj i instrumentalnoj notaciji, upućujući na tablicu H (figura 1) u njegovu *Dictionnaireu* koja donosi prikaz grčkih nota za lidijski modus unutar dijatonske vrste. Kako su pak Bajamontijevi navodi odveć rudimentarni i parcijalni da bi se moglo zaključivati o detaljnijoj razradbi spomenute problematike, posegnuli smo za originalnim izvorom iz kojeg donosimo prikaz nota starogrčke glazbe (Planche H, fig. 1: prva nota oznaka je za vokalnu, a druga za instrumentalnu glazbu), te cjelovitiji isječak iz *Dictionnairea* na koji nas upućuje Bajamonti u natuknici note²⁷ (vidljivo na prilogu).²⁷

Sadržaje unutar drugog makro odsjeka Bajamontijeva rječnika posvećenog instrumentariju, moguće je razvrstati prema organologijskoj klasifikaciji instrumenata obuhvaćenih tekstem.²⁸ Općenito uzevši, cjelokupan fond termina koji označuju predmete i pojave u području instrumentalne glazbe, zamjetno je manji od onog u području glazbene teorije. Analiza pojmova koji pripadaju domeni glazbenog instrumentarija, upućuje na generalni zaključak: 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 uglavnom uvidom u spise, citate ili izreke relevantne za razumijevanje pojave i razvoja konkretnoga glazbala. Unutar takvog pristupa ponegdje se susreću i podaci o graditeljima instrumenata, izvodilačkoj praksi, te o akustičko-primalačkim specifičnostima zvuka

svojstvenog svakom opisanom instrumentu.²⁹ Obrađujući termine s područja instrumentalne glazbe, Bajamonti se najčešće referira na Zarinove teze (*Le istituzioni armoniche*), ponedje tek spominjući Rousseauov *Dictionnaire*.

S obzirom na već više puta isticanu okolnost da Glazbeni rječnik potpisuje polihistor, čije vrhunsko obrazovanje zadire u razna područja znanosti i umjetnosti, znatno prekoračujući i šire granice muzikologije, kvalitativna analiza zadanog predloška sugerirala je nužnost iskoračivanja u interdisciplinarnost i/ili multidisciplinarnost. Obrađujući pojmove koji zahtijevaju pomicanje fokusa pažnje s kozmološko-numeričkih na antropološko-psihološke i estetičko-filozofijske teme povezane s glazbom, valjalo je, poglavito u kontekstu suvremene recepcije, prijeći okvire isključivo ontološke problematike i upozoriti na polisintetičku, višeslojnu artikulaciju imanentnu izvornom tekstu. Upravo u tom segmentu rječničke građe najtransparentnije se očituje korelativnost i podudarnost Bajamontijeve i Rousseauove glazbeno-estetičke orijentacije.

Oduvijek je, naime, na intermedijalnom tlu - poglavito u brojnim filozofskim (estetičkim) raspravama - postojao interes za proučavanjem uzajamne povezanosti riječi i tona u širem, odnosno poezije i glazbe u užem smislu. Ta je veza, vidjeli smo, transparentna još u ostvarenjima grčkoga kulturnog fundusa, i to od načina bilježenja melodije slovima grčkog alfabeta, preko pokušaja tonskih opisa izvanglazbene sadržajnosti, do tragedije i komedije kao književnodramskih vrsta u kojima je najmarkantnije prisutno vokalno, instrumentalno i vokalno-instrumentalno muziciranje, a koje su trebale biti uzorom operi kao novoj glazbeno-scenskoj formi. Upravo se u toj sinkretičkoj vrsti najizrazitije očituje težnja za umjetničkom integracijom pjesničkog teksta, za izražajnim skladom glazbeno-jezične cjeline u kojoj su fonetske, formalne i stilske vrijednosti teksta ravnopravni estetski činitelji. Pozivajući se na Rousseauovu glazbeno-estetičku misao izraženu u njegovu *Pismu o francuskoj glazbi*, Bajamonti posvećuje oveći niz natuknica svoga rječnika opernoj problematici (natuknice: *opera in musica; musica italiana; musica francese*). Vođen mišlju da prozodija jezika nameće svoj karakter nacionalnoj glazbi, Rousseau je naglašavao novo značenje "priro-

de” kao uzora umjetnosti. Razlogom je to njegove neumorne borbe protiv onog što je smatrao umjetnim i “pokvarenim” u francuskom ukusu, bilo to u odjeći, na pozornici, u jeziku ili glazbi. Rousseau, naime, ustaje protiv izvještačenosti, nepristupačnosti i neprirodnosti francuske opere, pledirajući pritom za uvođenje običnih građana na scenu, nasuprot povijesnim i mitološkim likovima koji su dotada jedini imali pristup sceni francuske opere. Gorljivi je protivnik besmislenog stanja na toj sceni u kojoj su arija i pjevač bili apsolutni gospodari, a stalni antičko-mitološki kalup šablonizirane ljubavi i neočekivanih sretnih završetaka njezin neizbježni sadržajni privjesak. Ta je problematika bila povodom velike javne diskusije tzv. *Querelle des Bouffons*, koja je podijelila Pariz na *bufoniste* - pristaše talijanske buffo-opere, i na *antibufoniste*, njezine protivnike. Borba bufonista i antibufonista oko polovice 18. st. aktualizirala je pitanje francuske komične opere, a svoj je vrhunac doživjela upravo Rousseauovim *Pismom*, u kojem je svojim britkim perom poprilično oštro napao aktualno stanje u francuskoj operi. U uvodu citiranom spisu Rousseau ističe svoju namjeru nepristranog i iskrenog upozorenja na (ne)odgovornost pojedinaca koji su, prema njegovoj prosudbi, ismijali francusku glazbu, govoreći o njoj s nedovoljno opreza i mara. Premda svjestan konsekvencija i burnih reakcija na opservacije iznijete u spisu, Rousseau svoje uvodno razmatranje završava riječima: “...bojim se da će na kraju moja najveća greška biti to što sam bio u pravu, no uvjeren sam da se nikada neću zbog toga ispričavati.”³⁰ Kao strastveni i oduševljeni pobornik talijanske opere buffe, Rousseau je francuskoj glazbi gotovo poricao mogućnost opstojanja, oborivši se pak s jednakom kritičnošću i na francusku poeziju. U zaključku *Pisma* kaže: “Vjerujem da sam pokazao kako u francuskoj glazbi nema ni metra ni melodije, jer jezik za njih nije osjetljiv; kako je francuska pjesma tek neprekidno brbljanje nepodnošljivo svakom nenaviknutom uhu; kako je harmonija sirova, bezizražajna...; kako francuske arije nipošto nisu arije; kako francuski recitativ nipošto nije recitativ. Iz toga sam zaključio da Francuzi nipošto nemaju glazbu i ne mogu je imati; ili ako ikada budu imali neku, bit će utoliko gore za njih.”³¹ Završavajući navedeni citat o francuskoj glazbi (natuknica: *musica francese*), Bajamonti, parafrazirajući Rousseaua, zaključuje: “Ustvari, bolje je ne imati glazbu, nego je imati lošu.”³²

Jedna od Rousseauovih temeljnih teoretskih postavki jest teza da se melodija oblikuje podražavanjem fleksija prirodnog govora. Takvim je zamisljiva bila bliža talijanska opera kao neposredan izraz jednostavnih strasti naroda kojem je, prema njegovu mišljenju, bilo urođeno pokazivati osjećaje prirodnom glazbom glasa. Nasuprot tome, francusku je melodiju smatrao "tek nekom vrstom prilagođenog jednoglasja koje u sebi nema ništa ugodnoga i koje godi samo s pomoću nekih samovoljnih ukrasa, a i onda tek onim osobama koje su ih pristale smatrati lijepima.... Za pjevanje francuske glazbe potrebni su jedan Fel ili Jelyotte,³³ ali svaki je glas dobar za talijansku glazbu, jer su ljepote talijanskog pjevanja u glazbi samoj, dok one francuskog pjevanja, ako uopće postoje, leže sve u umjetnosti pjevača..."³⁴ Francuskom govornom jeziku Rousseau pridaje atribut monotonga i intelektualnog jezika, čija se razboritost i ljepota zrcali isključivo pri iskazivanju istine i razumskih ideja. "Točno je", ističe on, "da unatoč posjedovanju izvrsnih pjesnika, kao i glazbenika kojima invencija ne manjka, naš jezik (francuski, op. I. T. F.) ne pristaje poeziji, a nipošto ni glazbi."³⁵

Nastojeći argumentima potkrijepiti svoje nazore, prodrijeti u bit svoje nakane i ispitati francusku glazbu *per se*, Rousseau ne zazire ni od stanoovitih pokusa. Evo kako ih opisuje u svom *Pismu*: "Talijani umišljaju da je naša melodija ravna i lišena sklada, i sve neutralne nacije jednodušno potvrđuju njihov sud u toj točki. S naše strane mi optužujemo njihovu glazbu da je bizarna i barokna. Ja bih radije vjerovao u to da obje strane griješe nego da se svedem na to da kažem da se glazba u zemljama gdje su znanosti i umjetnosti dostigle tako visok stupanj savršenstva – tek treba roditi. Najmanje pristrani među nama zadovoljavaju se time da kažu da su obje, i talijanska i francuska glazba, dobre, svaka na svoj način, svaka za svoj vlastiti jezik; no osim što druge nacije odbijaju složiti se s ovakvom ravnopravnošću, ipak još preostaje pitanje koji je od dva jezika po svojoj prirodi prilagođen najboljoj vrsti glazbe. To se pitanje puno pretresa u Francuskoj, ali se nikada neće pretresati drugdje, pitanje o kojem može odlučivati samo savršeno nepristrano uho i koje u posljedici svakim danom postaje sve teže rješivim u jedinoj zemlji u kojoj predstavlja problem. Evo nekoliko pokusa na tu temu, koje svatko može provjeriti, i koji, kako mi

se čini, mogu poslužiti u davanju odgovora, barem što se tiče melodije, na koju se samu gotovo i može svesti čitava ova rasprava.... Dao sam Talijanima da pjevaju najljepše Lullyjeve arije, a francuskim glazbenicima neke Leove³⁶ i Pergolesijeve, te sam primijetio da dok su francuski pjevači bili vrlo daleko od shvaćanja pravog ukusa tih komada, bili su ipak osjetljiviji na njihovu melodiju i izvlačili su iz njih na njihov vlastit način melodične, ugodne i dobro kadencirane glazbene fraze. No Talijani, dok su solfeggirali naše najpatetičnije arije s najvećom točnošću, nisu nikada u njima mogli prepoznati ni fraziranje ni tempo; za njih to nije bila vrsta glazbe koja ima smisla, već samo serija tonova složenih bez izbora i, čini se, nasumce; pjevali su ih točno onako kao što biste vi čitali arapske riječi napisane francuskim slovima.³⁷ Sljedeći pokus: vidio sam u Mlecima nekog Armenca, inteligentnog čovjeka, koji nikada nije čuo nikakvu glazbu, a u čijoj su nazočnosti bili izvedeni, na istom koncertu, jedan francuski monolog koji je počinjao ovim riječima:

Temple sacré, séjour tranquille...

i jedna Galuppijeva arija, koja je počinjala ovima:

*Voi che languite senza speranza.*³⁸

Obje je pjevao, francuski komad indiferentno, a talijanski loše, čovjek koji je poznavao samo francusku glazbu i u ono doba veliki zanesenjak za glazbu g. Rameaua. Primijetio sam da je za vrijeme francuske pjesme Armenac pokazivao više iznenađenja negoli užitka, ali je svatko vidio da su od prvih taktova talijanske arije njegovo lice i njegove oči postale mekima; bio je očaran; predao je svoju dušu utiscima glazbe; i premda je slabo razumio jezik, puki zvuci su ga vidljivo ushitili. Od tog trenutka nije ga se moglo navesti da sluša nikakve francuske arije.³⁹

Oslanjajući se na provedena ispitivanja, Rousseau daje prednost talijanskoj glazbi, ističući tri stvari koje, promatrane integrirano, pridonose savršenstvu talijanske melodije, njezinoj čari, energiji i ljepoti. Prva je mekoća jezika, druga hrabrost u modulacijama, a treća točnost tempa koja se osjeća kako u najpolaganijim tako i u najživahnijim staccima. Tome, prema njegovu mišljenju, treba dodati još jedan novi i snažni dokaz prednosti talijanske melodije, a taj je što "ne zahtijeva tako često kao naša (francuska,

op. I. T. F.) one česte preokrete u harmoniji koji šifriranom basu daju melodiju dostojnu soprana”.⁴⁰

Inspirirajući se ovim Rousseauovim navodima, Bajamonti talijanskom jeziku pridaje atribut najprikladnijeg jezika za glazbu zbog njegove melodičnosti, zvučnosti, harmoničnosti i akcentuiranosti (natuknica: *musica italiana*).⁴¹ U osvrtu na polifonske oblike (natuknica: *fuga*), također iznosi Rousseauove argumente protiv polifonskih vještina i prevlasti harmonije, a za pretežnu ulogu melodije, za jednostavnost i prirodnost osjećanja. U svom spisu Rousseau se divi istinskom stvaralačkom “geniju”, a podcjenjuje rigidni “nauk” koji je, općenito uzevši, apostrofirala estetička teorija 18. st., smatrajući ga predznakom dobrog ukusa i kreativnosti. Fuge, kontra-fuge, dvostruke fuge, inverzne fuge, imitacije i druge polifonske oblike smatrao je proizvoljnim i čisto konvencionalnim ljepotama, čija se vrijednost očituje isključivo u svladanom trudu, ali nipošto i u stvaralačkoj invenciji.⁴²

Glazbena harmonija, učio je Rousseau, “imajući svoj izvor u prirodi, identična je za sve nacije ili, ako i posjeduje neke varijacije, one se uvode prema onima u melodiji”.⁴³ Nezavisna je od akcenta i ritma nacionalnoga govora; no njezino je djelovanje samo fizičko, ali ne i emocionalno. Isticao je, stoga, odmjerenost, decentnost i jednostavnost talijanske harmonije, za razliku od komplicirane, hladne i nedovoljno tenzične francuske. Štoviše, zaključuje da francusku glazbu karakterizira prezasićena harmonija i pratnja u kojoj su svi akordi potpuni, što rezultira prevelikom bukom, ali s minimumom izražajnosti.⁴⁴ Nije zazirao od podcjenjivanja gotovo karikiranoga i smiješnog zanosa za harmonijskom znanošću koji je nekoć vladao u talijanskoj glazbi, a koji je još uvijek nalazio i prepoznavao u francuskoj (kod Bajamontija natuknica: *musica scritta*=pisana glazba).⁴⁵ Izdvajajući tri najvažnije stvari u glazbi – melodiju ili napjev, harmoniju ili pratnju, pokret ili metar⁴⁶ – Rousseau navodi elemente koji glazbu čine privlačnom i duši donose one osjećaje koji se glazbom kane pobuditi. Ponajprije naglašava pravilo prema kojem “svi glasovi trebaju pridonijeti pojačavanju dojma teme: harmonija joj treba isključivo služiti da je učini energičnijom; pratnja je treba ukrasiti a da je pritom ne prekrije ili ne izobliči; bas treba jednoličnom i jednostavnom progresijom nekako voditi pjevača ili onoga

koji sluša, a da ga nitko od njih ne zamijeti; ukratko, cijeli ansambl treba donijeti samo jednu melodiju uhu i samo jednu misao razumu”.⁴⁷ Upravo nas to vodi k prijeko potrebnom pravilu o jedinstvu melodije koje Bajamonti spominje u natuknici *unisono* (unisono=unisono, jednozvučno).⁴⁸ Za Rousseaua je, naime, spomenuto pravilo neizostavno i ne manje važno u glazbi od jedinstva radnje u tragediji, koja je utemeljena na istom principu i usmjerena k istom predmetu. Tim je velikim pravilom moguće objasniti razlog čestoj unisonoj pratnji u talijanskoj glazbi, koja, podupirući ideju napjeva, istodobno zvukove čini blažima, tišima i manje zamornima za glas. Nasuprot tome, jednozvučnost ne odlikuje francusku glazbu, jer njoj, tvrdi Rousseau, nije svojstvena savršena korespondentnost između napjeva i instrumentalne pratnje.

I u pogledu arija i recitativa prednost pripada Talijanima, jer “talijanska melodija u svakom tempu pronalazi izraze za svaki karakter, žive opise za svaki predmet”.⁴⁹ Prema njegovim riječima recitativ je svaka harmonična deklamacija u kojoj su sve infleksije izvedene pomoću harmoničnih intervala. Implicitno je, dakle, da svaki jezik ima sebi svojstvenu deklamaciju, pa prema tome i sebi svojstven recitativ. Prednost talijanskog jezika, odnosno talijanskog recitativa očituje se istodobno u živosti deklamacije kao i u potentnosti harmonije. Konačno, talijanski recitativ “može naznačiti sve infleksije koje s najžešćom strašću oživljuju govor bez naprezanja glasa pjevača ili zaglušivanja ušiju onoga koji sluša”.⁵⁰

Ovim je, gotovo proročanskim tvrdnjama o recitativu i njegovu oblikovanju u veoma malim intervalima, ne dižući niti spuštajući previše glasa i ne zadržavajući dugo tonove, Rousseau svojom genijalnom intuicijom osvijetlio, 150 godina unaprijed, vokalnu umjetnost jednog Debussyja. Osim toga, njegove misli o podređenosti teksta glazbi u muzičkoj drami uz naglašavanje važnosti orkestra i njegova sudjelovanja u scenskoj radnji, nagovještavaju ne samo estetiku Glucka već i Wagnera. Ne čudi, stoga, Bajamontijevo bezrezervno priklanjanje Rousseauovu autoritetu i njegovu kritičkom promišljanju o operi s početka 18. stoljeća u svim natuknicama Glazbenoga rječnika koje zadiru u područje operne problematike.

MJESTO I ULOGA JULIJA BAJAMONTIJA U PROSVIJEĆENOM 18. STOLJEĆU

Temeljem navedenih odrednica sasvim je izvjesno da Bajamontijevu umjetničku, znanstvenu i kulturnu djelatnost valja promatrati u kontekstu vremena u kojem je živio i stvarao. Djela tog znamenitog Splitsanina u okvirima su općih europskih kulturnih i filozofskih strujanja, ali su istodobno duboko ukorijenjena u specifične političke i kulturne prilike autorova zavičaja, u kojem se osjećalo predromantičko raspoloženje prisutno na europskim prostorima u drugoj polovici 18. stoljeća. Prosvjetiteljsko-znanstvena misao osobito je privlačila fiziokrate, koji su - nastojeći unaprijediti poljodjelstvo i modernizirati proizvodnju na svojim posjedima - pokazivali izraziti smisao za suvremenost. Kao tipični predstavnik svoga vremena Bajamonti je otvoreno pristajao uz napredne ideje fiziokratskog pokreta u Dalmaciji, nadahnjujući se djelima enciklopedista i ističući ulogu znanosti u suvremenom društvu. Kod takvoga, prosvjetiteljski orijentiranog Bajamontija, jasno se očituju tragovi filozofske, književne i glazbeno-estetičke djelatnosti J. J. Rousseaua koji je u svojim nazorima i teorijskim postavkama sasvim originalan i nov. Kao sentimentalist, protivnik estetike klasiističkih okamenjenih kanona i strastveni kritičar napirlitane kulture 18. st., Rousseau je izvršio utjecaj na suvremenike, ali i na znanstvenu i umjetničku misao intelektualne elite idućega razdoblja (Kanta, Fichtea, Schillera i Goethea).

Rousseauova glazbeno-estetička koncepcija o glazbi kao privilegiranom izražaju osjećaja, najočitija je u Bajamontijevu glazbenom leksikonu, zapravo vodiču kroz glazbeno-teoretske misli izražene u spisima afirmiranih glazbenih pisaca. Toj su koncepciji, unatoč međusobnim razlikama i stanovitim promjenama u vlastitim pogledima, skloni i ostali francuski enciklopedisti. Upravo u duhu racionalističkih shvaćanja, d'Alembert je primjerice isticao povratak prirodi dijeleći glazbu na onu nižega i onu višega reda. Prva je tzv. *musique imitative* (=oponašajuća glazba), koja je podrazumijevala prevođenje individualnog, afektivnog i predodžbenog doživljajnog tijeka u glazbeni izraz. Druga pak, tzv. *musique naturelle* (=prirodna glazba),

oslanjala se na neposrednu estetičku vrijednost koju akustičke forme imaju nezavisno od neke psihološke pozadine. Poput Rousseaua, podupirao je tezu prema kojoj glazba treba postati tumačem izvanglazbenih elemenata. Ne čudi, stoga, da je vokalnu glazbu smatrao superiornijom instrumentalnoj, ističući da glazba koja ništa ne ocrtava predstavlja samo šum.⁵¹

Ovim prilično konzervativnim pogledima na opća glazbeno-estetička pitanja, suprotstavljaju se d'Alembertovi daleko progresivniji stavovi o opernoj estetici i značenju glazbenog kazališta sredinom 18. stoljeća. Njegov ponešto zakasnjeli doprinos raspravi između bufonista i antibufonista iznesen 1759. u raspravi *De la liberté de la musique* (O slobodi glazbe), jedan je od najuravnoteženijih i najumjerenijih osvrtâ na cjelokupnu kontroverziju oko talijanske i francuske opere toga vremena. Priznavši, naime, zasluge i jedne i druge operne prakse, d'Alembert je spomenutim spisom barem donekle uspio ublažiti kritičnost i satiru ozbiljnih duhova (poglavito Rousseaua) koji su ispisivali najkritičnije i, vjerojatno, najironičnije stranice u povijesti glazbene dramske umjetnosti. Oveći broj natuknica Bajamontijeva spisa podsjeća na osnovne razloge opadanja kvalitete tadašnje opere, donoseći, pored Rousseauovih, Voltaireova i d'Alembertova promišljanja o manama i nedostacima tadašnjega glazbenog kazališta. U svojoj *Raspravi o tragediji* Voltaire operu proglašava "ruševinom atenske tragedije", uočavajući paradoks i ističući kako se prvobitna nakana Camerate da oživi starogrčku tragediju zapravo pretvorila u njenu destrukciju. D'Alembert pak upozorava na neozbiljnost i površnost općeg ukusa, na pogubnu prevlast vokalnog virtuoza, na ukalupljenost i bezvrijednost libreta, na miješanje uzvišenosti s trivijalnošću i najbanalnijim karikaturama.

Primjera refleksije prosvjetiteljske misli u Bajamontijevu djelu doista je mnogo. Osim toga, poput većine drugih djela, Glazbeni rječnik svojim profilom upozorava na osnovnu karakteristiku Bajamontijeve duhovne nastojenosti – enciklopedičnost – koja je svojstvena svim predstavnicima racionalističke epohe čija univerzalnost duha i životnih nazora uključuje u sebi najširu skalu misaonih preokupacija.

Usprkos činjenici što je djelovao na periferiji europskih tijekova, Bajamonti nipošto nije provincijska figura, štoviše, svojom je svestranošću

i znanstveničkim predanjem na vlastit i osebujan način izvanredno karakterizirao opći duh europskog prosvjetiteljstva. Unatoč tome što je rječnik ostao neobjavljen, doprinos njegova autora 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 – poglavito skladateljskim, poučavateljskim i organizacijskim – obogaćivao duh naroda utirući put k većoj prosvijećenosti društva.

Promatrajući ga kao poliglota, polihistora i enciklopedista, sabirući pritom sav njegov rad na području književnosti, poezije, lingvistike, prevoditeljstva, povijesti, etnologije, etnografije, arheologije, bibliografije, filozofije, meteorologije, fizike, kemije, medicine, ekonomije, agronomije i glazbe, nije pretjerano ocijeniti da Julija Bajamontija definitivno valja svrstati među središnje figure u tijekovima starije nacionalne kulturne prošlosti. U prilog takvoj ocjeni stoje i prethodno izrečene spoznaje o Bajamontijevo Glazbenom rječniku. One, naime, svjedoče ne samo o Bajamontijevo rusooovstvu već i o njegovoj sveobuhvatnosti u djelovanju od koje se, u današnjem vremenu ekspertiza i sve radikalnije težnje k specijalizaciji na svakom području znanosti i prakse, nažalost, sve više udaljavamo. Sustavnim proučavanjem rječničke građe i njene specifične sadržajne problematike, nastojali smo oživjeti ovaj dragocjeni, dosad potpuno zanemareni relikv prošlosti i pridonijeti sabiranju novih spoznaja u oblikovanju sveobuhvatnije slike o Bajamontijevoj ličnosti i djelu. Vjerujemo da će reperkusije ovoga istraživanja biti utoliko dalekosežnije ukoliko potaknu daljnje nadgradnje u slaganju mozaika hrvatske glazbeno-teoretske historiografije.

BILJEŠKE

- ¹ U iznimno plodnoj i raznorodnoj Bajamontijevoj ostavštini nalazimo oveći broj prijepisa i prijevoda djela francuskih enciklopedista (primjerice: prijepis i prijevod na talijanski dijela osmog pjevanja Voltaireove *Henriade*; izvadak fizike iz Voltaireova djela *Éléments de la Philosophie de Newton*; prijepis i prijevod na talijanski Voltaireove pjesme upućene carici Katarini Velikoj; prijepisi Rousseauovih napisa o vjeri; izvodi iz Rousseauovih, d'Alembertovih, Voltaireovih i Diderotovih djela posvećenih glazbenoteorijskim pitanjima koje je interpolirao u svoj Glazbeni rječnik). U kontekstu rasprave o Bajamontijevoj upućenosti u filozofiju J. J. Rousseaua zanimljivo je izdvojiti da se u Julijevoj ostavštini nalazi i rukopis od 20 listova (uz još dva dodana) koji nije naslovljen ni datiran, već u vrhu svakog lista ima oznaku *Uomo*. To je vjerojatno rasprava o čovjeku koju je Bajamonti poslao mletačkom knjižaru Stortiju 27. srpnja 1798. tražeći uobičajenih 20 posebnih otisaka [pisma, grupa A, str. 219: "Mando scritto sull'uomo, e estratto lettere Zamagna, per il giornale: dal primo aspetto le solite 20 copie."]. Sadržajna analiza spomenute rasprave upućuje na Rousseauov spis *Discours sur l'origine et les fondments de l'inégalité parmi les hommes* (Rasprava o podrijetlu i osnovama nejednakosti među ljudima), iz kojeg je na posebnom papiru zabilježio natuknice [Bajamontijeva ostavština, AMS, X/16 e-2. U vrhu piše "Disc. sur l'inégalité", a autor nije naveden]. Komparativnim pristupom moguće je ustvrditi sličnost između Bajamontijeva rukopisa i Rousseauova *Discoursa*, štoviše, ponegdje su to gotovo prijepisi. Opširnije o tome vidi u: Arsen Duplančić: *Ostavština Julija Bajamontija u Arheološkome muzeju u Splitu i prilozi za njegov životopis*, U: Splitski polihistor Julije Bajamonti, Split, 1996., 13-80; Arsen Duplančić: *Dopune životopisu i bibliografiji Julija Bajamontija*, Građa i prilozi za povijest Dalmacije, Split, 1997., sv. 13, 180-182.
- ² Rusoovstvo Ivana Dominica Stratica osobito je primjetno u njegovim raspravama o ekonomsko-agrarnim pitanjima. Naime, fiziokrate općenito, pa tako i Stratica, oduševljavala je Rousseauova misao o prirodnom čovjeku kao potpunom i apsolutnom nasuprot političkom čovjeku (*l'homme civil*) kao djelomičnoj jedinici čija se vrijednost sastoji u njegovom odnosu prema cjelini društvene zajednice. U djelu *Émile ou l'Éducation* (Emil ili O odgoju), Rousseau nije išao pravcem individualističke pobune protiv društva kao smjerokazom čovjekove osamljenosti, odnosno čežnje i želje za individualnim radom, već je "robovanje" čovjeka društvu nastojao nadići odgojem čija je svrha učiniti čovjeka razboritim i marljivim. Marljiv čovjek bit će čovjek koji posjeduje sredstva za proizvodnju i zemlju, jer poljodjelstvo je prvo, najčasnije i najkorisnije zanimanje čovjeka. Ova Rousseauova misao potaknula je Stratica da u djelu *Opuscoli economico-agrari* napadne konzervativnost seljaka koji nasljeđuju loše metode obrađivanja zemlje svojih predaka, te da zatraži poduku i odgoj seljaka u zemljoradnji. Uvođenjem suvremenih agronomskih metoda, smatrao je Stratico, seljaci bi postali razboritiji, a njihovi bi se posjedi modernizirali. Usp. Ivan Pederin: *Rousseauova misao u Hrvatskoj i njezine evropske preobrazbe*, Dometi, br. 4-5, Rijeka, 1991., 251-262.
- ³ Francuski konzul Aleksandar Le Maire, poznat po svom kritičkom izvješću o Dubrovačkoj Republici iz druge polovine 18. stoljeća, naročito je širio Voltaireova djela Dubrovnikom. Njega je 1763. godine dubrovačka vlada tužila francuskoj da posuđuje Voltaireov satirični

spjev *La Pucelle d'Orleans* i Montesquieuov *Esprit des Lois* kvareći time ćudorede mladih. Usp. Cvito Fisković, Julije Bajamonti u Herceg-Novom, *Mogućnosti*, br. 5, Split, 1979., 573-584.

- ⁴ Primjerice, u sastavu *Građanske gluposti*, teoriji o neuništivosti glupana, zajedljivo kritizira malograđansku javnost, a u članku *Liječnik i glazba* besprijekornom učenošću dokazuje tezu o "savezništvu" medicine s glazbom i pjesništvom utvrđujući kako poznavanje samo jedne znanosti čovjeka čini ograničenim, servilnim i krutim. Usp. Duško Kečkemmet, *Hrvatski enciklopedist Julije Bajamonti*, u: Splitski polihistor Julije Bajamonti, Split, 1996., 7-12.
- ⁵ Dokaz tomu nije samo činjenica što je u počast velikom francuskom filozofu svog sina nazvao Emilom, već i eksplicitni utjecaj Rousseauovih nazora na formiranje njegovih vlastitih stavova. Naime, sukladno Rousseauovim tezama u *Discoursu* o povijesno razvojnom putu čovječanstva, Bajamonti podržava zahtjev za spasom humaniteta i za povratkom prirodi (*le retour à la nature*). U tekstu *Uomo* raspravlja o razlikama između primitivnoga, divljeg čovjeka (*uomo selvaggio*) i prosvijećenoga, civiliziranog čovjeka (*uomo incivilito*), naglašavajući potrebu za proučavanjem čovjeka i iskazujući nadu u sretan napredak ljudskog roda. Bajamontijev protuklerikalizam (*Memorie ecclesiastiche*), osuda praznovjerja i magije (*Storia della pesta che regnò in Dalmazia negli anni 1783-1784*), isticanje uloge znanosti u suvremenoj državi i zahtjev da se u sjemeništima manje uči teologija, a više fizika i astronomija (*A monsignore Stratico per il suo ingresso nella chiesa vescovile di Lesina*) također ga bliže Rousseauu. Usp. Ivan Pederin, *op. cit.*, 253.
- ⁶ Utjecaj Rousseaua na Bajamontijevu cjelokupnu glazbeničku aktivnost doista je višestruk. Očituje se kako u Bajamontijevu skladateljskom angažmanu (dražesna arija Collete i dvopjev Collete i Collin u Bajamontijevu autografu vjerojatno su prijepisi Rousseauova igrokaza u jednom činu [*Le Devin du village* iz 1752., kao što je zabilježio na uvodnim stranicama spomenutih ulomaka), tako i u njegovoj glazbenoteorijskoj i estetičkoj orijentaciji. O tome, uostalom, najbolje svjedoči Bajamontijev glazbeni pojmovnik. O Bajamontijevu skladateljskom opusu vidi opširnije: Miljenko Grgić: *Dr. Julije Bajamonti, glazbenik*, u: Splitski polihistor Julije Bajamonti, Split, 1996., 87-117.
- ⁷ Bajamontijev rukopis *Musica* nalazio se između dva svjetska rata u Gradskoj biblioteci, a nakon osnivanja Muzeja grada Splita (1945. g.), zajedno s ostalim muzealnim predmetima, predan je toj ustanovi gdje se i danas čuva kao vrijedan eksponat stalnog muzejskog postava. Usp. Hrvoje Morović, *Povijest biblioteka u gradu Splitu*, Zagreb, 1971., I dio, 157.
- ⁸ Dosadašnji rad na transkripciji i prijevodu Bajamontijeva autografa omogućio je spoznaje o izvorima kojima se Bajamonti poslužio pri sastavljanju spisa *Musica*. Naime, boraveći u Padovi, jednom od najznačajnijih talijanskih sveučilišnih centara, 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 harmoniche*, 1571.; *Sopplimenti musicali*, 1588.), Vincenza Galileija (*Dialogo della Musica Antica, e della Moderna*, 1581.), Giovannija Marije Artusija (*L'arte del contraponto*, 1586.; *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, 1600.-1603.), Zaccarije Teva (*Il musico testore*, 1706.), Giuseppea 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. Poznavao 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 différens sujets de mathématiques*, 1748.); članke o glazbi iz Diderot-d'Alembertove *Encyclopédie* (1751.-1772.); Voltaireova djela *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* iz 1741. i *Dissertation sur les principales tragédies* iz 1749. Usp. Ivana Tomić Ferić: *Glazbenoteorijski spisi dr. Julija Bajamontija (1744.-1800.): Glazbeni rječnik. Transkripcija, prijevod, komentari, doktorska disertacija, rukopis.*

- ⁹ Premda je, poput Rousseaua, mnoga djela citirana u Glazbenom rječniku vjerojatno posuđivao, a o nekima prikupljao informacije i iz talijanskih časopisa za koje je pisao, iz popisa Bajamontijeve ostavštine saznajemo da je veliki broj djela i osobno posjedovao (kompletni popis citiranih izvora u rječniku sadrži 63 glazbenoteorijska traktata, 11 časopisa od kojih mnoge nalazimo u više različitih godišta, te 58 sekundarnih izvora, dakle, onih kojima glazba nije primarni predmet proučavanja). Nabrojiti ćemo tek neka djela iz vlastite ostavštine relevantna za izučavanje Bajamontijevih natuknica: u kontekstu rasprave o staroj i modernoj glazbi navodi djelo *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, koje je 1788. objavio francuski erudit i istraživač antičkih starina Jean-Jacques Barthélemy. U Italiji je djelo tiskano 1791., a u nekoliko nastavaka s izvodima prikazano je u časopisu *Nuovo giornale enciclopedico d'Italia* (Venecija, 1790., febraio-giugno). Posjedovao je i razne odlomke iz Homerove *Ilijade*, Vergilijeve *Eneide*, Ovidijevih *Metamorfoza*, iz Cicerona i Lukrecija koje također nalazimo u Glazbenom rječniku. U Julijevoj ostavštini otkriven je i opsežniji rukopis komentara na knjigu nizozemskog liječnika Hermanna Boerhaavea *Commentaria in Hermanni Boerhaave libellum de Materie Medica* s mnogim ispravcima i dodacima (možda je ovo rukopis koji se nalazio kod obitelji Savo izdvojen na početnim stranicama Glazbenog rječnika pod naslovom *Sulla farmacoepa in latino*). Osim Boerhaavea, Bajamonti u Glazbenom rječniku spominje vrsne medikuse Lieutauda i Tissota, želeći istaknuti tezu o ljekovitosti i moći glazbe. Njihove zapise o lijekovima, bolestima i povijesti medicine također nalazimo u Bajamontijevoj ostavštini. Ovi primjeri tek ilustriraju heterogenost i ekstenzivnost bibliografskih jedinica kojima je Bajamonti raspolagao. Detaljan popis izvora vidi u I. Tomić Ferić, *op. cit.*, rukopis.

¹⁰ Vidi Faksimil 1, op. I.T.F.

¹¹ Zabilješku donosimo u talijanskom originalu i u hrvatskom prijevodu (prev. I.T.F.):

Notizie circa i manoscritti del Dr. Giulio Bajamonti:

Nella biblioteca di Doimo Savo:

1) *sulla farmacoepa in latino*

2) *in italiano un Saggio per una riforma della farmacoepa di Londra*

3) *note di chimica in italiano e*

4) *Abrégé de Physique, tiré des Eléments de la Philosophie de Newton par Mr. de Voltaire, mentre la massa dei manoscritti si trovano nella biblioteca del Museo archeologico di Spalato.*

Bilješke o rukopisima dr. Julija Bajamontija

U biblioteci Dujma Sava:

1) *o farmakopeji na latinskom*

2) *na talijanskom "Primjer reforme o farmakopeji u Londonu"*

3) *bilješke iz kemije na talijanskom jeziku*

4) *Pregled fizike, prema elementima Newtonove filozofije od Mr. de Voltairea , dok se mnoštvo rukopisa nalazi u biblioteci Arheološkog muzeja u Splitu.*

Autor ove naknadno dopisane bilješke, pridodane Bajamontijev Glazbenom rječniku je Eugenio Torre, koji je popisivao Julijeva djela što su se nalazila u biblioteci obitelji Savo u Splitu, za koja nam nije poznato jesu li sačuvana. Prema ovoj bilješci, očito je da Bajamontijev rukopis *Musica* nije bio u Savinu posjedu.

¹² Na str. 145-164 ispisana su na vrhu slova abecede, vjerojatno za naknadno popisivanje termina abecednim redom (op. I. T. F).

¹³ Najveći dio Bajamontijevih pisama sačuvan je u registrima u nekoliko sveščića na ukupno 227 ispisanih stranica veličine A4, obuhvaćajući vrijeme od 1787. do 1800., i još otprilike tridesetak stranica iz razdoblja od 1771. –do 1800. U grupi A su pisma koje je pisao Bajamonti, a u grupi B su ona upućena njemu. Među pismima grupe A na str. 62. nalazi se spomenuto pismo Deši Gozze-Gučetić od 11. VII. 1788: *Mi occorre di pregarvi a farmi tenere per poco tempo il dizionario di musica del Rousseau, se vi riesce di trovarlo costà. Io credo di non crare additandovi che ci era nello studiolo del Sr. Conte Michele, sotto a un certo ritratto tanto invidiato dall'originale* [Potrebno mi je zamoliti Vas za kratku posudbu Rousseauova glazbenog rječnika, ukoliko ste ga tamo uspjeli pronaći. Vjerujem da Vam neću odnemoći naznačujući da se nalazio u radnoj sobi g. grofa Mihe, ispod stanovitog portreta toliko zavidnog originalu], str. 67 - pismo od 12. VIII. 1788. Usp. Arsen Duplančić: *Ostavština Julija Bajamontija u Arheološkom muzeju u Splitu i prilozi za njegov životopis, ..., 60.*

¹⁴ Kako saznajemo iz Rousseauovih *Ispovijesti*, svoj je glazbeni rječnik dugo pisao u dokolici i konačno ga finalizirao 1767. Preselivši se 1756. iz Pariza u Hermitage (pustinjakova kuća koju je za Rousseaua uredila gospođa d'Épinay), Rousseau je počeo gotovo iznova raditi na *Rječniku*, jer je građa koju je dotada prikupljao bila raštrkana, nepotpuna i nesređena. U IX. knjizi (1756.-1757.) svojih *Ispovijesti* kaže: "Donio sam nekoliko knjiga koje su mi za taj posao bile potrebne; dok sam još bio u Parizu, dva sam mjeseca uzimao izvratke iz mnogih knjiga posuđenih u Kraljevoj biblioteci, a dopustili su mi da neke od njih ponese i u Hermitage. To su bile moje zalihe za rad u sobi, kad mi vrijeme ne bi dopuštalo da izađem iz kuće, i kad bi mi prepisivanje nota dosadilo. Taj mi je raspored tako dobro odgovarao da sam se njime služio i u Hermitageu i u Montmorencyju, a čak i poslije u Môtiersu, gdje sam uz sve druge poslove to djelo i završio...". Usp. Jean-Jacques Rousseau: *Ispovijesti*, Zagreb, 1999., 467. U XII. knjizi (1762. – 1765.) opisuje svoj boravak u Môtiersu potvrđujući finaliziranje posla oko *Rječnika*: "Boravak u Môtiersu tako mi se svidio da samo zato što mi u budućnosti nisu bila osigurana sredstva za život nisam odlučio u njemu provesti ostatak svoga života... Gledao sam kako se svaki dan smanjuje moja mala glavica... Jedini je izlaz bio da opet počnem pisati knjige, ali tog sam se nesretnog posla već bio odrekao... Opet sam

- se prihvatio svog Glazbenog rječnika, koji je u deset godina rada već dosta poodmakao; trebalo ga je samo još pregledati i načisto prepisati. Moje knjige, koje su nešto prije toga stigle za mnom, omogućile su mi da dovršim to djelo..." Usp. *ibid.*, 687.
- ¹⁵ Zabilježivši primjedbe o Arteaginom djelu, Bajamonti je 22. VII. 1788. zatražio od talijanskog orguljaša i skladatelja Giovannijsa Battiste Graziolija (1750.-1820.) i Marchiòda (Melchiorrea) Balbija u Veneciji stanovito objašnjenje u vezi s poznatim Palestrininim *Miserereom*. Budući da nije primao odgovor, početkom rujna 1788. zamolio je Ceciliju Grimani Corner da požuri Graziolija, te da mu javi Arteaginu adresu (pisma grupe A, str. 62 - Grazioliju, str. 62-63 - Balbiju, str 72 - Cornerovoj). Grimanijeva se zainteresirala za Bajamontijeve primjedbe pa mu je 28. XI. 1788. pisala da joj pošalje svoj osvrt na knjigu (pisma grupe B - pismu Grimanijeve manjka prvi list). On joj je 26. II. 1789. poslao već sastavljeno pismo za Arteagu uz zamolbu da ga pročita i prosljedi Arteagi (pisma grupe A, str. 84-85 - Grimanijevoj, str. 85 - pismo Stortiju istog nadnevka u kojem spominje pismo za Arteagu). Prošlo je od tada gotovo godinu dana, a Bajamonti nije dobio nikakvu obavijest je li Grimanijeva primila njegove primjedbe za Arteagu. Zato joj se obratio ponovno 21. II. 1790., o čemu je pisao i kumu Canalu 5. IV. i 28. V. (pisma grupe A, str. 119, 121 i 125). Usp. A. Duplančić: Ostavština Julija Bajamontija u Arheološkome muzeju u Splitu i prilozi za njegov životopis, ..., 50-51.
- ¹⁶ Usp. Jean-Jacques Rousseau: *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, The Collected Writings of Rousseau (prev. John T. Scott), vol. 7, Hanover-London, 1998., 366.
- ¹⁷ Usp., *ibid.*, 369.
- ¹⁸ Usp. John F. Strauss,: *Jean Jacques Rousseau - Musician*, Musical Quarterly, 64/1, 1978., 475.
- ¹⁹ Usp. Catherine Kintzler: *Poétique de l'opéra française de Corneille à Rousseau*. Paris, 1991., 492-514; Cynthia Verba: *Music and the France Enlightenment: Reconstruction of a Dialogue, 1750-1764*. Cambridge, 1993., 36-38; Georges Snyders: *Le Goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Vrin, Paris, 1968., 121-134; Béatrice Didier, *La Musique des lumières*. Paris, 1985., 19-41.
- ²⁰ Programna nastojanja provlače se kroz glazbenu povijest još od vremena starih Grka. No, historijat programne glazbe do razdoblja romantizma svrstavamo u tzv. tonsko slikanje, zapravo u pokušaje da se glazbom – dakle umjetnošću koja svoje djelovanje temelji na akustičkim pojavama – oponašaju, prenesu, gotovo fotografiraju neka izvanglazbena zbivanja. Estetika romantizma, međutim, drukčije shvaća ulogu programne glazbe i postavlja mnogo zdraviji odnos prema tonskom odražavanju vanjskoga svijeta. Cilj programne glazbe bit će odsad tonovima odraziti dojam što ga u umjetniku stvara doživljavanje izvanglazbenih zbivanja. Tako postavljen cilj prihvaća i Rousseau. Da je osjećao programnost, ali ne na temelju oponašanja akustičkih fenomena koje glazbenu umjetnost svodi na bezizražajno "tonsko slikanje", nego kao odraz čovjekovih duševnih stanja, pokazao je Rousseau u natuknici o operi u svom *Glazbenom rječniku*. Evo nekoliko redaka koji to i potvrđuju: "Glazba sve ocrtava, čak i nevidljive predmete. Gotovo nepojmljivom moći ona kao da prenosi oko u uho. Zvuk može proizvesti dojam tišine, tišina dojam zvuka; glazbena će umjetnost uzburkati more,

opisati plamen požara; iz nje će potoci poteći, kiša će se izliti i bujice poplaviti; umjetnik će ocrtati strahote pustinje, stišat će oluje, smirit će i razvedriti zrak, a iz orkestra će prostrujati svježina. Ali glazba neće sve to prikazati izravnim putem, već će izazvati u duši ista uzbuđenja koja proživljavamo gledanjem.” Usp. J. J. Rousseau: *A complete dictionary of music*, London, 1779., 299.

- ²² Usp. Claude Lévi-Strauss: Jean-Jacques Rousseau: fondateur des sciences de l'homme, u *Jean-Jacques Rousseau*: Neuchâtel, 1962., 240. O Rousseauovu utjecaju na etnomuzikologiju vidi u: B. Didier, *op. cit.*, 61-87.
- ²² Posebno područje, osobito relevantno za proučavanje Bajamontijevih navoda, odnosi se na glazbeno-teorijska dostignuća starogrčke glazbene teorije, koja detaljno prodiru u strukturu tona i tonskih odnosa, uvodeći pojmove sredine - aritmetičke, geometrijske i harmonijske. To je rezultiralo različitim podjelama tetrakorda i velikim brojem tonskih vrsta koje egzistiraju unutar triju temeljnih tonskih rodova (dijatonskog, kromatskog, enharmonijskog), a, prema mišljenju nekih autora, spomenute podjele i proporcije čak su dovele i do slutnje o postojanju iracionalnih matematičkih veličina. Otkrića antičkih mislilaca i glazbenih teoretičara inspirativni su predložak mnogim kasnijim glazbeno-teorijskim traktatima, a zacijelo i danas predstavljaju temelj onog dijela glazbene teorije koji se bavi numerološkom problematikom, odnosno akustičkim aspektom glazbe. Sveobuhvatnijim pogledom, izvjesno je da se jedina znatnija unaprjeđenja – premda ih djelomično dovodi u pitanje povijesni tijek europske glazbe 20. stoljeća – mogu svesti na temperiranost i na olakšan rad oko izračunavanja intervala pomoću operacija s eksponentima i u logaritmiranju. Usp. Richard L. Crocker: Pythagorean Mathematics and Music, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXII/2, 1963., 197; Stanislav Tuksar: Frederik Grisogono-Bartolačić - *Pitagorejska kozmologija i mistika brojeva*, u: Hrvatski renesansni teoretičari glazbe, Zagreb, 1978., 14.
- ²³ Apsolutno najmeritorniji spis koji je Bajamontiju poslužio pri tumačenju navedenih glazbenoteorijskih područja je *Le Istitutioni harmoniche* (Harmonička utemeljenja, Venecija, 1558.) talijanskoga glazbenog teoretičara Gioseffa Zarlina. U tom se spisu, uz transparentne obrise renesansnog neoplatonizma, odčitava autorovo nastojanje za združivanjem spekulativne teorije, potkrijepljene temeljitim znanjem starogrčke literature, s umjetnošću komponiranja. Pregnantnom karakterizacijom Zarlinova projekta rekli bismo da je to pokušaj reorganiziranja glazbeno-teorijskog znanja ne odvajajući ga od praktične sfere, ili, kako sam ističe, “od glazbenog komponiranja s ljepotom, ukusom, učenošću i elegancijom”. Dualizam teorijskoga i praktičnog, kako tvrde kritičari, prožima cjelokupnu građu traktata, on je zapravo konceptijska premisa na kojoj autor u prvim dijelovima gradi svoju panegiričku, klasiifikacijsku, matematičko-harmoničku introdukciju u kompozicijsku praksu, a u posljednjim dijelovima razrađuje umjetnost kontrapunkta, moduse i način na koji harmonija mora biti prilagođena riječima, a riječi glazbenoj notaciji. Usp. Paolo Da Col: *Tradizione e scienza: Le Istitutioni harmoniche di Gioseffo Zarlino*, predgovor pretisku Zarlinova spisa *Le Istitutioni harmoniche*, Venecija, 1561., 14. O Zarlinovu “neoplatonizmu” vidi u: Eva Hirtler: *Die Musik als Scientia mathematica von der Spätantike bis zum Barock*, Frankfurt am Main, 1995., 163-181.
- ²⁴ Usp. S. Tuksar, Franjo Petris: *O dešifriranju starogrčke glazbene notacije*, u: Hrvatski renesansni teoretičari glazbe. Zagreb, 1978., 76.

²⁵ U pismu od 15. svibnja 1579., što ga je Mei uputio Galileju navode se Alipijeve tablice i grčke himne koje je Galilei dvije godine kasnije objavio u svom *Dijalogu*. Alipije ih je izložio u spisu *Uvod u glazbu* (oko 350. n. e.), prikazujući zapravo dva, u praksi ravnopravno korištena, sustava notacije – vokalni i instrumentalni. Instrumentalna notacija sastojala se od slova koja su pripadala starijim alfabetima, a razlikovala se od svih poznatih slovcanih notacija. U oblikovanju znakova naznačene notacije evidentni su i orijentalni utjecaji, koji djelomično potječu iz feničkog pisma. Tonovima H i E dodijeljena su po dva znaka, a svi ostali tonovi dijatonske ljestvice imali su po tri znaka ili, preciznije rečeno, jedno slovo pisano u tri položaja: uspravno, položeno ili obrnuto. Uspravna su slova označavala dijatonske osnovne tonove koji se izvode na praznoj žici (oni odgovaraju našim bijelim tipkama), a položeni i obrnuti znakovi podrazumijevali su povišenja (drugi niz označavao je tonove povišene za četvrtstepen, a treći za polustepen). U svezi s instrumentalnom grčkom notacijom čini se važnim napomenuti da je lira kao dominantni instrument starih Grka bila ugođena pentatonski bez polustepena, a zadržala je svoju staru ugodbu čak i onda kada je broj njenih žica porastao preko pet. Stoga je pismo izmišljeno za ovakav instrument prvenstveno prikazivalo prstomet, a ne tonove, bivajući zapravo tabulaturom, a ne notacijom za tonsku visinu. Dakle, promijenjeni položaj slova upućivao je na promjenu tehničkog zahvata u sviranju kojim se postizala alteracija tona. Premda nešto mlađa, i vokalna je notacija izgrađena na istom principu. Razvila se iz osnovne oktavne ljestvice sa svim mikrointervalskim mogućnostima kao sastavnim dijelom sustava, tako da su svakom tonu dijatonske ljestvice i ovdje dodijeljena tri slova. Ovdje je, međutim, svakom tonu – pa i povišenom – odgovarao poseban znak. Svi notni znakovi vokalne notacije preuzeti su iz klasičnoga grčkog alfabeta (A/alfa = najviši ton povišen za polustepen, B/beta = isti ton povišen za četvrtstepen, Γ/gama = isti ton nealteriran,...). Širenje niza naviše i naniže vršilo se dodavanjem posebnih znakova, daljnjim inverzijama, fragmentacijom slova, kao i “posudbama” iz instrumentalne notacije. Alipijeve tablice vidi u: F. A. Gevaert: *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, sv. I, Gand, 1875., 408-415.

²⁶ Evo tog Rousseauovog odlomka: “Grci su koristili slova njihovog alfabeta za označavanje glazbe. Štoviše, budući da su imali 24 slova, i da njihov savršeni sustav od dvije oktave, nije prelazio broj od 16 tonova, u prvi mah se činilo da bi alfabet trebao biti više nego dovoljan za njihovo izražavanje... Moramo, međutim, ponajprije ustvrditi da su dva ista tona - jedan na kraju, a drugi u sredini trećeg tetrakorda, ovisno o mjestu na kojem je načinjeno razdvajanje - imala različite znakove i imena kako bi se naglasila i različitost situacije. Nadalje, ovih 16 tonova nisu bili uvijek isti u trima različitim tonskim rodovima, neki su bili zajednički u svim vrstama, a neki su bili karakteristični samo za jednu vrstu, ali ne i za druge, pa su i note trebale sadržavati te specifičnosti. Treće, različito se obilježavala instrumentalna i vokalna glazba... Konačno, kako su stari imali više od 15 različitih modusa, o čemu nas izvještava Alipije, bilo je nužno prilagoditi oznake svakom načinu, što se vidi i iz tablica koje je načinio isti autor. Sve ove modifikacije nužno su zahtijevale mnoštvo znakova, zbog čega 24 slova ni u kom slučaju nisu mogla biti dovoljna. Odatle je i nastala potreba za uporabom istog slova za nekoliko vrsta nota, što ih je (stare Grke, op. I. T. F.) obvezivalo da tim slovima daju posebna obilježja koja bi ih razlikovala. Činili su to spajajući ih, skraćujući ih, ili pak produžujući ih u različitim oblicima. Primjerice, slovo *Pi* napisano u različitim formama Π, υ, π,

Π, λ, označavalo je pet različitih nota. Kombiniranjem svih mogućih modifikacija koje su se pojavljivale u različitim okolnostima, nastalo je približno 1620 različitih nota, uistinu golem broj, koji je izučavanje i izvođenje glazbe činio iznimno teškom zadaćom. Ne čudi, stoga, da je u Platonovo vrijeme mladićima trebalo dvije ili tri godine za svladavanje tek elementarnih glazbenih vještina. Osim toga, Grci nisu imali toliki broj oznaka, već je ista nota katkada imala različito značenje, ovisno o situaciji; primjerice, istom oznakom kojom se obilježavao *proslambanomenos* u lidijskom modusu, obilježavao se i *parhypate meson* u hipojastijskom modusu, *hypate meson* u hipofrigijskom, *lichanos hypaton* u hipolidijskom, *parhypate hypaton* u jastijskom i *hypate hypaton* u frigijskom. Ponekad je, primjerice, *proslambanomenos* u hipofrigijskom imao isti znak i u hiperfrigijskom, hiperdorskom, frigijskom, dorskom, hipofrigijskom i hipodorskom modusu, i drugi isti znak u lidijskom i hipolidijskom modusu... Ovdje donosimo tablicu (Planche H, fig. 1) starogrčkih nota u lidijskom modusu unutar dijatonskog tonskog roda, koji se najviše koristio...; ova će tablica konačno ispraviti pogrešno mišljenje mnogih koji smatraju da je način bilježenja grčkih nota ostao potpuno nepoznat, te da je grčku glazbu stoga i nemoguće dešifrirati. Naprotiv, mi smo je u stanju dešifrirati upravo kako su to činili i Grci, ali frazirati je, akcentuirati je, razumjeti je, i o njoj prosuđivati, nitko nije u stanju, niti će itko ikada biti. U svakoj vrsti glazbe, isto kao i u svakom jeziku, dešifrirati i čitati, dvije su potpuno različite stvari....” Usp. Jean Jacques Rousseau, *A complete.....*, 272-275 (natuknica: ‘Notes’).

²⁷ U napomeni, ispod prikazane tablice, Rousseau upozorava da su žice *diatonos synnemenon* i *trite diezeugmenon* iste, odnosno da su to žice u unisonu, te da imaju različite note. Ista je stvar i sa žicama *nete synnemenon* i *diezeugmenon diatonos*. Osim toga, napominje da se oktavne žice *nete* i *nete hyperboleon* označavaju isto u vokalnoj notaciji, pretpostavljajući da je u praksi ipak postojala neka druga metoda njihova razlikovanja. Konačno, svim znatiželjnijim čitateljima koji bi željeli saznati više o notama svih modusa unutar različitih vrsta tonskih rodova, Rousseau preporučuje konzultiranje Alipijevih i Bacchiusovih tablica. Usp. *ibid.*, 275.

²⁸ U sklopu ove terminološke skupine najbrojnije su leksičke jedinice koje označavaju denotate tipa “kordofonski instrumenti” (ukupno 17 jedinica) unutar kojih nalazimo zasebni set termina koji označavaju instrumente za akustičko određivanje intervala (ukupno 5 jedinica); slijedi skupina označitelja za denotate tipa “aerofonski instrumenti” (ukupno 12 jedinica); treću skupinu tvori leksik kojim se označavaju denotati tipa “idiofonski instrumenti” (ukupno 2 jedinice); jednaka po brojnosti je i skupina označitelja za denotate tipa “membrano-fonski instrumenti” (ukupno 2 jedinice); te posljednja, najmalobrojnija skupina označitelja za denotate tipa “mehanički instrumenti” (svega 1 jedinica). Usp. I. Tomić Ferić: *op. cit.*, rukopis.

²⁹ Prema organološko-kulturološkim odrednicama registrirani je instrumentarij moguće grupirati 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, zvonu, bubanj, orgulje); c) instrumente novog doba (timpani, arpikorad, čembalo, gravičembalo, klavikord, violina, viola, lutnja, trublja, trombon, lovački rog, blokflauta, automatska flauta). Usp. *ibid.*, rukopis.

- ³⁰ Usp. Jean-Jacques Rousseau, *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, The Collected Writings of Rousseau, Hanover-London 1998, vol. 7, 142.
- ³¹ Usp. *ibid.*, 174.
- ³² D'Alembert u djelu o slobodi glazbe (*De la liberté de la musique*) također ističe svoj stav u vezi s Rousseauovom konstatacijom o "nepostojanju" francuske glazbe. Izražavajući čuđenje u svezi s činjenicom da u stoljeću u kojem se otvoreno piše o slobodi trgovine, braka, medija i naslikanih platna još nitko nije progovorio o slobodi glazbe, d'Alembert ponajprije ustvrđuje da su sve slobode povezane i da su jednako opasne. U tom smislu naglašava da sloboda glazbe pretpostavlja slobodu osjećaja; sloboda osjećaja vodi ka slobodi mišljenja, sloboda mišljenja ka onoj djelovanja, a sloboda djelovanja je uzrok propasti nacija. Nastojmo stoga, kaže d'Alembert, zaštititi operu kakva ona jest, ako želimo zaštititi kraljevstvo. Ne poričući činjenicu da je talijanski jezik nesporno prikladniji pjevanju negoli francuski, d'Alembert smatra da se talijanskoj glazbi ipak ukazuje više povjerenja nego što ona objektivno zaslužuje. Kada govori o talijanskoj i francuskoj glazbi, d'Alembert zapravo govori o dvije glazbe, smatrajući da ova prva uistinu nije jedina koja zaslužuje nazivati se glazbom. Bez prejudiciranja, žurbe ili nepromišljenosti, on je sklon složiti se s Rousseauovom tezom da Francuzi nemaju glazbu, odnosno da je imaju premalo da bi se njome ponosili, ali se ne slaže s njegovim dodatkom "ako je ikada budu imali, utoliko gore za njih". Premda predlaže da bi umjesto termina *francuska glazba* trebalo reći "ona koju zovemo glazbom i koja to nije", u usporedbi s Rousseauovim navodima, čini se ipak manje radikalnim i manje oštrim kritičarom francuske glazbe. Štoviše, prkoseći mišljenju Europe o inferiornosti francuske glazbe talijanskoj, d'Alembert ističe da su Francuzi, bolje nego ijedna druga nacija, shvatili pravu prirodu svake kazališne vrste: "komedija je za nas predstava razuma, tragedija predstava duše, a opera predstava osjetila; to je sve što jest i što može biti." Usp. Enrico Fubini, *Jean Le Rond d'Alembert – from On the Freedom of Music (1759)*, u: *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, Chicago & London 1994, 85-90.
- ³³ Marie Fel (1713.-1794.), glasoviti pjevač, poznat kao Colette u Rousseauovu *Le Devin du village* (1752.) i Pierre de Jelyotte (1711.-1782.), također jedan od vodećih glasova francuske lirske pozornice, poznat po ulogama u Rameauovim djelima i Rousseauovim *Les Muses galantes* (1743.), i *Le divin du village*. Premda su popularnost stekli izvedbama tradicionalne francuske opere, izbjegavali su se prikloniti nekoj od strana u onodobnoj estetičkoj borbi. Primjer Jelyotta, Rousseau dodaje u drugom izdanju *Pisma*. Usp. J. J. Rousseau, *Essay...*, 545.
- ³⁴ Usp. *ibid.*, 152-153.
- ³⁵ Usp. *ibid.*, 142.
- ³⁶ Leonardo Leo (1694.-1744.), talijanski operni skladatelj, predstavnik napuljske škole. Na stazama, koje su utrljali A. Scarlatti i L. Vinci, izgradio je svoju opernu koncepciju, uspijevajući više na području komične negoli ozbiljne opere. Među njegovim učenicima posebno mjesto zauzimaju G. B. Pergolesi, N. Jommelli i N. Piccinni (op. I. T. F.).
- ³⁷ Naši glazbenici priznaju da izvlače veliku prednost iz te razlike: *Mi možemo izvoditi talijansku glazbu*, kažu oni s uobičajenom bahatošću, *ali Talijani ne mogu izvoditi našu; stoga je naša glazba bolja od njihove*. Oni propuštaju uvidjeti da bi trebalo izvući potpuno suprotan zaključak i reći, *stoga Talijani imaju melodiju, a mi je nemamo* - u originalu bilješka (op. I. T. F.).

- ²⁸ Prvi primjer je iz Rameauova djela *Hippolyte et Aricie* (1733.), 1. čin, 1. scena. Libreto za tu lirsku tragediju napisao je Simon Joseph Pelegrin. Drugi primjer arije, za koju Rousseau tvrdi da ju je skladao Baldasare Galuppi (1706.-1785.) naročito istaknut u razvoju stila talijanske opere *buffo*, nije moguće identificirati. Usp. J. J. Rousseau, *Essay....*, 545.
- ²⁹ Usp. *ibid.*, 150-152.
- ⁴⁰ Usp. *ibid.*, 154.
- ⁴¹ Rousseau je talijanski jezik smatrao melodičnim ponajprije "stoga što njegova artikulacija nije suviše komplicirana, što je grupiranje suglasnika rijetko i bez tvrdoće, i, budući da je veliki broj slogova oblikovan od samih samoglasnika, učestale elizije čine njegov izgovor tečnijim. Zvučan je stoga što je većina njegovih samoglasnika svijetla, i što nema kompliciranih dvoglasa, stoga što ima svega nekoliko ili uopće nema nazalnih samoglasnika, i stoga što tečna i ravna artikulacija bolje razlikuje zvuk slogova, koji stoga postaju čišći i puniji... Ono što taj jezik čini harmoničnim i autentično slikovitim manje ovisi o stvarnoj jakosti njegovih komponenata, a više o razmaku koji postoji od tiših do glasnih zvukova koje koristi i o izboru koji može biti učinjen da živi opisi budu slikovitiji..." Usp. *ibid.*, 148.
- ⁴² "Neću reći da je sasvim nemoguće vještijim vođenjem pažnje slušatelja s jednog glasa koji donosi temu na drugi sačuvati jedinstvo melodije u fugi, ali taj je trud toliko mučan da gotovo nitko u tome ne uspijeva, i toliko nezahvalan da teško može kompenzirati napor takvog posla." O kompleksnim se polifonskim oblicima izjašnjava još pejorativnije, smatrajući ih teškim glupostima koje uho ne može podnijeti, niti razum može opravdati; oni su... "ostaci barbarstva i lošeg ukusa koji postoji, kao i portali naših gotičkih crkava, samo na sramotu onih koji su imali strpljenja činiti ih." Usp. *ibid.*, 157.
- ⁴³ Usp. *ibid.*, 144.
- ⁴⁴ Usp. *ibid.*, 160-161.
- ⁴⁵ Usp. *ibid.*, 158.
- ⁴⁶ Termin pokret (fran. *mouvement*) ponekad podrazumijeva tempo ili metar, a ponekad i tempo i metar. To uostalom ističe i Rousseau: "Premda metar podrazumijeva utvrđivanje broja i odnosa pojedinih doba, a pokret stupanj brzine izvođenja, vjerovao sam da ovdje mogu miješati te dvije stvari temeljem generalnog shvaćanja o modifikacijama trajanja ili vremena." Usp. *ibid.*, 144.
- ⁴⁷ Usp. *ibid.*, 154-155.
- ⁴⁸ Rousseau je i u kasnijim spisima razvijao svoju koncepciju jedinstva melodije [*"Unité de mélodie"*], inzistirajući na njezinoj važnosti. Evo kako je razrađuje u svom *Glazbenom rječniku*: "Sve lijepe umjetnosti imaju neko jedinstvo sadržaja, izvor zadovoljstva koje pružaju razumu: no kada se podijeljena pažnja raspršuje, i kada nas zaokupljaju dva sadržaja, dokazano je da nas nijedan od njih ne zadovoljava. U glazbi, postoji neprekinuto jedinstvo koje je u odnosu s temom, pomoću koje svi glasovi, kada su dobro povezani, tvore jednu cjelinu... Glazbu, dakle, nužno treba pjevati tako da dotiče, zadovoljava, podupire interes i pažnju... Ako svaki glas ima svoj vlastiti napjev, svi će ti napjevi, slušani istovremeno, jedan drugoga međusobno uništiti i više neće rezultirati pjevanjem; ako svi glasovi izvode isti napjev, neće više biti harmonije, i suglasje će biti potpuno jednozvučno. Način na koji je glazbeni instinkt..., premjestio ovu poteškoću bez isticanja, čak iz nje izvodeći prednost, prilično je značajan. Harmonija, koja je trebala ugušiti melodiju, upravo je oživljava, osnažuje, karakterizira; različiti

glasovi, ako nisu komplicirani, kane postići isti efekt, i, čak kada se čini da svaki od njih ima vlastiti napjev, od svih se tih glasova donesenih zajedno čuje samo jedan i to isti napjev. To je ono što zovem jedinstvom melodije. Jedinstvo melodije zahtijeva da se dvije melodije nikada ne čuju istovremeno, ali ne i to da melodija nikada ne prelazi s jednog glasa na drugi; naprotiv, često je elegantno i ukusno postupati s ovim prijelazom pravilno, čak i iz napjeva u pratnju, pazeći da govor uvijek bude razumljiv. Čak su učene i ispravno tretirane harmonije u kojima melodija, bez da je u ijednom glasu, rezultira isključivo iz efekta cjeline.... Princip jedinstva melodije Talijani su osjećali i slijedili bez da su ga poznavali, a Francuzi ga nisu niti poznavali niti slijedili. U tome se, rekao bih, značajnom principu ogleđa bitna razlika između ove dvije glazbe..." Usp. *ibid.*, 477-479.

⁴⁹ Usp. *ibid.*, 165.

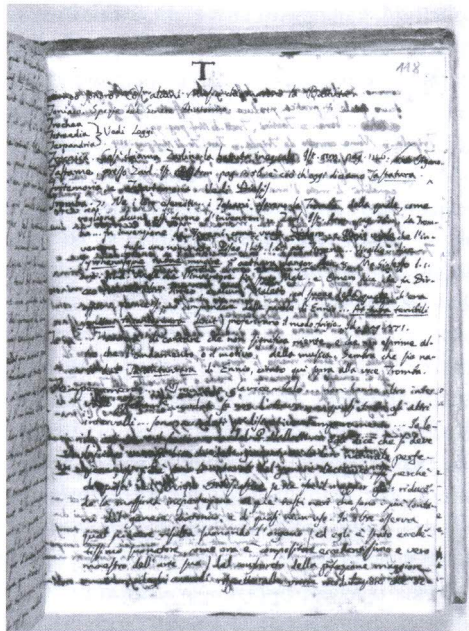
⁵⁰ Usp. *ibid.*, 167.

⁵¹ D'Alembert smatra da čista instrumentalna glazba, bez nacрта i sadržaja, ne govori ni razumu, ni duši. Ako kroz program nije dobila shvatljiv smisao, instrumentalna glazba slovi kao ona koja ne kazuje ništa, kao nerječita. Skladatelji instrumentalne glazbe, tvrdi d'Alembert, "stvarat će samo uzaludnu galamu, toliko dugo dok ne budu imali u glavi radnju ili izraz koji će biti prikazan... Općenito, potpuna ekspresivnost glazbe prihvaća se samo kada je vezana za riječi ili ples. Glazba je jezik bez vokala, a dramska radnja ih treba prikladno zamijeniti. Stoga bi trebalo poželjeti da u našim operama sve simfonije (u ovom kontekstu simfonija označava instrumentalnu glazbu, op. I. T. F.) budu izražajne, to jest, da njihovo značenje uvijek bude prikazano do u detalje, ili pomoću scene, ili pomoću radnje, ili pomoću glume; da plesne arije, uvijek povezane sa sadržajem, uvijek karakterizirane, i prema tome uvijek pantomimizirane, ocrta glazbenik, na način da ih je on u stanju prevesti, tako reći od početka do kraja, i da ples točno odgovara tom prijevodu; da simfonije pri oslikavanju neke značajne teme budu objašnjene i prikazane gledatelju prikladnim dekorom, u kojem efekti i pokreti korespondiraju analognim pokretima u simfoniji – ukratko, da naše oči, uvijek u skladu s našim ušima, stalno pomažu interpretaciji instrumentalne glazbe." Usp. Enrico Fubini: *Jean Le Rond d'Alembert – from On the Freedom of Music* (1759.), u: *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, Chicago & London, 1994., 90-91.

REFLECTIONS OF ROUSSEAU'S THOUGHTS IN MUSIC DICTIONARY OF HISTORIAN JULIJE BAJAMONTI

Summary

This text explores the common references between Rousseau's and Bajamonti's music-aesthetical orientation. Besides the comparative analyse of the musical treatises of above-mentioned authors, this learned paper brings the review of the most important music-theoretical written document of doctor Julije Bajamonti, one of the most prominent enlightener in the whole Croatian history. That document, which is not studied out until today, is written in Italian and lesser part in French. The speech is about first, encyclopaedic conceive Music dictionary in Croatia with approximately three hundred terms in the field of music-theoretical and organological problematic.



Musica, vanjski izgled Bajamontijeva autografa

NOTES DE L'ANCIENNE MUSIQUE GREQUE.			Dictionnaire général de l'Art de la Musique des Grecs pour le Genre Diatonique.		
Fig. 1.			Fig. 2.		
A B. La première note est pour la Musique vocale la seconde pour l'instrumentale.					
Noms anciens.	Notes.	Explication.			
La	Π	Nota impariegli, et Tres couche.	101	Hyperbatae Notae	Inversio Notae
Re	Γ	Gamma et Notae, et Gamma d'ore.	102	Tria Hyperbatae	
Fi	Δ	Nota impariegli, et Gamma reverso.	103	Nota Hyperbatae	Quadruple Notae
Ps	Ε	Phi, et Degamma.	104	Nota Hyperbatae	
Mi	Ζ	Zeta, et Zeta.	105	Diatonicae Notae	Triplum Notae
Fa	Θ	Theta, et Theta couche.	106	Diatonicae Notae	
Sol	Ι	Iota, et Iota prolonge.	107	Theta Notae	Tetrastium Notae
La	Κ	Kappa, et Lambda couche.	108	Diatonicae Notae	
Si	Λ	Lambda, et Lambda reverso.	109	Theta Notae	Pentastium Notae
Re	Μ	Mu, et Pi couche.	110	Theta Notae	
Fi	Ν	Nu, et Nu.	111	Theta Notae	Hexastium Notae
Ps	Ξ	Xi, et Xi prolonge.	112	Theta Notae	
Mi	Ο	Omicron, reverso et Nota.	113	Theta Notae	Heptastium Notae
Fa	Π	Pi, et Pi reverso et prolonge.	114	Theta Notae	
Sol	Ρ	Rho, et Rho prolonge, qui est la même note.	115	Theta Notae	Octastium Notae
La	Σ	Sigma, et Rho prolonge.	116	Theta Notae	
Si	Τ	Tau, et Pi prolonge harmonie d'un accord.	117	Theta Notae	Nonastium Notae
Re	Υ	Upsilon, et Lambda couche d'un accord.	118	Theta Notae	

Remarques

Quoique la carte diatonique des Grecs, d'aujourd'hui, et de l'ère du Christianisme, n'est pas la même que celle que le même peuple, ou d'autres peuples ont eue autrefois, elle est néanmoins la même que celle que l'on trouve dans les auteurs anciens et dans les monuments de l'antiquité. Elle est la même que celle que l'on trouve dans les monuments de l'antiquité, quoique elle ait été altérée par les Grecs, et par les autres peuples, qui ont eu le même usage de la musique, et qui ont eu le même usage de la notation.

Musica, abecedni popis pojmov s tumačenjima, fol. 118
 Planche H, fig. 1 (Rousseau, J.J., Dictionnaire de musique, 1767)