

IVANA TOMIĆ FERIĆ
Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu
itomicferic@net.hr

Primljeno: 27. 03. 2009.
Prihvaćeno: 12. 09. 2009.

JULIJE BAJAMONTI (1744.-1800.) – IZMEĐU GLAZBENE TEORIJE I PRAKSE

U ovome tekstu istražuju se opće odrednice najznačajnijeg glazbenoteorijskog spisa splitskog polihistora dr. Julija Bajamontija. Riječ je o Glazbenom rječniku s otprilike tristotinjak pojmova koje Bajamonti tumači kompilirajući misli o glazbi što su ih u svojim djelima izrazili glasoviti glazbeni teoretičari od razdoblja antike do zadnje četvrtine 18. st. Studija donosi popis povijesnih i glazbeno-teorijskih izvora koje susrećemo u predstavljenom spisu te razrađuje refleksije Bajamontijevih glazbenoteorijskih spoznaja na njegovu skladateljsku praksu.

1. UVOD – BAJAMONTIJEV GLAZBENOTEORIJSKI RAD

Julije (talijanska verzija Giulio) Bajamonti, splitski polihistor, liječnik i skladatelj, već je dulje vrijeme poznat hrvatskoj znanstvenoj javnosti kao jedan od najznamenitijih prosvjetitelja ne samo dalmatinske već i cjelokupne hrvatske povijesti. Bavio se književnošću, poezijom, lingvistikom, prevoditeljstvom, poviješću, etnologijom, etnografijom, arheologijom, bibliografijom, filozofijom, meteorologijom, fizikom, kemijom, ekonomijom, agronomijom, medicinom i glazbom, ostavivši iza sebe plodnu i multidisciplinarnu bibliografiju¹. Svjedočanstva o njegovoj mnogostrukoj djelatnosti predmetom su

¹ Iscrpne bio-bibliografske podatke o Juliju Bajamontiju još je 1912. načinio Ivan Milčetić, najzaslužniji Bajamontijev biograf (vidi: Dr. Julije Bajamonti i njegova djela, u: *Rad JAZU*, knj. 192, Zagreb 1912., 97- 250). Izvjesne korekcije Milčetićeve studije izvršio je Arsen Duplančić sređujući Bajamontijevu ostavštinu u splitskom Arheološkom muzeju (vidi: Ostavština Julija Bajamontija u Arheološkom muzeju u Splitu i prilozi za njegov životopis, u: *Splitski polihistor Julije Bajamonti* (ur. Ivo Frangeš), Književni krug, Split 1996., 13-80). O Bajamontijevu književnom opusu pisao

recentnih istraživanja raznih grana znanosti, koje, sukladno vlastitim aksiološkim kategorijama, pružaju mogućnost koherentnog uvida u Bajamontijev stvaralački opus i otvaraju prostor za njegovu adekvatnu valorizaciju.

Glazbeničku aktivnost Bajamonti je očitovao vrlo rano – još u mladenačkim godinama – kada je u rodnome Splitu započeo usvajati osnovna glazbeno-teorijska znanja i vještine učeći kod tadašnjeg kapelnika Benedikta (Benedetta) Pellizzarija (?-1789.). Od tada se, pa do smrti, intenzivno bavio tom umjetnošću ne samo kao učitelj glazbe i kapelnik, nego i kao vrlo plodan skladatelj, reproduktivni umjetnik, melograf, glazbeni pisac i izvjestitelj. U svojoj raznolikosti, Bajamontijev glazbeni opus svjedoči o njegovim širokim skladateljskim interesima i solidnom poznavanju svih recentnih glazbenih tehnika i formi – od jednostavnih formula barokne dvodjelnosti, fuge i suite, do suvremenijih oblika sonate i ronda. Glazbena ostavština Bajamontija prilično je opsežna i obuhvaća oko 230 kompleta ili ulomaka raznorodnih skladbi: uz manje zastupljene svjetovne forme (arije, dvopjeve, zborove, simfonije), glavnina opusa pripada području crkvene glazbe (moteti uz pratnju orgulja/komornog orkestra, mise, rekvijemi, pasije, rezponzoriji, himne, Te Deumi i prvi hrvatski oratorij iz 1770. godine - *La Translazione di San Doimo, Componimento Drammatico per musica, ossia Oratorio* [Prijenos sv. Dujma, dramatski sastavak ili oratorij] - u kojem se ostvaruje sinteza Bajamontijevih povijesnih istraživanja, njegova književnog stvaralaštva, te skladateljskih i izvoditeljskih nadahnuća)².

je u nekoliko navrata Žarko Muljačić (vidi: Iz korespondencije Alberta Fortisa, *Grada za povijest književnosti hrvatske*, 23, Zagreb 1952., 69-140; Splitski književnik Julije Bajamonti, *Mogućnosti*, br. 10, Split 1955., 795-800; Novi podaci o splitskom književniku Juliju Bajamontiju, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, knj. XXVII, sv. 1-2, Beograd 1961., 45-53; Od koga je A. Fortis mogao dobiti tekst "Hasanaginice", *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 11, Zadar 1973., 227-289). Bajamontijeve *Zapise o gradu Splitu* i izbor iz ostalih radova, s uvodom i komentarima, objavio je Duško Kečkemet 1975. u splitskom izdanju Marka Marulića. Znatan doprinos u rasvijetljavanju Bajamontijeva skladateljskog rada dali su muzikolozi Ivan Bošković i Miljenko Grgić (detajnije bibliografske podatke vidi u popisu literature na kraju rada). Širina Bajamontijevih interesa, njegova temeljita upućenost u raznovrsna znanja te intelektualna, znanstvenička i umjetnička izvornost bili su povodom okupljanja stručnjaka raznih područja na znanstvenom kolokviju o Juliju Bajamontiju, održanog 30. listopada 1994. u Splitu, u sklopu *Knjige Mediterana*. Brojni vrijedni znanstveni prilozi tom su prigodom sakupljeni i objavljeni 1996. u zborniku pod naslovom *Splitski polihistor Julije Bajamonti* (ur. Ivo Frangeš), u izdanju Književnog kruga Split.

² Bajamontijeve skladbe nalaze se u najvećem broju u Glazbenom arhivu splitske katedrale (vidi: Stanislav TUKSAR, Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma. Izvještaj o sređivanju i katalogiziranju izvršenom u razdoblju od 1973. do 1975. godine, *Arti musices*, br. 8/2, Zagreb 1977., 171-190). Osim u nekim drugim splitskim i dalmatinskim glazbenim zbirkama, četrdesetak signaturnih jedinica pohranjeno je u zbirci don Nikole Algarottija (1791.-1838.), krčkog svećenika i sakupljača muzikalija. Neke su skladbe zabilježene Bajamontijevom rukom, dok su neke pre-

Širinu Bajamontijevih muzikoloških interesa bjelodano ocrtava i njegov zasigurno najmeritorniji, do danas neproučen glazbenoteorijski spis *Musica* pisan na talijanskom i manjim dijelom na francuskom jeziku. Riječ je o prvom, enciklopedijski koncipiranom Glazbenom rječniku³ na domaćem tlu, s otprilike tristotinjak glazbenih termina iz područja teorijske i organologijske problematike⁴. Prihvaćajući se rada na sabiranju i abecednom sortiranju

pisali a katkad i obradili njegovi suvremenici, nasljednici, sâm Algarotti, ali i dvojica glazbenika koji su djelovali u Salzburgu i Beču (vidi: Vjera KATALINIĆ, Drugi život Julija Bajamontija (1744.-1800.): sudbina nekih Bajamontijevih skladbi u Splitu, Salzburgu i Beču, u: *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos* (ur. Vjera Katalinić – Zdravko Blažeković), Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1999., 211-218). O problemu izostanka autorskih atribucija na dijelu muzikalija u Bajamontijevu autografu i opširnijem prikazu skladateljskog puta Julija Bajamontija vidi u: Miljenko GRGIĆ, Dr. Julije Bajamonti, glazbenik, u: *Splitski polihistor Julije Bajamonti* (ur. Ivo Frangeš), Književni krug, Split 1996., 87-117.

³ Bajamontijev rad navodit ćemo u daljem tekstu na hrvatskom jednostavno u kurentu kao Glazbeni rječnik (s velikim G) bez kurziva (op. I.T.F.).

⁴ 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 *La 9* i olovkom dopisan naslov *Musica*. U svesku od 165 listova, sve stranice nisu ispisane, već je za svako slovo ostavljen prostor za eventualne dodatne zabilješke. Djelo je kompilacijski rad, budući da je objašnjenje svakog termina citat iz nekog bilo glazbenog bilo neglazbenog traktata. Ekcerpte iz pojedinih djela Bajamonti navodi susljedno, tako da za mnoge natuknice postoji više citiranih obrazloženja. Prvi nepaginirani list sadrži bilješku s popisom Bajamontijevih djela što su se nalazila u biblioteci Dujma Sava. Bilješku 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 Bajamontijevu 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 da li su sačuvana. Prema ovoj bilješci, očito je da Bajamontijev rukopis *Musica* nije bio u Savinu posjedu. Prema navodima Morovića saznajemo da se Glazbeni rječnik

glazbenih termina, Bajamonti se priklanja autoritetima i kompilira misli o glazbi što su ih u svojim djelima izrazili francuski enciklopedisti i glasoviti talijanski glazbeni teoretičari⁵.

Spis je moguće datirati u posljednju četvrtinu 18. stoljeća. Premda nismo naišli na točan podatak kada je Bajamonti započeo s pisanjem Glazbenog rječnika i je li ga namjeravo objaviti ili ga je pak pisao za osobnu upotrebu, čini se - prema nekim elementima njegove biografije - da je oko 1788. radio na njegovu sastavljanju. Naime, u pismima od 11. srpnja i 12. kolovoza 1788. što ih je Bajamonti uputio Sorkočevićvoj nećakinji, Dubrovkinji Deši Gozze-Gučetić, moli na posudbu Rousseauov *Dictionnaire de musique*, kojeg je posjedovao Miho Sorkočević⁶. Da je zatraženu knjigu i dobio, saznajemo iz objaš-

između dva svjetska rata nalazio 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*, I dio, Zagreb 1971., 157-229; Miljenko GRGIĆ, Tragom baštine Julija Bajamontija (1744. – 1800.), *Mogućnosti*, br. 7-8, Split 1990., 802; Arsen DUPLANČIĆ, Ostavština Julija Bajamontija u Arheološkom muzeju u Splitu i prilozi za njegov životopis, u: *Splitski polihistor Julije Bajamonti* (ur. Ivo Frangeš), Književni krug, Split 1996., 13-80.

⁵ 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 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 imperfettioni 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. 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 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. Usp. Ivana TOMIĆ FERIĆ, *Glazbenoteorijski spisi dr. Julija Bajamontija (1744.-1800.): Glazbeni rječnik. Transkripcija, prijevod, komentari, doktorska disertacija*, rukopis.

⁶ Najveći dio Bajamontijevih pisama sačuvan je u registrima u nekoliko sveščića na ukupno 227 ispisanih stranica veličine A4, obuhvaćajući vrijeme od 1787.-1800., i još otprilike tridesetak stranica iz razdoblja od 1771.-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

njenja nekih pojmova u Bajamontijevu Glazbenom rječniku, koji komentiraju ili upućuju na spomenuto Rousseauovo djelo. Glazbeni dikcionar Rousseaua, koji je, kao i Bajamontijev, unutar široka vremenskog raspona nastajao postupno kao rezultat izučavanja svih meritornijih dotada publiciranih glazbenoteorijskih radova, vjerojatno mu je trebao poslužiti pri pisanju vlastitoga⁷. Osim toga, na poticaj hvarskog biskupa Ivana Dominika Stratica, Bajamonti je 1788. proučavao djelo španjolskog književnika i glazbenog pisaca Estebana de Arteage *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalle sue origini fino al presente*, objavljeno u Veneciji 1785. godine. Za to je djelo napisao stanovite pismene primjedbe i komentare koje je namjeravo poslati Arteagi⁸. Budući da se na

Vas za kratku posudbu Rousseauovog glazbenog rječnika, ukoliko ste ga tamo uspjeli pronaći. Vjerujem da Vam neću odneti naznačujući da se nalazio u radnoj sobi gosp. 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, u: *Splitski polihistor Julije Bajamonti* (ur. Ivo Frangeš), Književni krug, Split 1996., 60.

⁷ Komparativnom analizom Rousseauova i Bajamontijeva *Rječnika* utvrdili smo priličan broj istih termina koje autori obrađuju, s tim 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 neizmjenjenom obliku. Pored Zarlina, d'Alemberta, Teva i Artusija kao najzastupljenijih autora, u velikom broju natuknica Bajamonti upućuje upravo na Rousseauov *Dictionnaire*, ili na njegov spis *Lettre sur la musique française* iz 1753. (poglavitno u natuknicama o francuskoj i talijanskoj glazbi). U stalnom kontaktu sa skupinom pisaca oko *Enciklopedije*, Rousseau je 1748.-1750., po narudžbi Diderota, pisao članke o glazbi za *Enciklopediju* (članci su izazvali javnu kritiku J. Ph. Rameaua i Rousseauovu repliku). Ti su članci, dakako, bitno preinačeni, prošireni i dopunjeni, temeljna građa Rousseauova *Rječnika*. Od 904 natuknice u *Rječniku*, 524 su potpuno nove, a od onih preuzetih iz *Enciklopedije*, samo je 166 natuknica identično 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." 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." Nakon objave *Rječnik* je odmah preveden na nekoliko jezika, uključujući i kompletni engleski prijevod njegova sadržaja, a pojedini dijelovi interpolirani su u druge leksikone i enciklopedije. 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 nje. 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, University Press of New England, Hanover-London 1998., 366-370.; John F. STRAUSS, Jean Jacques Rousseau: Musician, *Musical Quarterly*, 64/1, 1978., 475.

⁸ Zabilježivši primjedbe o Arteaginu djelu, Bajamonti je 22. VII. 1788. zatražio od talijanskog orguljaša i skladatelja Giovannija Battiste Graziolija (1750.-1820.) i Marchioa (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

stranicama Bajamontijeva glazbenog rukopisa mogu pročitati fragmenti iz navedenog spisa, za pretpostaviti je da je prilikom proučavanja Arteaginih napisa o prevratu 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 iznijetih 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.

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 problematici⁹. Detaljnijim uvidom u citirane isječke, lako je uočiti da leksički

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, *op. cit.*, 50-51.

⁹ Apsolutno najmeritorniji glazbeno-teorijski spis za izučavanje ovog segmenta Bajamontijeva teksta jest Zarinov *Le Istituzioni harmoniche*, u kojem se, uz transparentne obrise renesansnog neoplatonizma, otčitava autorovo nastojanje za združivanjem spekulativne teorije, potkrijepljene temeljitim znanjem starogrčke literature, s umjetnošću komponiranja. Pregnantnom karakterizacijom Zarinova 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." Usp. Paolo DA COL, *Tradizione e scienza: Le Istituzioni harmoniche di Gioseffo Zarlino*, predgovor pretisku Zarinovog spisa *Le Istituzioni harmoniche*, Venecija 1561., 14. O Zarinovom "neoplatonizmu" vidi u: Eva HIRTLE, *Die Musik als Scientia mathematica von der Spätantike bis zum Barock*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1995., 163-181.

fond glazbenih termina unutar spomenutog odsjeka obuhvaća različita glazbenoteorijska područja: a) tonske sustave, i to u širokom vremenskom luku od antičkog “savršenog sustava” do moderne tonalitetnosti i njoj korespondirajućeg harmonijskog, vertikalnog aspekta glazbe; b) fenomen brojčanog prikazivanja intervala unutar akustičkog aspekta glazbe; 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 glazbe¹⁰. Sadržaje unutar drugog makro- odsjeka posvećenog instrumentariju, moguće je razvrstati prema organologijskoj klasifikaciji instrumenata obuhvaćenih tekstem (idiofonski, membranofonski, kordofonski, aerofonski, mehanički). Pregledom cjelokupnog fonda termina koji označuju predmete i pojave u području instrumentalne glazbe, nalazimo da je zamjetno manji od onog u području glazbene teorije. Analiza pojmova pripadnih 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 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, izvodilačkoj praksi, te o akustičko-primalačkim specifičnostima zvuka svojstvenog svakom opisanom instrumentu¹¹.

¹⁰ 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 unapređenja – 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*, JAZU, Zagreb 1978., 14.

¹¹ Prema organološko-kulturološkim odrednicama registrirani je instrumentarij moguće grupirati na: a) instrumente grčko-rimske antike (kitara, lira, hidrauličke orgulje, tibia); b) instrumente

Sistematizacijom cjelokupne rječničke građe, te kvalitativnom analizom obrađenog predložka moguće je konstatirati da gotovo cijeli leksički fond pripada skupini glazbenih termina u užem smislu (*terminus musicae*) – Tablice 1. i 2. popisuju pojmove u izvornoj grafiji s potpodjelama unutar obaju makro odsjeka - glazbenoteorijskog i organologijskog.

Sukladno svojim etičko-humanističkim pozicijama, Bajamonti je 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 cœur* 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).

Odbljesci Bajamontijeve univerzalnosti i enciklopedizma najzastupljeniji su u rječničkim natuknicama koje prekoračuju uže granice muzikologije, za čije je razumijevanje i tumačenje valjalo iskoračiti u interdisciplinarnost, to jest multidisciplinarnost (termini općeg značenja, primjerice **musica**; **musica**, antica e moderna; **musica**, sua forza; **musica**, sua virtu medica; **musica**, sua forza sugli animali; **musica**, sua influenza ne'costumi,...). Njihova obrada zahtijevala je pomicanje fokusa pozornosti s kozmološko-numeričkih na antropološko-psihološke i estetičko-filozofijske teme povezane s glazbom, kao i razradu odnosa glazbe s prirodnim znanostima, medicinom, psihologijom, poezijom i filozofijom u onoj mjeri u kojoj izričito korespondiraju s Bajamontijevom elaboracijom pojmova u njegovu rječniku. Upravo ta terminološka skupina, svojstvena ponajprije estetičkoj problematici, pruža pravu sliku Bajamontijeve polihistoričnosti, njegove zaokupljenosti širokim spektrom i danas aktualnih tema te, posljedično, naglašava povijesnu relevantnost njegova spisa *Musica*.

s kontinuitetom postojanja od antike do novog doba (monokord/ magas/harmonički kanon, mezolabij, harfa, zvono, bubanj, orgulje); c) instrumente novog doba (timpani, arpikorad, čembalo, gravičembalo, klavikord, violina, viola, lutnja, trublja, trombon, lovački rog, blokflauta, autmatska flauta). Usp. I. TOMIĆ FERIĆ, *op. cit.*, rukopis.

Tablica 1. Popis i sadržajna klasifikacija pojmova iz područja glazbene teorije

Tonski sustavi- tonalitet, modalitet, ljestvice		Kontrapunkt		Ritam, mjera, takt	Notacija		Glazbena forma
Costituzione Collaterali Colore Complessione Diatono Diatonico Equale Gamma Incitato Iastio Ipodorio Inspessazione Locrico Laterali 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 Croma 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 Loure Menuetto Musette
	Harmonija		Intervali, melodija			Oznake za izvođenje	Abbracciata Cifera Coronata Colla parte Figura Guida Mostra Presa Ripresa Siorzato Opera in musica Passacaille Passepiéd Rigadon Salmo Salmodia Sinfonia Sarabanda Scolj Tamburino Tarantella Tasso Villanella
	Apparecchiare Accordo Armonia Armoniche Basso continuo Cadenza Diatonicamente Dominante Omofonia Principio Sotto dominante Sensibile nota Settima Salvare Scala dicompagnamento Supposizione Sistema Tonica		Consonanza Colon Deduzione Diesis tritemoria, e tetartemoria 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 Sesquioctavo Tuono Terza Unisono				

Tablica 2. Popis i klasifikacija instrumenata¹²

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>Clavocebalo</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</i> <i>automate</i>

2. OD GLAZBENE TEORIJE PREMA GLAZBENOJ PRAKSI – REFLEKSIJE GLAZBENOTEORIJSKIH SPOZNAJA NA SKLADATELJSKU PRAKSU

Razrada i analiza navedenih područja - teorijskog, organologijskog i estetičkog - rasvijetlila je utjecaje kojima je Bajamonti bio izvrnut 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. Za pretpostaviti je da ga je upravo produktivna aktivnost i nagnala na sastavljanje Glazbenoga rječnika te proučavanje literature iz koje je saznavao o pravilima kompozicijske prakse. Pred-

¹² Popis je načinjen prema Bajamontijevoj natuknici **strumenti** u kojoj su citirani navodi iz Zarlionih traktata *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 (op. I.T.F.).

vođen 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.”¹³.

Kao predstavnik tzv. “prijelomnog” razdoblja iz staroga, baroknog u novi, klasični stil, Bajamonti je izučavao posebnosti pojedinih kontrapuntskih tehnika izdvajajući tumačenja **fuge, konsekvence, imitacije, diminuiranog kontrapunkta, dvostrukog kontrapunkta** 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 pijevnima 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 fiksnim ili pokretljivim bordunom, preko jednostavnog diskanta i floridusa, do složenijih oblika vođenja i kombiniranja istodobnih, melodijski i ritmički samostalnih glazbenih linija.

Bajamontijev izbor citiranih glazbeno-teorijskih tumačenja u vezi s pojmom tonaliteta, također je svojevrсна retrospektiva dugog povijesno-razvojnog puta koji je glazba, i njoj imanentna “tonalitetnost” 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 mlađima. To, dakako, vrijedi i u pogledu povijesno-stilskih karakteristika, o čemu

¹³ Usp. Gioseffo ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venecija 1561., 260.

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 Emmanuela Bacha u kojima se u punoj mjeri afirmira "osjećajni stil" nove proromantičke ekspresivnosti najavljujući glazbeni *Sturm und Drang*¹⁴. U kontekstu takva prelamanja i pretakanja različitih stilskih formacija, razumljivo je da i Bajamontijev stvaralački opus kristalizira dualističku koncepciju izraženu kroz prisutnost elemenata baroknoga naslijeđa i klasičnog stila. 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 nalazimo i one glazbeno-izražajne sastavnice koje odaju sasvim jasne proporcije i klasičan koncept i mjeru.

Uvidom u Bajamontijev svjetovni, opsegom znatno siromašniji opus kojega 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 kojeg su suvremenici pozdravili kao *goût simple et naturel*. Nakon kulture četveroglasnog sloga i čistih promjena harmonijskih funkcija u baroku, nove stilske tendencije iskazuju se kroz homofoni slog i melodije što se kreću iznad jednostavnog basovskog temelja koji se upire o temeljne 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; partiturni zapisi sa standardnom ranoklasičnom instrumentacijom, uz koje još uvijek postoji *basso continuo*; redosljed pisanja dionica koji odaje baroknomonodijski tip shvaćanja; štire dinamičke oznake, te tragovi tonskog slikanja – karakteristike su koje predstavljaju logičan prijelaz iz baroka u klasiku.

Kao skladatelj i kao glazbeni teoretičar, Bajamonti je posebnu pozornost usmjeravao na odnos tona i riječi. Toj problematici posvetio je čitav niz tumačenja koja obrađuju elemente opere kao forme u kojoj se najizrazitije očituje

¹⁴ Usp. Koraljka KOS, Luka Sorkočević i njegovo mjesto u hrvatskoj i europskoj glazbi 18. stoljeća, u: *Luka & Antun Sorkočević. Hrvatski skladatelji* (ur. Stanislav Tuksar), Muzičko informativni Centar KDZ, Zagreb-Osor 1983., 14.

težnja za izražajnim skladom glazbeno-jezične cjeline (natuknice naslovljene **opera in musica=opera u glazbi**). Premda se, u praktičnom smislu, okušao u stvaranju instrumentalnih glazbenih vrsta poput sonate i simfonije, on pristaje uz skladatelje talijanske barokne opere čije inzistiranje na “suradnji” tonova s pokretom, riječju ili stihom u izazivanju afekata, gotovo isključuje čistu instrumentalnu glazbu kojoj manjka ekspresivnost (natuknica **sinfonia=simfonija** u kojoj citira D’Alembertov spis *Traité sur la liberté de la musique*)¹⁵.

Uvjerenje da glazba posjeduje ekspresivnu vrijednost, te s tim u vezi i moć djelovanja na čovjeka, vidljivo je još u antičkoj teoriji ethosa temeljenoj na vjerovanju u psihološku i moralnu djelotvornost glazbe. Promatranje glazbe kao “imitacije” ljudske psihe, kao “odraza” svemirskih harmonija i ljepote po sebi koja svojom plemenitošću oblikuje čovjekov karakter pomažući mu živjeti na način dostojan slobodnih ljudi, promišljanje o odgojnim i političkim funkcijama glazbe, ukratko, pitanje moći glazbe (tim se pitanjem Bajamonti višekratno zaokuplja u natuknicama **musica**, sua forza=**moć glazbe**), kompleksna je psiho-sociologijska problematika izrazito prisutna u antičkoj znanstveno-filozofskoj misli¹⁶.

¹⁵ Navodeći upit gospodina de Fontenellea, “Sonato, što ti želiš od mene?”, d’Alembert ističe da čista instrumentalna glazba, bez nacрта i sadržaja, ne govori ni razumu, ni duši. Ukoliko 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. Bilo bi stoga za 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*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1994., 90-91. Slično d’Alembertu mislio je i Johann Adolf Scheibe, koji u *Kritičkom glazbeniku* iz 1745. ističe da je instrumentalna glazba “tek buka” koja ne “govori”, niti bilo što “predočava”, jer “nije shvatljiva ni kao zvukovni jezik niti kao slikanje”. Johann Joachim Quantz u *Pokušaju upute u sviranje flûte traversière* iz 1752. također primijećuje: “Postojana živost, ili puka zahtjevnost dođuše zadivljuju, ali posebno ne pobuđuju. Oni su prazni i mehanički, nisu osjećajni i poetični.” Usp. Carl DAHLHAUS, *Estetika glazbe*, AGM, Zagreb 2003., 42.

¹⁶ Citirajući Plutarha (*Peri mousikes*), Bajamonti podsjeća na ljekovitu, moralnu, čak magičnu moć glazbe: Ahilej je, primjerice, glazbom ublažavao svoj gnjev prema Agamemnonu, Terpendar je

Kao tipični predstavnik svoga vremena, Bajamonti je blizak francuskim enciklopedistima koji unatoč međusobnim razlikama i stanovitim promjenama u vlastitim pogledima, ipak u cjelini prihvaćaju koncepciju o glazbi kao privilegiranom izražaju osjećaja. Međutim, izbor citiranih obrazloženja o ekspresivnoj vrijednosti glazbe, te s tim u vezi o snazi njezinog djelovanja na čovjeka, upućuje na zaključak da su ga (vjerojatno i zbog liječničkog poziva) više zaokupljale opservacije o učincima glazbe, nego o njezinoj supstanciji. Dokaz tome su česta pozivanja na napise grčkih pisaca o glazbenom ethosu i nadnaravnoj glazbenoj moći, u čijim se shvaćanjima često miješaju filozofski motivi s mitskima, to jest racionalne spekulacije s praznovjermem. Osim toga, primjetni su i neki tragovi barokne tradicije u kojoj su osjećaji klasificirani i stereotipizirani u zbir takozvanih afekata, od kojih je svaki predstavljao mentalno, u sebi statično stanje. Kako suvremena psihologija dinamičkih emocija u toj eri nije postojala, posao skladatelja sastojao se u tome da afekte glazbe uskladi s onima riječi. Upravo stoga, ne čudi Bajamontijevo upozoravanje na dostignuća renesansnih madrigalista koji su ostavili brojne primjere uobličavanja kompletnih skladbi temeljem suptilnog pronicanja u fonetske i formalne elemente poetskih predložaka. Ti su skladatelji upravo u poeziji otkrivali zvukovne elemente jezika i složene retoričke sheme, te ih na inventivan način pretakali u tipično glazbene obrasce. Slijedom navedenih doticaja glazbe i jezika u okrilju filozofske misli, razvidno je da jezik i umjetnost zapravo osciliraju između dva suprotna pola - objektivnog i subjektivnog. U prvom je slučaju glavna funkcija umjetnosti shvaćena kao mimetička, a drugi koji počinje s Rousseauom, i kojeg, čini se, slijedi Bajamonti, obilježava novo razdoblje u kojem tzv. karakteristična umjetnost odnosi pobjedu nad umjetnošću opona-

glazbom ugasio pobunu Lakedemonjana, Talet s Krete navodno je po zapovijedi Pitije glazbom izljuje Lakedemonjane od kuge, dorske su melodije, štiteći Klitemnestrinu vjernost, bile njezin duševni lijek... Ne čudi, stoga, što je ekspresivnim smislom starogrčkih modusa dominirala doktrina o ethosu označavajući emocionalnu snagu pojedinih *harmonija* i njihovu etičku kvalitetu. O tome uostalom svjedoči tek retrospektivni pregled antičke glazbeno-filozofske pisane ostavštine. Atenej u 14. knjizi *Deipnosophistai* upravo postavlja težište na ethosu i patosu koje bi, prema njegovu mišljenju, trebala sadržavati svaka prava harmonija. Kleonid pak, u traktatu *Uvod u harmoniju (Eisagoge harmonike)*, jasno ističe tri tipa ethosa, citirana u Bajamontijevoj natuknici (**affezione=afektacija**): *dijastaltički* (kod Bajamontija dijastematički, op. I.T.F.), ili uzvišeni koji oplemenjuje dušu, budi junačke, srčane, veličanstvene osjećaje svojstvene tragediji; *sistaltički*, ili tjeskobni koji izražava osjećaje potištenosti i nemuževnosti svojstvene lamentacijama i erotici; *hesikastički*, ili umirujući, koji pobuđuje spokojstvo i mir, svojstven himnama i peanima. Pridajući dosta pažnje eksplicaciji glazbenog ethosa, Kvintilijan u 2. i 3. knjizi *O glazbi* identificira sličnu trijadu, nazivajući hesikastički "medijalnim". Usp. Thomas J. MATHIESEN, *Ancient Greece: Introduction*, u: *Grove*, sv. 10, 341.

šanja¹⁷. No i tada kada se umjetnost karakterizira kao spontani izljev snažnih osjećaja, skloniji smo vjerovati da dolazi jedino do promjene znaka, ali ne i do odlučne promjene smisla. Drugim riječima, kako navodi Grlić, i u tom slučaju umjetnost ostaje bitno određena kao oponašanje, no više se ne shvaća kao oponašanje stvari, već kao reprodukcija našeg unutrašnjeg života¹⁸.

Bajamontijevo oslanjanje na napise Jean-Jacquesa Rousseaua najdosljednije je u natuknicama koje se bave problematikom opere. Izraziti interes koji je Bajamonti pokazivao za tu glazbeno-scensku formu govori u prilog postojećim naznakama da je osim oratorija vjerojatno sastavio i operu *Allesandro nell'Indie* na stihove glasovitog talijanskog libretista Pietra Metastasija. Nažalost, kako integralna verzija toga djela do danas nije pronađena, ostaje vjerovati da je njegovo golemo zanimanje za talijansku i francusku operu toga vremena još jedno svjedočanstvo da se kao skladatelj možebitno okušao i u toj glazbenoj vrsti.

Vođen mišlju da prozodija jezika nameće svoj karakter nacionalnoj glazbi, Rousseau se neumorno borio protiv onoga što je smatrao umjetnim i "pokvarenim" u francuskom ukusu, bilo to u odjeći, na pozornici, u jeziku ili glazbi (Bajamonti stoga višestruko citira Rousseauovo *Pismo o francuskoj glazbi* – natuknice **musica italiana; musica francese**). Bio je, naime, protiv besmislenog stanja u francuskoj operi u kojoj su arija i pjevač bili apsolutni gospodari, a stalni antičko-mitološki kalup šablonizirane ljubavi i neočekivanih sretnih završetaka njezin neizbježni sadržajni privjesak. Analizirajući dobre i loše strane francuske glazbe, Rousseau 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. Ova je problematika bila povodom velike javne diskusije tzv. *Querelle des Bouffons*, koja je podijelila Pariz na *buffoniste* - pristaše talijanske buffo-opere, i na *antibuffoniste*, njene protivnike.

¹⁷ 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 izliti i bujice poplaviti; umjetnik će ocrtati strahote pustinje, stišat će oluje, smirit će i razvedriti zrak, a iz orkestra će prostrujiti 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* (prev. William Waring), London 1779., 299.

¹⁸ Usp. D. GRLIĆ, *Estetika*, sv. IV, Naprijed, Zagreb 1979., 181.

Borba buffonista i antibuffonista oko polovice 18. st. aktualizirala je pitanje francuske komične opere, a svoj je vrhunac doživjela upravo Rousseauovim *Pismom o francuskoj glazbi* (s epigrafom *Sunt verba et voces, praetereaque, nihil*)¹⁹, u kojem je svojim britkim perom poprilično ošro 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 *Pismu*, 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."²⁰ Kao pobornik talijanske glazbe, Rousseau je osim poricanja mogućnosti originalne francuske glazbe, smatrao da u Francuskoj čak teško može biti i dobre poezije. 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."²¹ Završavajući navedeni citat o francuskoj glazbi (natuknica **musica francese=francuska glazba**), Bajamonti, parafrazirajući Rousseaua, zaključuje: "Ustvari, bolje je ne imati glazbu, nego je imati lošu."

Jedna od Rousseauovih temeljnih teoretskih postavki jest teza da se melodijska oblikuje podražavanjem fleksija prirodnog govora. Takvim je zamisljama bila bliža talijanska opera kao neposredan izraz jednostavnih strasti naroda kojem je, prema njegovom 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

¹⁹ Epigraf (u prijevodu *One su riječi i [glasovni] zvukovi, i ništa više*) je isječak iz Horacijevih *Epistola* u kojima autor objašnjava razloge napuštanja poezije i posvećivanja istini. Iščitavajući stoičku moralnu filozofiju, Horacije teži spoznati istinu i kaže: "One su riječi i glasovni zvukovi koji mogu ublažiti bol i dijelom spriječiti bolest." Prvi dio epigrafa, *Sunt verba et voces (one su riječi i [glasovni] zvukovi)* preuzet je od Horacija, a drugi, *praetereaque nihil (i više ništa)* dodao je sam Rousseau, ili ga je preinačio preuzevši ga iz nekog drugog, nepoznatog izvora. Usp. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, The Collected Writings of Rousseau, vol. 7, University press of New England, Hanover-London 1998., 541.

²⁰ Usp. *ibid.*, 142.

²¹ Usp. *ibid.*, 174.

godi samo s pomoću nekih samovoljnih ukrasa, a i onda tek onim osobama koje su ih pristale smatrati lijepima...”²². Francuskom govornom jeziku Rousseau pridaje atribut monotonog 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.”²³. Talijanskom jeziku, međutim, pridaje atribut najprikladnijeg za glazbu zbog njegove melodičnosti, zvučnosti, harmoničnosti i akcentuiranosti (kod Bajamontija natuknica **musica italiana=talijanska glazba**)²⁴.

Rousseau je protiv polifonskih vještina, prevlasti harmonije, a za pretežnu ulogu melodije, za jednostavnost i prirodnost osjećanja (kod Bajamontija natuknica **fuga=fuga**). U svom spisu divi se istinskom stvaralačkom “geniju”, a potcjenjuje rigidni “nauk” kojeg je, općenito uzevši, apostrofirala estetička teorija 18. stoljeća, smatrajući ga predznakom dobrog ukusa i kreativnosti. Polifonske oblike (fuge, kontra-fuge, dvostruke fuge, inverzne fuge, imitacije, itd.) smatrao je proizvoljnim i čisto konvencionalnim ljepotama čija se vrijednost očituje isključivo u svladanom trudu, ali nipošto i u stvaralačkoj invenciji²⁵.

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.”²⁶. Nezavisna je od akcenta i ritma nacionalnog govora; no njeno je djelovanje samo fizičko, ali ne i emocionalno. Raspravljajući o konsonantnim i disonantnim intervalima, njihovom slaganju, popunjavanju akora-

²² Usp. *ibid.*, 152-153.

²³ Usp. *ibid.*, 142.

²⁴ “...Talijanski jezik je melodičan prvenstveno 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.

²⁵ “Neću reći da je sasvim nemoguće vještim 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. Dok god svi ovi (polifonski oblici, op. I.T.F.) isključivo završavaju stvaranjem buke, kao i većina naših izrazito cijenjenih zborova nedostojni su revnosti pera čovjeka stvaralačkog duha i pažnje čovjeka od ukusa...” (kod Bajamontija natuknica **musica italiana=talijanska glazba**). Usp. *ibid.*, 157.

²⁶ Usp. *ibid.*, 144.

da, dakle, općenito o harmoniji i njenim efektima (kod Bajamontija natuknica **effetto=efekt**), Rousseau naglašava odmjerjenost, 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 izražajnosti²⁷. Nije zazirao od podcjenjivanja gotovo karikiranog i smiješnog zanosa za harmonijskom znanošću koji je nekoć vladao u talijanskoj glazbi, a kojeg je još uvijek nalazio i prepoznavao u francuskoj (kod Bajamontija natuknica **musica scritta=pisana glazba**)²⁸. Ističući tri najvažnije stvari u glazbi – melodiju ili napjev, harmoniju ili pratnju, pokret ili metar²⁹ – 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 utiska teme: harmonija joj treba isključivo služiti da je učini energičnijom; pratnja je treba ukasiti a da je ne prekrije ili izobliči; bas treba jednoličnom i jednostavnom progresijom nekako voditi pjevača ili onoga koji sluša, bez da ga itko od njih zamijeti; ukratko, cijeli ansambl treba donijeti samo jednu melodiju uhu i samo jednu misao razumu."³⁰ Upravo nas ovo vodi k prijeko potrebnom pravilu o jedinstvu melodije kojeg Bajamonti spominje u natuknici unisono (**unisono=unisono, jednozvučno**)³¹. Za Rousseaua je, naime, spomenuto pra-

²⁷ Usp. *ibid.*, 160-161.

²⁸ Usp. *ibid.*, 158.

²⁹ Termin pokret (fran. *mouvement*) ponekad podrazumijeva tempo ili metar, a ponekad i tempo i metar. To ustalom 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.

³⁰ Usp. *ibid.*, 154-155.

³¹ 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 donešenih 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

vilo 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 blažim, tišim i manje zamornim za glas. Nasuprot tome, jednozvučnost ne odlikuje francusku glazbu, jer njoj, tvrdi Rousseau, nije svojstvena savršena korespondentnost između napjeva i instrumentalne pratnje (kod Bajamontija natuknica **accompagnamenti=pratnje**).

I u pogledu arija i recitativa Rousseau daje prednost Talijanima jer "talijanska melodija u svakom tempu pronalazi izraze za svaki karakter, žive opise za svaki predmet."³² Prema njegovim riječima recitativ je svaka harmonična deklamacija, dakle, deklamacija u kojoj su sve infleksije izvedene pomoću harmoničnih intervala. Implicitno je, stoga, 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."³³ Pozivajući se na Algarottijev esej o operi u glazbi (*Saggio sopra l'opera in musica*) i na raspravu o slobodi glazbe (*Traité sur la liberté de la musique*) Jean Le Rond d'Alemberta, Bajamonti višekratno obrađuje pojam recitativa (natuknica **recitativo**)³⁴. Navodi pritom

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 ogleda bitna razlika između ove dvije glazbe..." Usp. *ibid.*, 477-479.

³² Usp. *ibid.*, 165.

³³ Usp. *ibid.*, 167.

³⁴ "Čini se da su današnji skladatelji", tvrdi Algarotti, "uvjerenja kako recitativi nemaju opravdanja za pretjeranu brigu, odnosno da se od njih ne može očekivati da potiču slušateljevo golemo oduševljenje. No, mišljenje starih skladatelja bilo je poprilično različito. Dovoljno je, naime, pročitati što o tome kaže Jacopo Peri u *predgovoru Euridike*, ispravno tvrdeći da je pronalazač recitativa. Nastojeći pronaći vrstu glazbene imitacije koja najbolje pristaje dramskom pjesništvu, on je usmjerio svoj genij i mar ka otkrivanju onoga što su stari Grci činili u sličnim slučajevima. Promatrao je koje riječi u našem govoru imaju kvalitetu zvučnosti, a koje nemaju, to jest, koje mogu nositi konsonance, a koje to ne mogu. Počeo je proučavati s posebnom marljivošću različite načine izražavanja boli, sreće i drugih emocija koje nas obuzimaju. Zaključio je da ona vrsta govora koju su stari pripisali pjevanju i koju su nazivali *diastematica*, to jest otegnutom ili zadržavanom, može djelomice biti ubrzana i načinjena da poprimi neposredni tijek, ležeći između polaganih i zadržanih pokreta pjesme i hitrih i brzih pokreta govora. Smatrao je da se ona može prilagoditi i

Caccinija, kao tvorca novog postupka u glazbi, dakle, novog, recitativnog načina pjevačkog izražavanja u kojem prevladavaju govorni ritam i akcenti riječi, a glazbeni se element svodi na najmanju mjeru i potpuno prilagođava zahtjevima teksta³⁵. Recitativ, koji slijedi ritam i akcent govora, najprikladnije je sredstvo kojim bi se mogao utrti put ka ostvarenju nacionalnog dramsko-glazbenog jezika. Ne čudi stoga da je Bajamonti, oslanjajući se na talijanske uzore i prihvaćajući iznijete Rousseauove teze, svoje recitative oblikovao u duhu psalmodijskog pjevanja, poklanjajući veliku pozornost tekstu u namjeri da do uha slušatelja dopre jasna, razgovijetna riječ a ne kojekakvi ukrasi ili pak vokalne bravure.

U kontekstu ovih promišljanja, zanimljivo je konkretnije uočiti kako su se navedene glazbeno-teorijske spoznaje reflektirale na Bajamontijevu skladateljsku praksu. U oratoriju *La translazione di San Doimo*, on koristi recitative za pokretanje radnje, za uspostavljanje odnosa među glavnim likovima i iskazivanje njihovih osjećaja. Ti su recitativi pretežno praćeni samo *bassom continuo* i pripadaju *secco* tipu, a primjerena deklamacija kojom su vođeni svjedoči o skladateljevu književnom iskustvu. Uz konvencionalne melodijske i harmonijske formule, kao i uobičajeni repertoar glazbeno-retoričkih figura nailazimo i na uvjerljive obrate koji govore o skladateljevu osjećaju za afek-

načiniti tako da se približi drugoj vrsti govora koji su nazivali *continuata* (termini “diastematica” i “continuata” preuzeti su iz Aristoksenove teorije, op. I.T.F.)... Na taj način protjecanje govora ne zadaje bol uhu, a recitativ dotiče i osvaja slušatelja na takav način da nijedna arija, u današnje doba, za to ne bi bila sposobna... Korištenje praćenog recitativa rezultiralo bi još jednim dobrim efektom: ne bi bila toliko velika različitost i disproporcija između tijeka recitativa i tijeka arije. Posljedica toga bio bi veći sklad između različitih dijelova opere. Štoviše, mnogo je onih koji su više puta morali biti povrijeđeni tipičnim brzim prijelazom od ravnog i sporog recitativa ka ekstremno ukrašenoj arijeti, načinjenoj sa svom umjetničkom rafiniranošću. Ne znači li to istu stvar kao kada netko, dok hoda, najedanput počne skakati i izvoditi salta?” Usp. E. FUBINI, Francesco Algarotti – from *Essay on Opera* (1755), u: *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1994., 236-237.

³⁵ Evo nekih promišljanja samog Caccinija izloženih u predgovoru njegovog spisa *Le nuove musiche* (1602.): “...ne slijedim onaj stari način komponiranja čijom se glazbom, ne mučeći riječi da ih slušatelji razumiju, uništavaju zamišljaj i stih, sad produljujući sad skraćujući slogove da bi odgovarali priči, što je razdiranje pjesništva – nego se čvrsto držim onog načina kojeg toliko hvale Platon i drugi filozofi koji izjavljuju da glazba nije ništa drugo nego bajka i, zadnje no ne i protivno, ritam i zvuk, da bi se prodrlo u zapažaj drugih i proizvelo one čudesne efekte, kojima se divljahu pisci, a koje ne može proizvesti diskant u modernim kompozicijama, posebno u pjevanju sola uz žičano glazbalo, kada se ne razumije nijedna riječ zbog količine podjela napravljenih na dugim i kratkim slogovima i u svakoj vrsti glazbe...Pokušao sam...unijeti vrstu glazbe s pomoću koje muškarci mogu, kako se čini, razgovarati u harmoniji, upotrebljavajući u toj vrsti pjevanja...stanovito plemenito zanemarivanje pjevanja...” Usp. Giulio CACCINI, *Le nuove musiche*, u: *Zbornik izvornih tekstova iz estetike i povijesti glazbe* (sastavio, odabrao i/ili preveo S. Tuksar), Zagreb 1995., 4.

tivni naboj teksta. Samo u dva izuzetna slučaja Bajamonti rabi praćeni recitativ (*recitativo accomagnato*). Ta vrsta recitativa u talijanskoj je operi glazbeno diferencirana jačim prikazom dramskog teksta u vokalnoj dionici i uključivanjem orkestra – ne samo za pratnju izdržanih suzvuka nego i za opis emocija ili prirodnih pojava, ublažavajući tako prijelaz k ariji. Oba praćena recitativa u Bajamontijevu oratoriju uvjetovana su dramaturški i pojavljuju se u ključnim trenutcima priče. S druge pak strane, arije i dueti pripadaju formi *da capo* u kojoj se ogleda duh racionalizma kroz savršenu zaokruženost trodijelne cjeline sa solističkim dionicama koje predstavljaju punu afirmaciju *bel canta*. Dok cjelina svake pojedine arije odaje pripadnost jednom od temeljnih afektivnih tipova sukladnih estetici barokne arije (*aria cantabile*, *aria di bravura*, *aria di mezzo carattere*), zbarski je slog pretežno homofon, oživljen tek povremeno imitativnim pokretima dionica.

Uklapajući se u kompozicijsko-tehničke okvire tzv. “prijelomnog” razdoblja (sredinom 18. stoljeća) kojega karakterizira izmjena stilskih formacija i znakovita zgusnutost pojava od kojih nijedna ne predominira, 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 njenoj stvarnoj korespondentnosti s potrebama vlastitog kulturnog okružja. 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. Ako je s jedne strane, skladateljski bliži baroknome stilu, s druge je pak čitavim svojim ljudskim i stvaralačkim habitusom pripadao duhovnom univerzalizmu klasike.

U životu punom obrata i proturječnosti, dovodeći ga u sumnju i boreći se širinom i kritičnošću svoga uma protiv dogmatskog autoriteta, Bajamonti je po mnogočemu pravo dijete svojega stoljeća. Kao leonardovski fenomen, svojim je životnim optimizmom, idejom slobode kao supstancije čovjeka, spontanitetom uma, nepomirljivošću prema moralnom licemjerju i falsifikatima ljudskih svetinja, ali i tolerantnom samilošću prema ljudskim nevoljama i slabostima, visoko nadrastao prostor i vrijeme u kojem je živio i djelovao. O tome, uostalom, svjedoči i ovdje predstavljeni glazbeno-teorijski spis koji svojim profilom upozorava na osnovnu karakteristiku Bajamontijeve duhovne nastrojenosti - enciklopedičnost - koja je svojstvena i ostalim predstavnicima racionalističke epohe čija univerzalnost duha i životnih nazora uključuje u

sebi najširu skalu misaonih preokupacija. I pored toga što je 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 njeno predstavljanje u razmjerima širim od nacionalnih. Osim toga, svojim je sveukupnim glazbeničkim angažmanom – skladateljskim, poučavateljskim i organizacijskim – obogaćivao duh naroda utirući put ka većoj prosvijećenosti društva. Zato ga s pravom valja uvrstiti među središnje figure u tijekovima starije nacionalne kulturne prošlosti.

3. ZAKLJUČNO RAZMATRANJE

U namjeri da se sveukupna glazbenička djelatnost Julija Bajamontija objektivno valorizira i postavi na odgovarajuće mjesto u okvirima hrvatske glazbene povijesti i kulture, ovom studijom upozorili smo na još jedan dragocjeni, dosad potpuno neistraženi relikv prošliosti. Riječ je, dakako, o Bajamontijevu glazbenoteorijskom spisu *Musica*, čiji je značaj višestruk. Unatoč pomanjkanju izvornih stavova i razradbe preuzetih teza unutar vlastitog općefilozofskog sustava, unutar vlastitih ideja, intelektualnog svijeta, osjećajnih i aksioloških kategorija, Bajamontijev rad ostaje dokumentom povijesne vrijednosti i ogledalom njegove hvalevrijedne načitanosti i univerzalnosti.

S obzirom na činjenicu da je ostao u rukopisu i da ga - sudeći po prazninama na koje smo naišli, a koje je vjerojatno kanio naknadno popunjavati - ipak nije uspio potpuno dovršiti, čini se da s takvim atribucijama objektivno i nije mogao imati znatniji utjecaj za razvoj glazbene terminologije. Osim toga, promatrajući iz današnje perspektive neki sadržaji čine se anakronističkim, a u mnogim elementima oni to doista i jesu. No, stvar se relativizira u onom trenutku kada razmatranje postavimo u kontekst vremena kojem pripadaju teoretičari čije je teze Bajamonti preuzimao i interpolirao u svoj pojmovnik. U grupaciju takvih sadržaja spada primjerice bezrezervno vjerovanje u mističnost brojne kombinatorike, ili pak vjera u etičnost glazbe koja, kao temeljni postulat starogrčke spekulativne teorije, vrlo intenzivno prodire u renesansu. Pretežnim oslanjanjem na renesansne autore, jasno je da su odbljesci takvih radikalnih uvjerenja prisutni i u Bajamontijevu tekstu. S druge pak

strane, Glazbeni rječnik inkorporira natuknice (poglavito one o harmonijskom aspektu glazbe) koje svojom modernošću ocrtavaju kompozicijski duh Bajamontijeve epohe. U tom smislu djelo bismo mogli okarakterizirati kao svojevrsni amalgam konzervativnih i modernih glazbenoteorijskih strujanja. Pored kulturno-povijesnog značaja, ovo djelo vrijedno je i zbog refleksija koje je imalo na glazbeno stvaralaštvo njegova tvorca. No, njegovom temeljnom odlikom ostaje Bajamontijeva spoznajna moć očitovana kroz impozantni broj navedenih napisa objavljenih na različitim prostorima do sredine 18. stoljeća. Popis citiranih izvora prezentiran ovim radom tako postaje predloškom za dalja proučavanja njihovih tragova i možebitne pohranjenosti u pojedinim knjižnicama, arhivima i zbirkama na domaćem tlu. S obzirom da brojna tu-maćenja posežu za djelima kojima glazba nije primarni predmet proučavanja, valja istaknuti da izdvojeni izvori pripadaju širokom dijapazonu znanstvenih disciplina – od glazbe, preko književnosti i filozofije do prirodnih znanosti i astrologije³⁶. Broj spomenutih ličnosti - književnika, kritičara, povjesničara, lingvиста, bibliografa, filozofa, liječnika, matematičara, fizičara, astronoma, glazbenika, graditelja instrumenata i glazbenih teoretičara – te broj citiranih traktata i časopisa što ispunjaju stranice Bajamontijeva glazbenog rukopisa prekoračuju okvire tipične za ovu vrstu napisa. Naime, ukupnom broju od 155 biografskih jedinica, pridružuju se 63 citirana teorijska izvora, zatim 11 časopisa od kojih mnoge nalazimo u više različitih godišta, te još 58 drugih djela od kojih većina spada u sekundarne izvore (vidi prilog na kraju teksta).

³⁶ Premda je, poput Rousseauovog dikcionara, 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 (popis svih djela i časopisa citiranih u spisu vidi u prilogu, op. I.T.F.). Nabrojiti ćemo tek neka iz vlastite ostavštine relevantna za Bajamontijev Glazbeni rječnik: 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* kojeg 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.

S tog aspekta, i ovo djelo Bajamontija neprijeporno svrstava među najznačajnije ličnosti hrvatskog iluminizma, usmjeravajući znatno bogatije svjetlo na njegovo mjesto i ulogu u razvoju hrvatske glazbenoteoretske historiografije.

IZVORI I LITERATURA

a) IZVOR (faksimil):

1. BAJAMONTI, Julije: *Musica*

b) KOMPARATIVNI IZVORI:

1. ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Lettre sur la musique françoise*, Paris 1753.
2. ROUSSEAU, Jean- Jacques: *Dictionnaire de musique*, Paris 1767.
3. ZARLINO, Gioseffo: *Le istituzioni harmoniche*, Venecija 1561., (reprint: 1999)

c) BIBLIOGRAFIJA (izbor):

1. ARISTOTEL: *Politika*, Globus-Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1988.
2. BAJAMONTI, Julije: *Zapisi o gradu Splitu* (uredio i preveo D. Kečkemet), Marko Marulić, Split 1975.
3. BOŠKOVIĆ, Ivan: *Litteraria, musicalia et theatralia*, sv. 2, Matica hrvatska Split, Split 2003.
4. COMOTTI, Giovanni: *La musica nella cultura greca e romana*, 2 izd., Torino 1991.
5. DA COL, Paolo: Tradizione e scienza: Le Istituzioni harmoniche di Gioseffo Zarlino, predgovor pretisku *Le Istituzioni harmoniche* iz 1561., 13-33.
6. DAHLHAUS, Carl: *Estetika glazbe*, AGM, Zagreb 2003.
7. DIDIER, Béatrice: *La musique des Lumières*, PUF, Paris 1985.
8. DUPLANČIĆ, Arsen: Ostavština Julija Bajamontija u Arheološkom muzeju u Splitu i prilozi za njegov životopis, u: *Splitski polihistor Julije Bajamonti* (ur. Ivo Frangeš), Književni krug, Split 1996., 13-80.
9. DUPLANČIĆ, Arsen: Dopune životopisu i bibliografiji Julija Bajamontija, *Grada i prilozi za povijest Dalmacije*, 13, Split 1997., 158-160.
10. FUBINI, Enrico: *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Einaudi, Torino 1976.
11. FUBINI, Enrico: *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe* (prev. Bonnie J. Blackburn), The Univerity of Chicago Press, Chicago & London 1994.
12. GRGIĆ, Miljenko: O splitskom glazbenom životu i stvaralaštvu u drugoj polovici XVI-II. stoljeća, *Kulturna baština*, br. 20, Split 1990., 107-118.
13. GRGIĆ, Miljenko: Tragom baštine Julija Bajamontija (1744.-1800.), *Mogućnosti*, br. 7-8, Split 1990., 793-817.
14. GRGIĆ, Miljenko: Dr. Julije Bajamonti, glazbenik, u: *Splitski polihistor Julije Bajamonti* (ur. Ivo Frangeš), Književni krug, Split 1996., 87-117.
15. GUANTI, Giovanni: *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano 1999.

16. KOS, Koraljka: Luka Sorkočević i njegovo mjesto u hrvatskoj i europskoj glazbi 18. stoljeća, u: *Luka & Antun Sorkočević. Hrvatski skladatelji* (ur. Stanislav Tuksar), Muzičko informativni Centar KDZ, Zagreb-Osor 1983., 13-24.
17. KOS, Koraljka: Dva prijenosa Svetog Dujma – kroz motrišta Julija Bajamontija, *Religijske teme u glazbi*, Zbornik radova međunarodnog simpozija održanog u Zagrebu 15. prosinca 2001. (ur. Marijan Steiner), Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove u Zagrebu, Zagreb 2003., 87-107.
18. MATHIESEN, Thomas J.: Greece, u: *Grove*, sv. 10, 327-348.
19. MILČETIĆ, Ivan: Dr. Julije Bajamonti i njegova djela, u: *Rad JAZU*, knj. 192, Zagreb 1912., 97-250.
20. ROUSSEAU, Jean-Jacques: *A complete dictionary of music* (prev. W. Waring), London 1779.
21. ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, The Collected Writings of Rousseau, vol. 7, University press of New England, Hanover-London 1998.
22. ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Ispovijesti*, Školska knjiga, Zagreb 1999.
23. STRAUSS, John F.: Jean Jacques Rousseau: Musician, *Musical Quarterly*, 64/1, 1978., 474-482.
24. SUPIČIĆ, Ivan: *Estetika europske glazbe. Povijesno-tematski aspekti*, JAZU, Zagreb 1978.
25. TOMIĆ FERIĆ, Ivana: *Glazbenoteorijski spisi dr. Julija Bajamontija (1744.-1800.): Glazbeni rječnik. Transkripcija, prijevod, komentari, doktorska disertacija, rukopis*.
26. TUKSAR, Stanislav: Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma. Izvještaj o sređivanju i katalogiziranju izvršenom u razdoblju od 1973. do 1975. godine, *Arti musices*, br. 8/2, Zagreb 1977., 171-190.
27. TUKSAR, Stanislav: Federik Grisogono-Bartolačić: Pitagorejska kozmologija i mistika brojeva, u: *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, JAZU, Zagreb 1978., 9-27.
28. TUKSAR, Stanislav: *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1992.
29. TUKSAR, Stanislav: Aristotelova ideja zabavnog u glazbi: povijesna jezgra psihologijskog, društvenog i estetičkog liberalizma u glazbi?, *Arti usices*, 29/1, Zagreb 1998., 5-11.
30. TUKSAR, Stanislav (sastavio, odabrao i/ili preveo): *Zbornik izvornih tekstova iz estetike i povijesti glazbe*, Zagreb 1995., rukopis.
31. ŽUPANOVIĆ, Lovro: "Dramski sastavak ili oratorij" *Prijenos sv. Duje Julija Bajamontija u svjetlu uvida u skladateljev izvornik / autograf toga djela*, u: *Splitski polihistor Julije Bajamonti* (ur. Ivo Frangeš), Književni krug, Split 1996., 118-128.

SAŽETAK

JULIJE BAJAMONTI (1744.-1800.) – IZMEĐU GLAZBENE TEORIJE I PRAKSE

U ovome tekstu istražuju se opće odrednice najznačajnijeg glazbenoteorijskog spisa splitskog polihistora, liječnika i skladatelja, dr. Julija Bajamontija (1744.-1800.). Riječ je o prvom, enciklopedijski koncipiranom glazbenom rječniku u Hrvatskoj pod naslovom *Musica*. U njemu se obrađuju brojni glazbeno-teorijski pojmovi, oblici i instrumenti od razdoblja antike do posljednje četvrtine 18. stoljeća. Pri radu na sabiranju i abecednom sortiranju glazbenih termina, Bajamonti se priklanja autoritetima i kompilira misli o glazbi što si ih u svojim djelima izrazili francuski enciklopedisti i glasoviti talijanski glazbeni teoretičari. Prezentiranu terminološku građu moguće je razvrstati na: 1) terminologiju teorijskih aspekata glazbe korespondentnu ontološkoj problematici; 2) terminologiju instrumentalne glazbe unutar organologijske problematike; 3) terminologiju općih aspekata glazbe korespondentnu estetičkoj problematici. Studija donosi popis povijesnih i glazbeno-teorijskih izvora koje susrećemo u predstavljenom spisu te razrađuje refleksije Bajamontijevih glazbenoteorijskih spoznaja na njegovu skladateljsku praksu. Unatoč činjenici što je djelovao na periferiji europskih tijekova, Bajamonti nipošto nije provincijska figura. Štoviše, svojom svestranošću (pa i glazbenom), znanstveničkim predanjem i erudicijom, na vlastit i osebujan način izvanredno karakterizira opći duh europskog prosvjetiteljstva.

Gljučne riječi: Bajamonti; glazbeni rječnik; glazbena teorija; organologija; estetika glazbe; glazbenoteorijske spoznaje; skladateljska praksa.

SUMMARY

JULIJE BAJAMONTI (1744-1800) – BETWEEN MUSIC THEORY AND PRACTICE

This text explores the general references of the very important music-theoretical written document of doctor Julije Bajamonti, one of the most prominent enlightener in the whole Croatian history. The speech is about the first, encyclopaedic conceived Music dictionary in the native ground with approximately three hundred terms, written in Italian and lesser part in French. In terms explications, Bajamonti compiles thoughts about music which are outlined by famous music theoreticians in their works from the ancient times to the last quarter of the 18. century. It is possible to sort all the terminological frames in: 1) the terminology of the theoretical aspects of music correspondent with the ontological problems; 2) the terminology of the instrumental music inside organological problems; 3) the terminology of the general aspects of music correspondent to the aesthetical problems. This learned paper brings the general statements of the set subject and puts forward a list of all historical and music-theoretical sources which we have met in Bajamonti's autograph and elaborate the reflections of the Bajamonti's music-theoretical knowledge to his compositional practice.

Keywords: Bajamonti; music dictionary; music theory; organology; aesthetic of music; music-theoretical knowledge; compositional practice.

PRILOG

1.0. POPIS DJELA U BAJAMONTIJEVU SPISU *MUSICA*

1.0.1. CITIRANI Traktati

ALEMBERT, Jean Le Rond d': *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, 1752.

ALEMBERT, Jean Le Rond d': *Traité sur la liberté de la musique*, 1759.

ALGAROTTI, Francesco: *Saggio sopra l'opera in musica*, 1755.

AMMIRATO, Scipione: *Istorie Fiorentine*, 1600.

ARISTOKSEN: *Elementi harmonije* (knjige 1 i 2)

ARTEAGA, Esteban de : *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalle sue origini fino al presente* (3 knjige), I 1783., II-III 1785.

ARTUSI, Giovanni Maria: *L'Arte del Contraponto*, 1586.-1589.

ARTUSI, Giovanni Maria: *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, 1600.

BANIRES, Jean: *Examen et réfutation des Éléments de la philosophie de Newton par M. de Voltaire, avec une dissertation sur la réflexion et la réfraction de la lumière*, 1739.

BARTHÉLEMY, Jean-Jacques: *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, (4 sveska), 1788.

BETTINELLI, Saverio: *Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e nei costumi, dopo il Mille*, 1775.

BROSSES, Charles de: *Traité de la formation mécanique des langues*, 1765.

CAPELLA, Martianus Minneus Felix: *De nuptiis Mercurii et Philologiae* - 9 knjiga (9. knjiga *De musica*)

CHAMPAGNE, Thibaut de: *Poésies du Roi de Navarre*, 1742.

CICERON, Marko Tulije: *De republica*

CICERON, Marko Tulije: *De legibus*

CIONACCI, Francesco: *Rime sacre del Lorenzo de' Medici*, 1760. (II izd.)

DESPRÉAUX, Nicolas Boileau: *Oeuvres diverses*, 1701.

DIDEROT, Denis: *Principes généraux d'acoustique, u: Mémoires sur différens sujets de mathématiques*, 1748.

DIDEROT, Denis-ALEMBERT, Jean Le Rond d': *Encyclopédie*, 1751.-1772.

DUBOS, Jean Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* (3 sveska), 1719.

FRISI, Paolo: *Elogio del Galilei*, 1775.

GALILEI, Vincenzo: *Dialogo della musica antica et della moderna*, 1581. (II izd. 1602)

GELIJE, Aulo: *Noctes Atticae* - 20 knjiga (4. knjiga)

HOMER: *Odiseja*

HORACIJE FLAK, Kvint: *De arte poetica*

KEPLER, Johannes: *Harmonices mundi libri V*, 1619.

- LEBEUF, Jean: *De l'état des sciences, dans l'étendue de la monarchie Francoise sous Charlemagne*, 1734.
- LEBEUF, Jean: *Dissertations sur l'histoire civile et ecclésiastique de Paris*, (3 sveska), 1739.-1743.
- LIEUTAUD, Joseph: *Synopsis universae praxeos medicae*, 1765. (II izd. 1770.)
- LORENZONI, Antonio: *Saggio per ben sonare il flauto traverso con alcune notizie generali ed utili per qualunque strumento, ed altre concernenti la storia della musica*, 1779.
- MAFFEI, Francesco Scipione: *Rime e prose*, 1719.
- MANFREDINI, Vincenzo: *Regole armoniche*, 1775.
- MANZIN, Paolo: *All'autore delle osservazioni in lingua francese sopra la musica*, 1773.
- MENGOLI, Pietro: *Speculazioni di musica*, 1670.
- MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat: *De l'Esprit des lois*, 1748.
- MURATORI, Ludovico Antonio: *Della perfetta poesia italiana spiegata, e dimostrata con le varie osservazioni da Lodovico Antonio Muratori...all'Illustrissimo ed Eccellentissimo Sig. Marchese Alessandro Botta Adorno, con le annotazioni critiche dell' Abate Anton Maria Salvini*, II izd.1724. (I izd. 1706., bez Salvinijevih bilježaka)
- MURATORI, Ludovico Antonio: *Rerum Italicarum scriptores* (24 sveska), 1723.-1738.
- MURATORI, Ludovico Antonio: *Antiquitates Italicae medii aevi* (6 svezaka), 1738.-1743.
- NAPOLI-SIGNORELLI, Pietro: *Storia critica de'teatri antichi e moderni* (10 svezaka), 1777.
- NEWTON, Isaac: *Optics*, 1704.
- ORSI, Giuseppe Agostino: *Storia ecclesiastica*, (20 svezaka), 1747.-1761.
- PAULIAN, P. (?) : *Dizionario portatile di Fisica*, 1771.
- PLUTARH: *De Moribus Laconicis*
- PLUTARH: *De Musica*
- ROUSSEAU, Jean Jacques: *Lettre sur la musique française*, 1753.
- ROUSSEAU, Jean Jacques: *Dictionnaire de musique*, 1767.
- ROZIER, François: *Osservazioni sulla fisica, sulla istoria naturale e sulle arti*, 1781.-1805.
- SAINT EVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de: *Oeuvres mêlées* (2 sveska), 1705.
- SAINT-FOIX, Germain-François-Poullain de: *Lettres turques, ou de Nedim Coggia revues, corrigées et augmentées*, 1757.
- SALMON, Thomas: *The Theory of Music Reduced to Arithmetical and Geometrical Proportions, Philosophical Transactions*, 1705.
- TARTINI, Giuseppe: *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, 1754.
- TENTORI, Cristoforo: *Saggio sulla Storia civile, politica, ecclesiastica e sulla corografia e topografica degli Stati della Repubblica di Venezia* (objavljeno krajem 18.st.)
- TEVO, Zaccaria: *Il Musico Testore*, 1706.
- TISSOT, Samuel Auguste André David: *L'inoculation justifiée, ou, Dissertation pratique & apologetique sur cette méthode. Avec un essai sur le mue de la voix...*, 1773.

VILLANI, Giovanni: *Cronica*, 1537. (II dopunjeno izd.1559., i u 13.i 14. svesku Muratorije-
vog spisa *Rerum Italicarum Scriptores*)

VOLTAIRE, François Marie Arouet de: *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, 1741.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de: *Dissertation sur les principales tragédies*, 1749.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de: *Le Siècle de Louis XIV*, 1751.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de: *Défense de Louis XIV*, 1769.

ZARLINO, Gioseffo: *Istitutioni harmoniche*, 1558. (II izd. 1573.)

ZARLINO, Gioseffo: *Dimostrations harmoniche*, 1571.

ZARLINO, Gioseffo: *Sopplimenti musicali*, 1588.

1.0.2. CITIRANI ČASOPISI

Bibliothèque raisonnée, Pariz, 1743.

Dizionario delle Arti e de 'Mestieri, Venecija, 1769., 1770., 1771.

Due Ponti, br. 30, br. 32, 1776.

Giornale di Bouille, 1. rujna 1765; 13. siječnja 1766.

Giornale di Buglione, 1. studenog 1782.

Giornale enciclopedico, Venecija - Vicenza, 1778., 1779., 1785., 1786.³⁷

Giornale de 'Letterati Oltramontani, Venecija, 1717., 1726., 1727., 1731., 1738., 1739., 1743.,
1744., 1748.

Histoire de l'Académie Royale des Sciences, Pariz, 1700., 1701., 1702., 1720., 1727.

Il Caffé, Milano

Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Pariz, 1729., 1733.

11. *Notizie dal mondo*, Venecija, br. 31, 18. travnja 1787.

1.0.3. OSTALA NAVEDENA DJELA

ALEKSANDRIJSKI, Heron: *Spirititalia seu pneumatica*

ALIGHIERI, Dante: *La divina commedia*

AREZZO, Guido d': *Micrologus de Musica*

ARISTOTEL: *Ispitivanje životinja* (10 knjiga)

AARON, Pietro: *Thoscanello de la Musica*, 1523. (II izd. 1529.)

AARON, Pietro: *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche et moderne*, 1545.

ATENEJ: *Gozba sofista* (15 knjiga)

AUGUSTINUS, Aurelius: *De musica libri sex*

BARBARUS, Daniel: *Vitruvio, I dieci libri dell'architettura - prijevod i komentari Daniela Bar-
bara*, 1556.

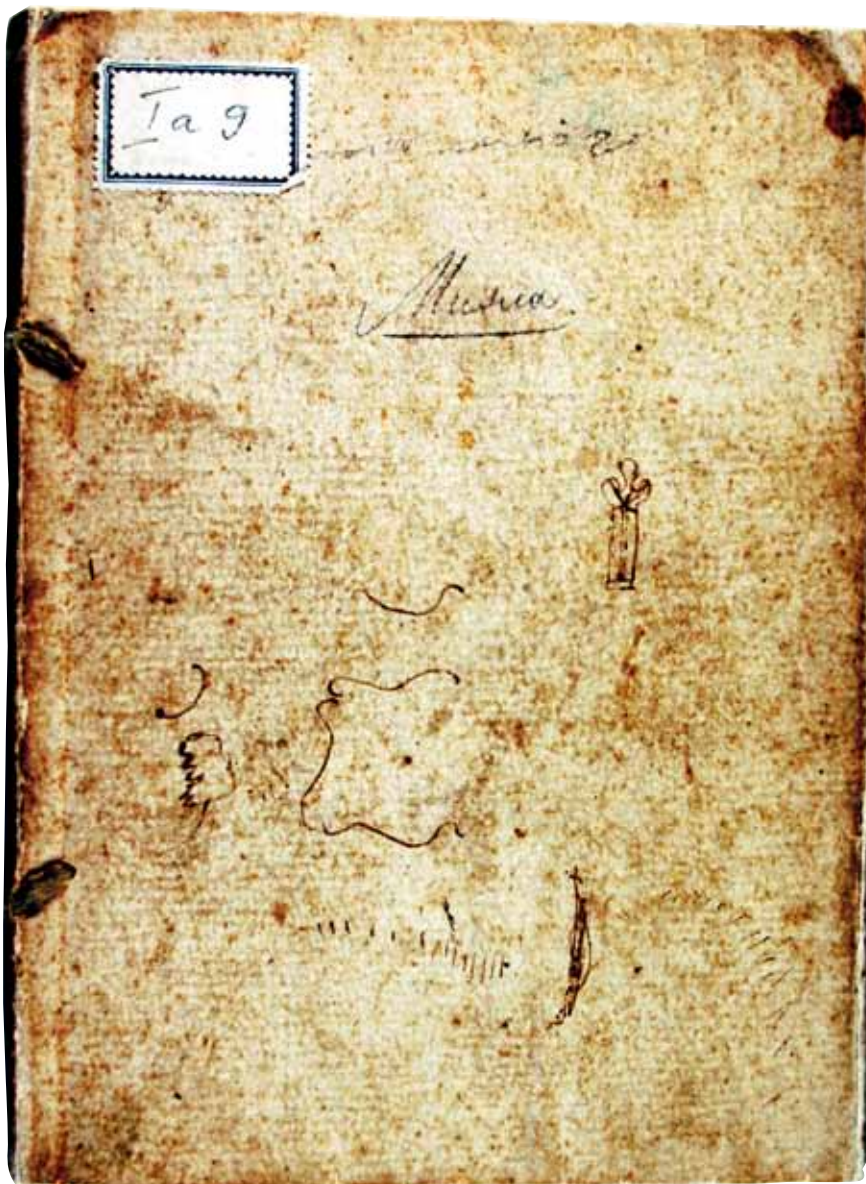
³⁷ Citirani časopis najprije je izlazio pod naslovom *Giornale enciclopedico* (1774.-1781.), zatim kao *Nuovo giornale enciclopedico* (1782.-1789.) i konačno kao *Nuovo giornale enciclopedico d'Italia* (1790.-1797.). Jedno vrijeme izlazio je u Veneciji, zatim u Vicenzi, a potom ponovno u Veneciji. Usp. Arsen DUPLANČIĆ, *Dopune životopisu i bibliografiji Julija Bajamontija, Građa i prilozi za povijest Dalmacije*, 13, Split 1997., 162.

- BARCA, Alessandro: *Nuova teoria di musica* (u: *Saggi scientifici e letterarj dell'Accademia di Padova*, 1786.)
- BOERHAAVE, Hermann: *Institutiones medicae*, 1707.
- BOETHIUS, Anicius Manlius Torquatus Severinus: *De institutione musica*
- CASTEL, Louis-Bertrand: *Optique des couleurs*, 1740.
- CICERON, Marko Tulije: *Somnium Scipionis*
- DIEMERBROEK, Isbrand de: *De peste*, 1646.
- ENGRAMELLE, Marie Dominique Joseph: *La Tonotechnie, ou l'Art de noter les cylindres*, 1775.
- EUKLID: *Elementi* (13 knjiga)
- EUKLID [sic]: *Uvod u harmoniju* ³⁸
- FLAVIO, Giuseppe: *Antichità Giudaiche* (20 knjiga), 1549.
- FOGLIANI, Ludovico: *Musica theorica*, 1529..
- GAFFURIUS, Franchinus: *Theorica musicae* (4 sveska), 1492.
- GAFFURIUS, Franchinus: *Practica musicae* (4 sveska), 1496.
- GAUDENCIJE: *Uvod u harmoniku*
- GERSON, Jean Charlier de: *Tres tractatus de canticis*, 1706.
- GODAR, Guillaume-Lambert: *Dissertation sur la nature, la maniere d'agir, les especes et les usages des antispasmodiques proprement dits...*, 1765.
- JAMARD, T.(?): *Recherches sur la théorie de la musique*, 1769.
- KIRCHER, Athanasius: *Musurgia Universalis*, 1650.
- KVINTILIJAN, Aristid: *O glazbi* (3 knjige)
- LANFRANCO, Giovanni Maria: *Scintille di Musica*, 1533.
- LE CAT, Clude-Nicolas: *Traité des sens*, 1739.
- LUSCINIUS, Othmar: *Musicae institutiones*, 1515.
- MANTUANUS, Baptista: *Bucolica seu adolescentia in decem eclogas divisa - De Vitâ beatâ*, 1502.
- MARTINI, Giovanni Battista: *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, (2 sveska), 1774.-1775.
- MEAD, Richard: *A Mechanical Account of Poisons in Several Essayes*, 1702.
- ORNITOPARCHUS, Andreas: *Musicae activae micrologus*, 1517.
- PATAVINUS, Marchettus: *Lucidarium in arte musicae planae*, 1317.-1318.

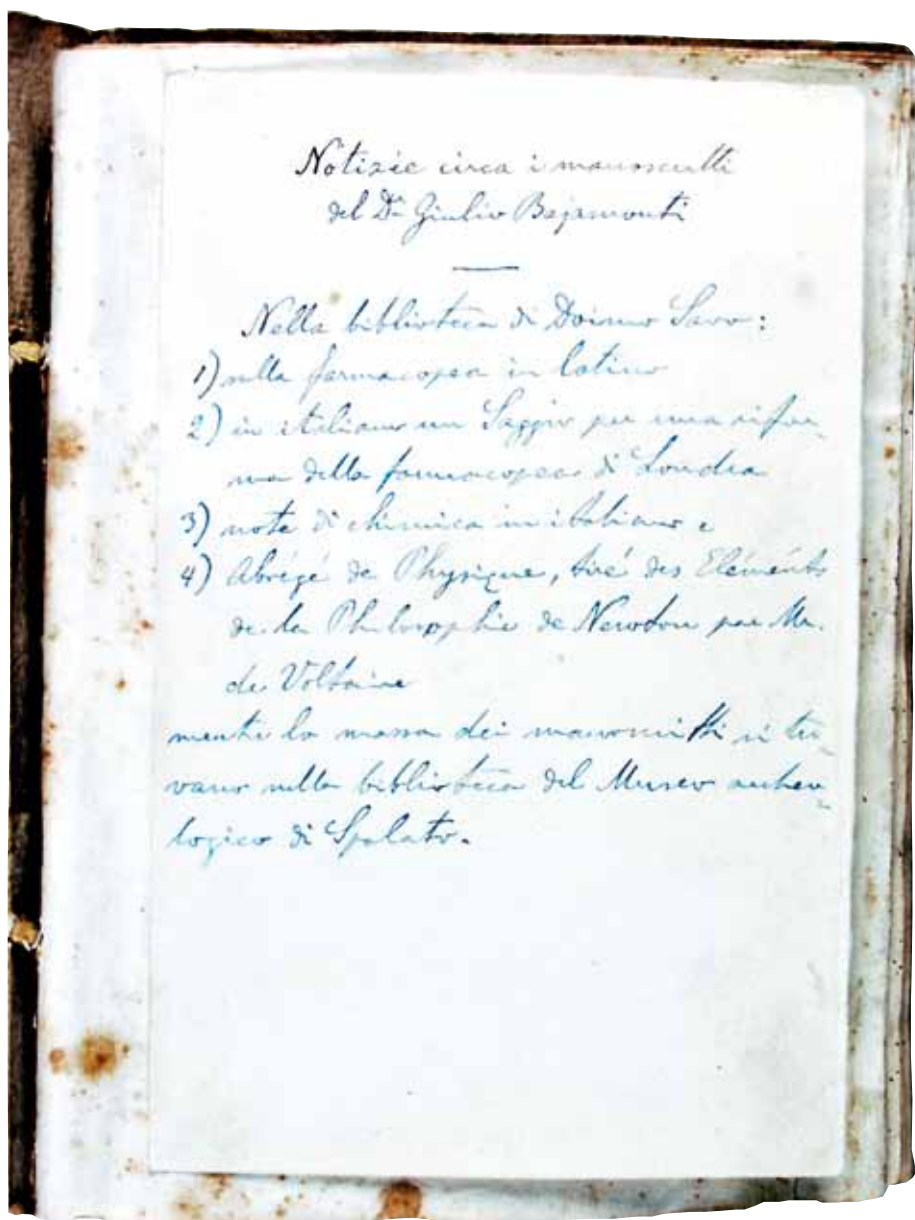
³⁸ U staro doba, Euklidu se pogrešno pripisivao traktat *Uvod u harmoniju*. Riječ je, naime, o traktatu s početka II st. Εἰσαγωγή ἀρμονικῆ (*Isagoge harmonica*) grčkog glazbenog pisca Kleonida, koji se temelji na teorijama Aristotelovog učenika Aristoksena. Taj su traktat objavili Johannes Pena (Pariz, 1557.) i Marcus Neibom (Amsterdam, 1652.), a kao autora označili su matematičara Euklida, premda je Georgius Vala objavio to djelo još 1497., u Veneciji, pod Kleonidovim imenom (*Cleonidae harmonicum introductorium*). Spomenuti traktat izdao je J. A. Cramer pod imenom Pappos (1893.), a novo izdanje objavili su K. von Jan u *Musici scriptores graeci...*(Leipzig, 1895.; Hildesheim, 1962.) i H. Menge s latinskim prijevodom u *Euclidis opera omnia*, VIII, 1916. (op. I.T.F.)

- PLINIJE, Gaj Sekund: *Naturalis historia* (37 knjiga)
- POLUKS, Julije: *Rječnik* (10 knjiga)
- PORFIRIJE: *Komentari I i II Ptolemejeve knjige o harmoniji*
- PTOLEMEJ, Klaudije: *Učenje o harmoniji*
- RAGUENET, François: *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras*, 1702.
- RAMEAU, Jean-Philippe: *Traité de l'harmonie*, 1722.
- RHAU, Georg: *Enchiridion utriusque musicae practicae*, 1517. (XII izd. 1533.)
- RHAU, Georg: *Enchiridion musicae mensuralis*, 1520. (X izd. 1553.)
- RODIGINO, Celio: *Lectioinum antiquarum libri XXX*, 1542.
- SCHOTT, Kaspar: *Mechanica Hydraulica-Pneumatica*, 1657.
- SENEKA, Lucije Anej: *Epistolae morales ad Lucilium*
- STAUPULENSIS, Jacobus Faber: *Musica libris quatuor demonstrata*, 1496., 1514., 1551./52.
- SVETI TOMA od Villanove: *Conciones sacrae*, 1572.
- SVETONIJE, Gaj Trankvil: *De vita Caesarum*
- VALLA, Giorgio: *De expetendis, et fugiendis rebus opus*, 1501.
- VALLOTTI, Francesco Antonio: *Della scienza teorica e pratica della moderna musica*, 1779.
- VANNEO, Stefano: *Recanetum de musica aurea*, 1533.
- VARON, Marko Terencije: *Rerum rusticarum libri tres*
- VAUCANSON, Jacques de: *Mécanisme du flûteur automate*, 1738.
- VERGILIJE MARON, Publije: *Eneida*
- VITRUVIJE, Marko Polion: *De architectura libri X*
58. ZUCCHI, Bartolomeo: *Idea del segretario*, 1606.

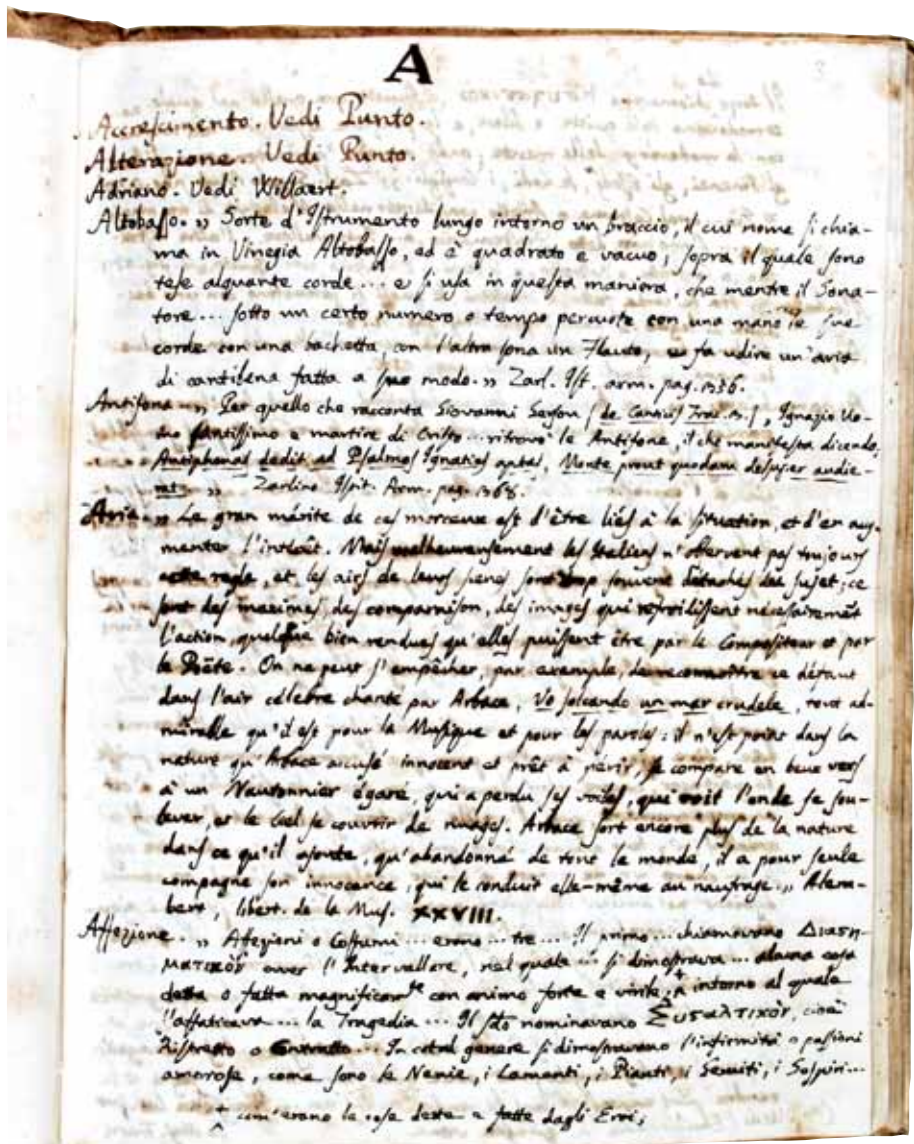
FAKSIMILI



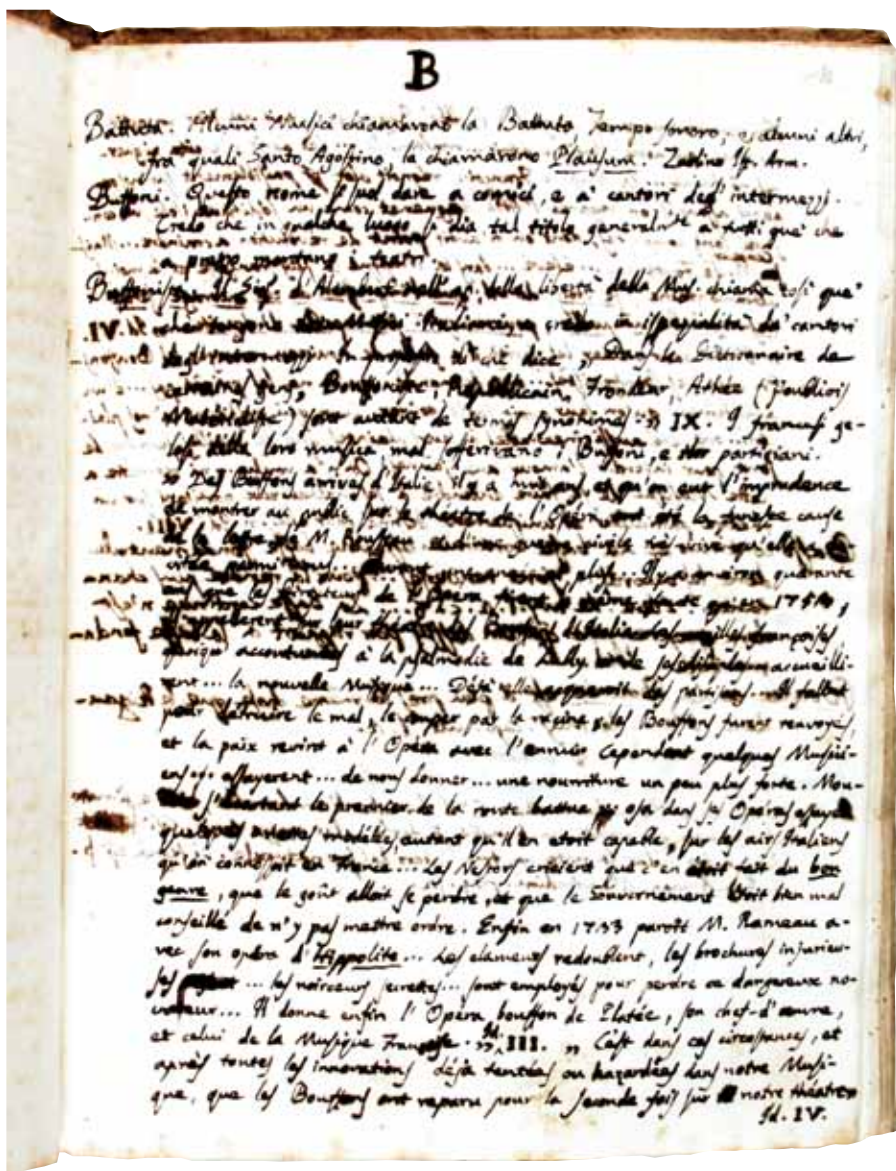
Faksimil 1: *Musica*, vanjski izgled Bajamontijeva autografa



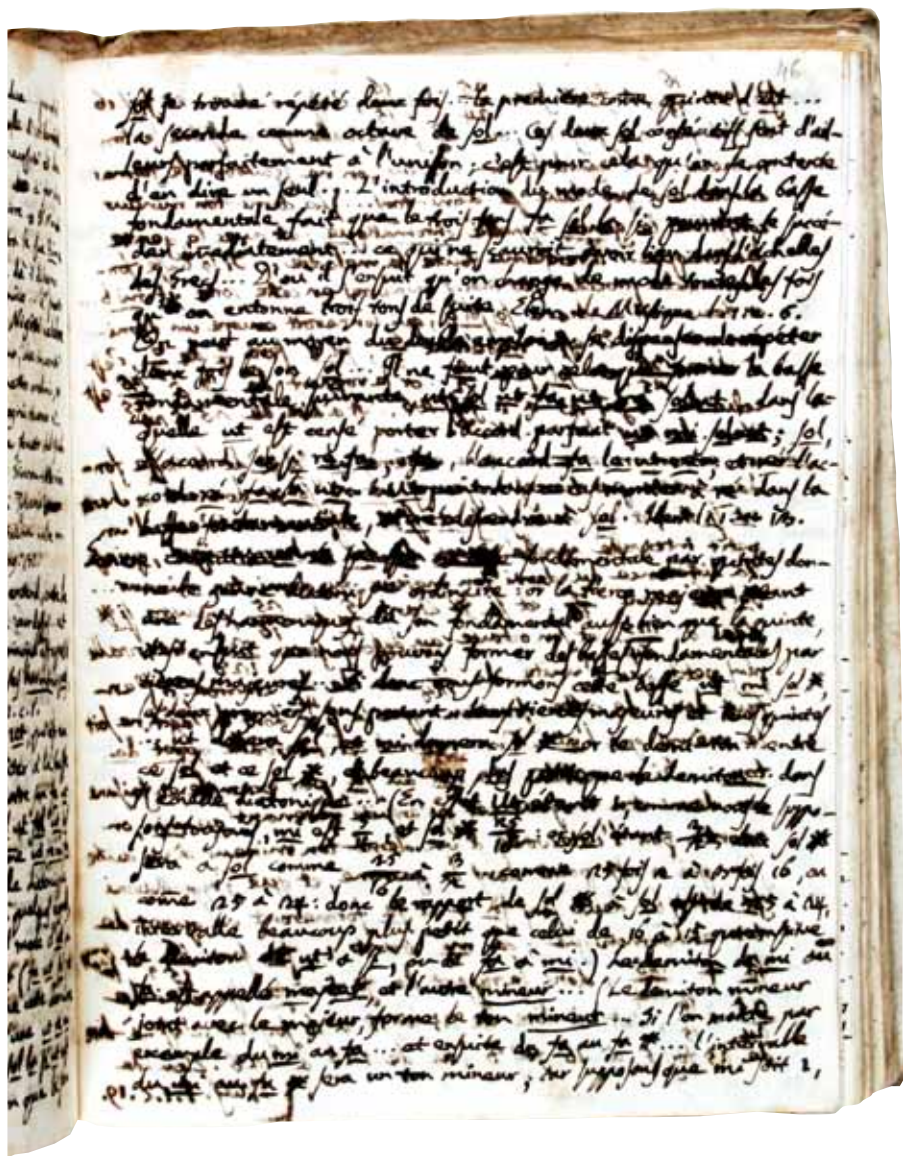
Faksimil 2: *Musica*, naknadno dopisana bilješka o Bajamontijevim djelima što su se nalazila u biblioteci Dujma Sava



Faksimil 3: *Musica*, abecedni popis pojmova s tumačenjima, fol. 3



Faksimil 4: *Musica*, abecedni popis pojmovna s tumačenjima, fol. 10



Faksimil 5: *Musica*, abecedni popis pojmova s tumačenjima, fol. 46


* del quale fa menzione Oray. Alpinus venet et vino qui Pythia cantat...

uova Trojana... Il Cantare Pitico... [¶] era la bacaglia di Apolline ad fessante
 Pitona... Era questa legge (siccome mostra Giulio Palluce) divisa in ungue
 parti... la prima... Rndimento ovvero Exploratione; la 2da Provocazione; Gam-
 bia la terza; la quarta Spondeo; la quinta... Orazione o Saltazione...
 Zard. 34. Ann. pag. 74. 75.

Lateral Vedi Cellatenebi.

Lira... Usavano gli antichi da principio la Letera o Lira con tre corde over
 con quattro Salamo; della quale fu inventore Mercurio (come vuol Boe-
zio)... la prima con la 2da e la 3da con la 4ta contenevano la Diessa-
ron; la prima con la 2da e la 3da con la 4ta la Disparta, e li numero la
 2da con la 3da il trono, e la prima alla quarta la disparta. Zard. 34. Ann. pag. 75.

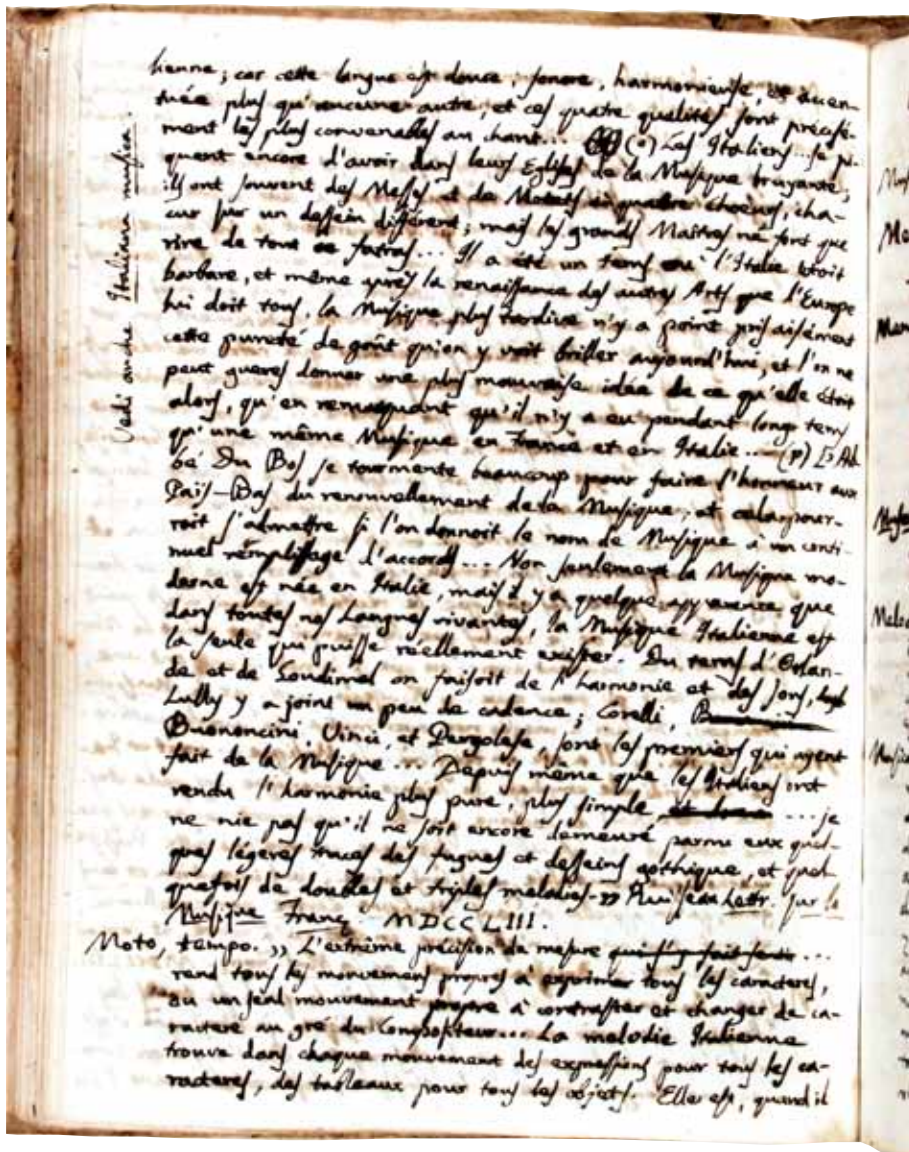
Lira di Mercurio

	Hypate hypaton	—	prima corda	—	12
	Parhypate meson	—	2da corda	—	9
	Lydian meson	—	3ra corda	—	6
	Trita hypoglyphon	—	4a corda	—	6

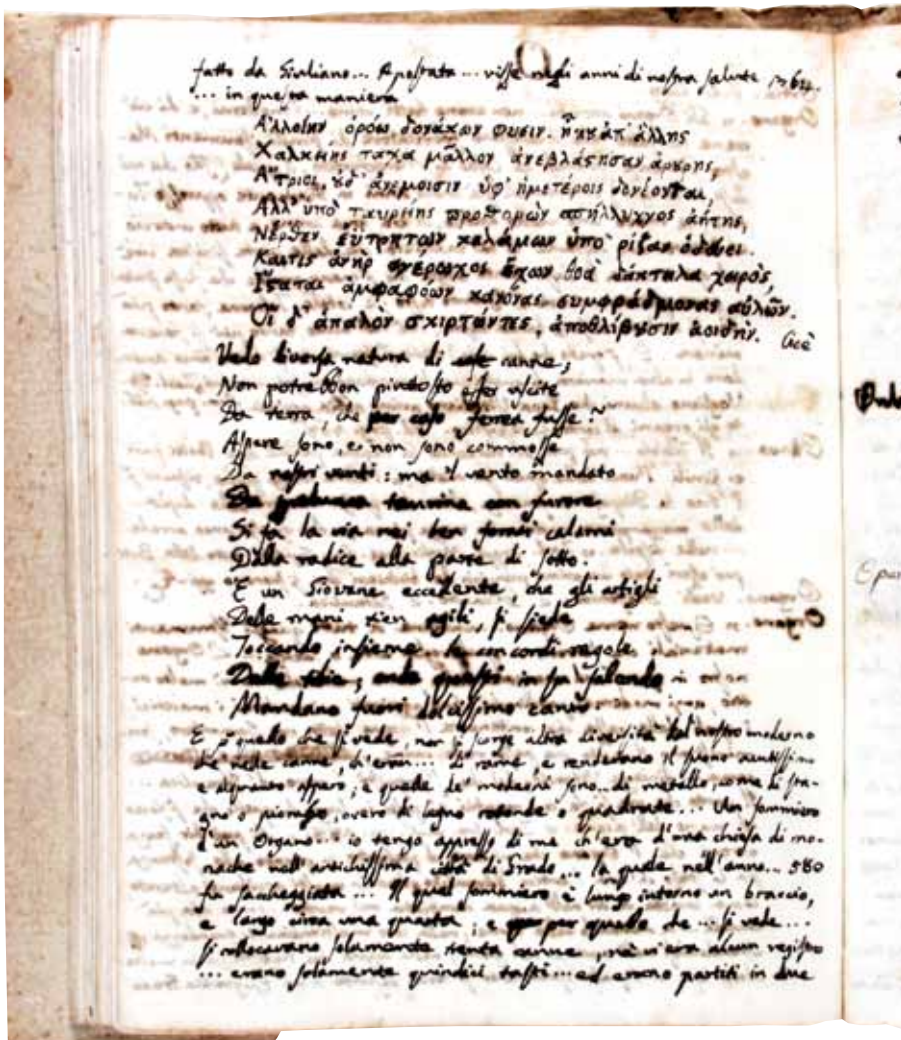
Li numeri sopra in fine delle corde indicano il peso de' martelli di Ba-
gora, donde nascono le ragioni delle Consonanze. Zarlino in ogni luogo
 fa un numero di corde che aggiungono corde alla lira, fino alla 12a
 2) Eli antichi... si servivano di ordinare le corde coi loro affini...
Stasione... un numero di corde... quelli ordine che nasce, il quale
 era numero de' numeri di 12 corde, un composto di 4 tetraconti...
 Avendo però litta profi ordinata in due parti, tale quali ciascuna conteneva
 otto corde la prima era contenuta nella parte grave, e la chiamarono
Octocorda e Lira di Pitagora, e l'altre era collocata nella parte acuta
 tra sette corde, e la chiamarono Lira o Epimonda di Mercurio. Zard. 34. Ann. pag. 75.

Louve = La Louve aff' un air dont le mouvement est...
 grave; per la ragione de la mesure $\frac{3}{4}$, et se bat à deux
 sang; alla comença d'ordinare un lavoro; on prende or-
 dinairament la note du milieu de chaque temps. Et de 1. 2.
Zullis = " Stasione, e fondatore della musica fortitica, che in
Francia si è sostenuto affai lungamente, più che tra noi, cioè quella
 che molti riguardano come bellissima, per natura semplicita

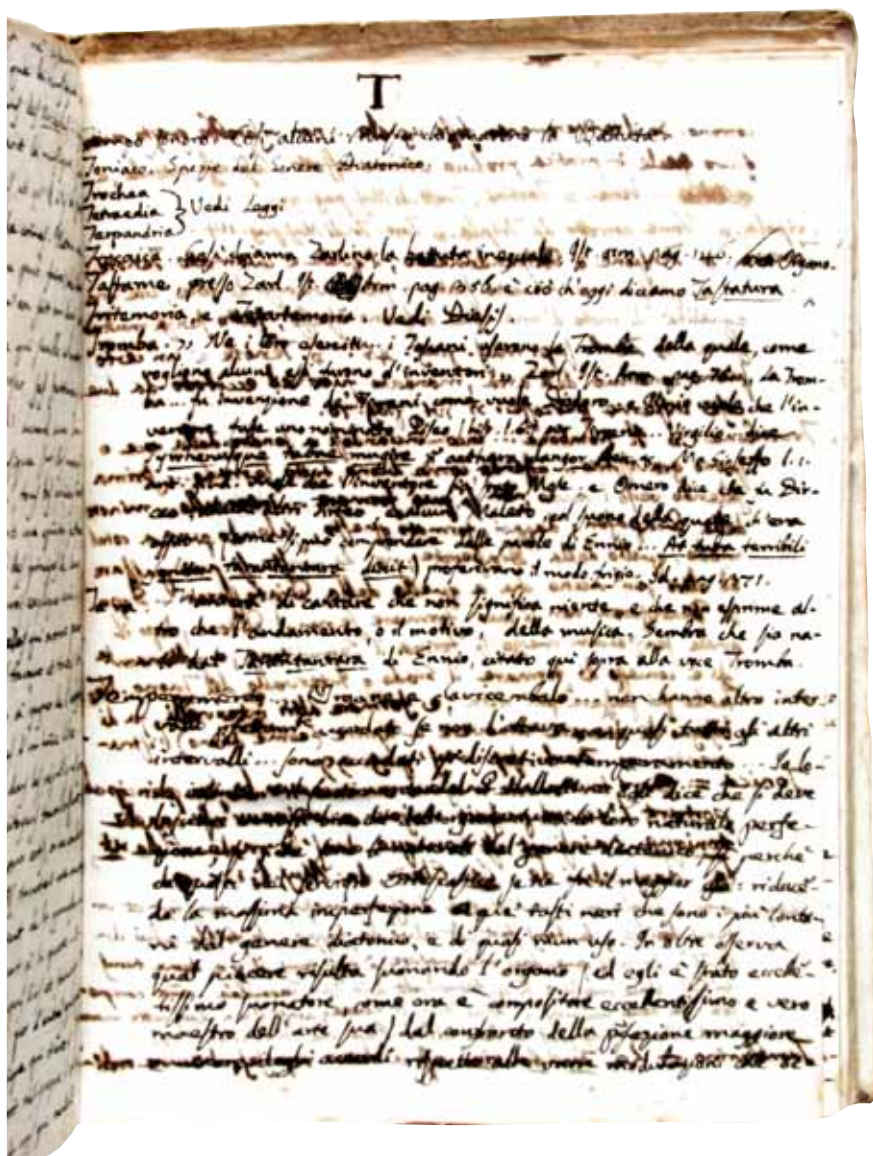
Faksimil 6: *Musica*, abecedni popis pojmovna s tumačenjima, fol. 61



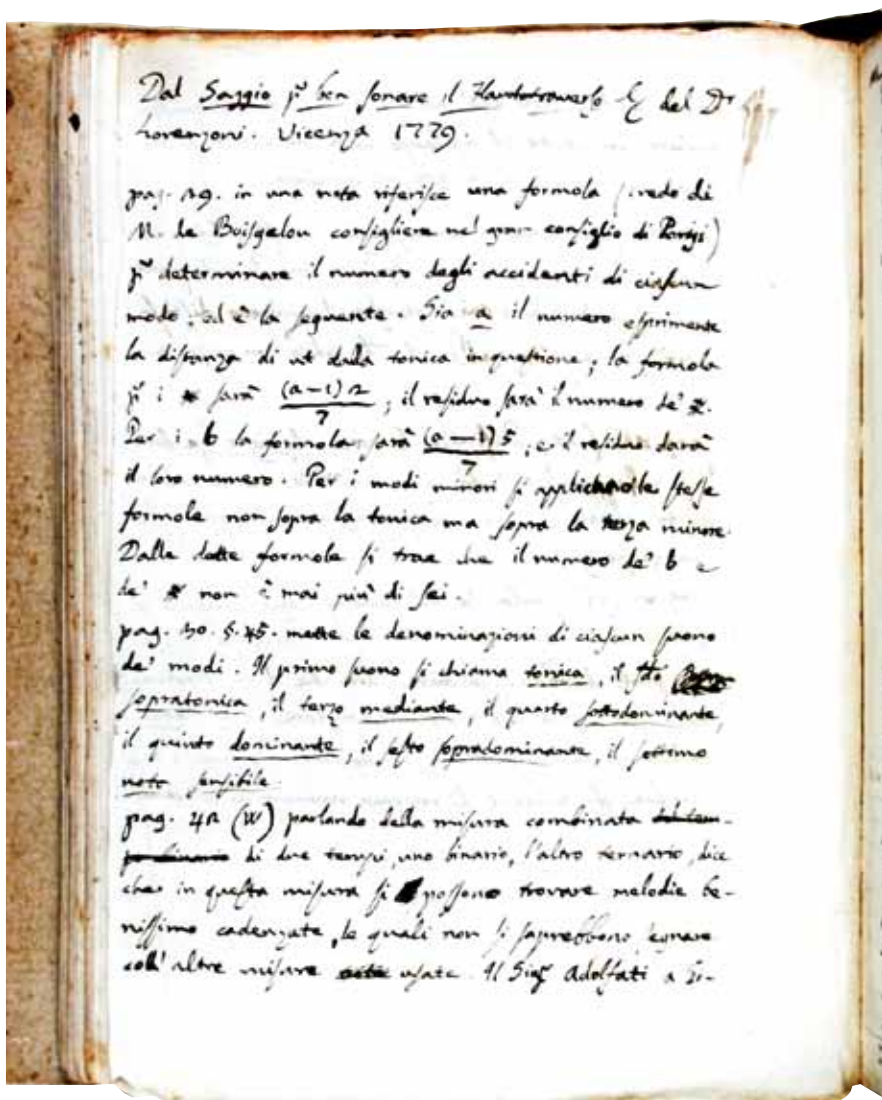
Faksimil 7: *Musica*, abecedni popis pojmov s tumačenjima i marginalni dodatak, fol. 70



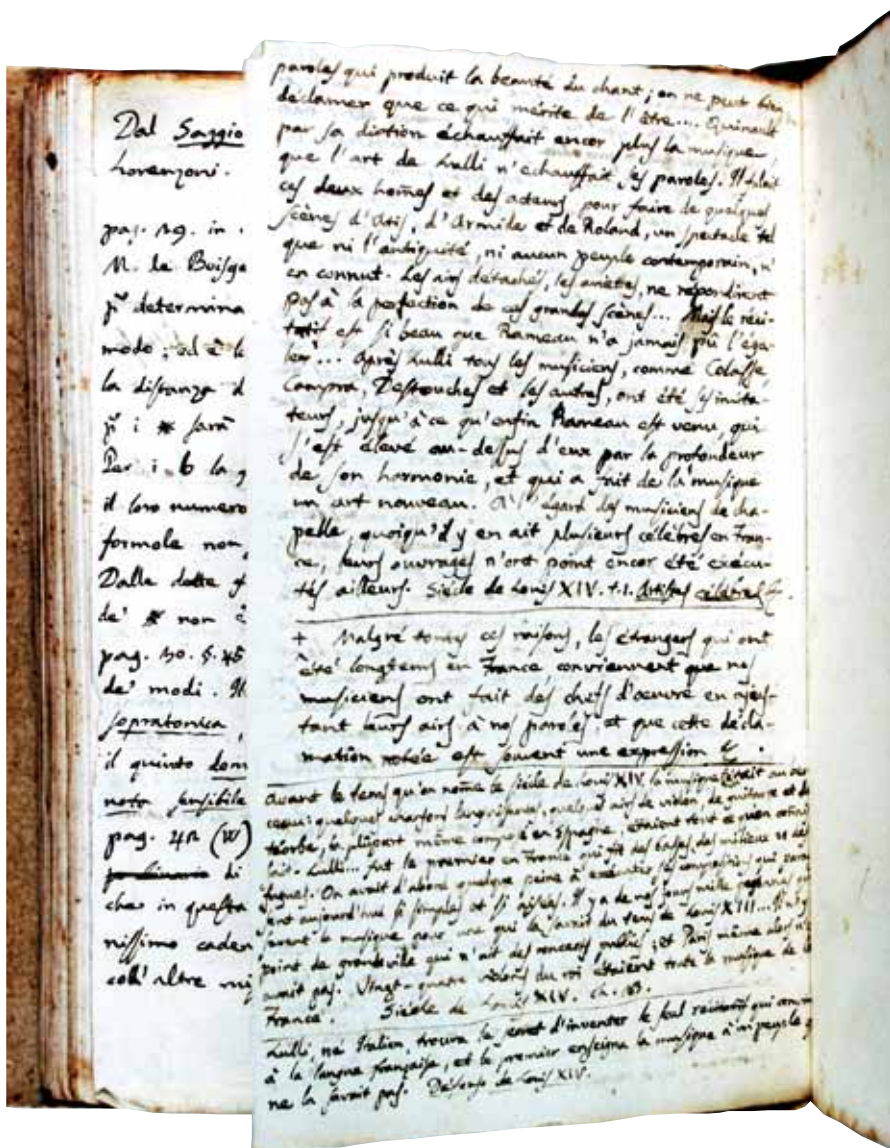
Faksimil 8: *Musica*, abecedni popis pojmovna s tumačenjima, fol. 82



Faksimil 9: *Musica*, abecedni popis pojmova s tumačenjima, fol. 118



Faksimil 10: Musica, dodatna tumačenja, fol. 124



Dal Saggio Lorenzani.

pag. 19. in .
 M. la Baiffe
 p^o determina
 modo ; ad e le
 la dissonza d
 p^o i * par
 Par i b la g
 il loro numero
 formole non
 Dalla lotta f
 de' * non i
 pag. 30. f. 45
 de' modi . Il
 Soprtonica ,
 il quinto loro
noto sensibile
 pag. 41 (10)
 p^o determina bi
 chas in questa
 nissima cadenz
 coll' altre mi

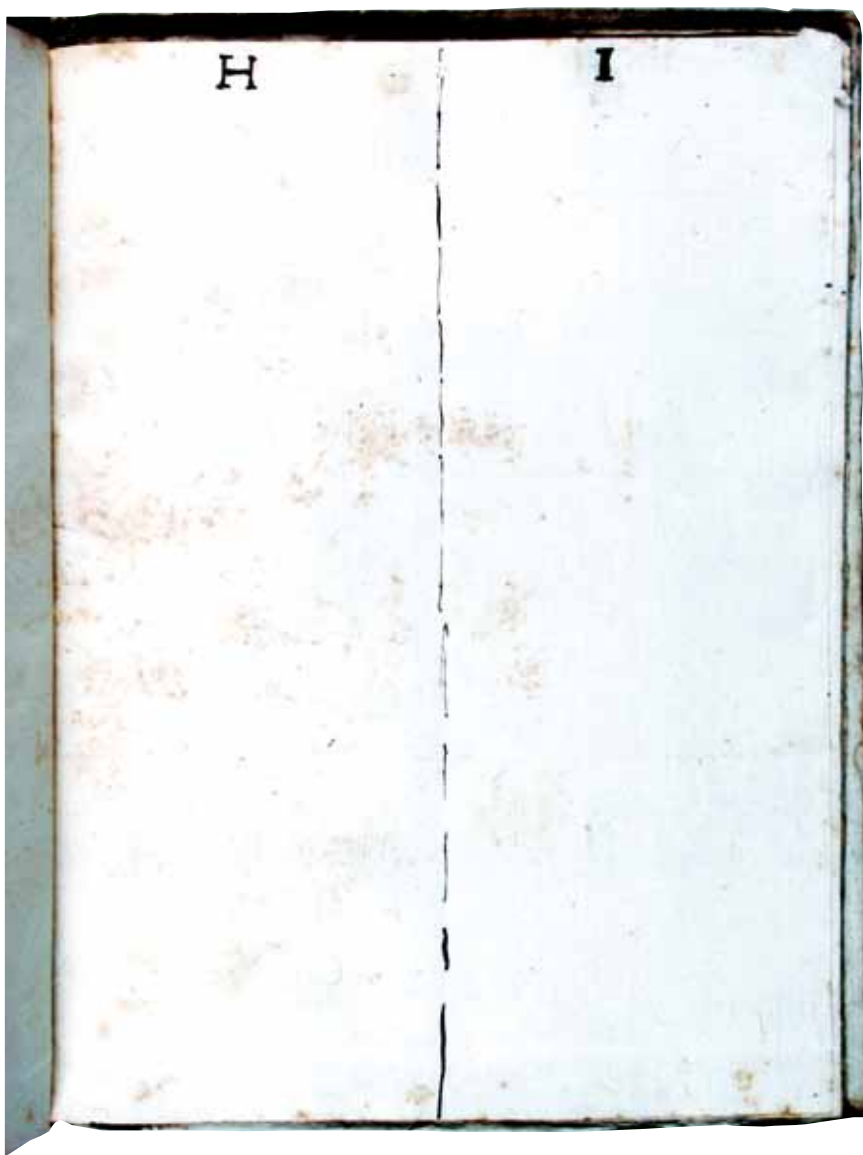
parole qui produit la beauté du chant ; on ne peut bien
 de l'amer que ce qui mérite de l'être... Quant à
 par sa diction s'échauffait avec plus la musique
 que l'art de l'ulli n'échauffait le parole. Il s'agit
 ces deux hommes et des autres pour faire le quelquel
 Jean de l'air, d'Armide et de Roland, un spectacle tel
 que ni l'antiquité, ni aucun peuple contemporain, n'
 en connut. Les arts détrahés, les années, ne reproduisent
 pas à la perfection de ces grandes scènes... Mais le rési-
 tant est si beau que Rameau n'a jamais pu l'éga-
 ler... Après l'ulli tous les musiciens, comme Colasse
 Compa, Desrouches et les autres, ont été les imita-
 teurs, jusqu'à ce qu'enfin Rameau est venu, qui
 l'a élevé au-dessus d'eux par la profondeur
 de son harmonie, et qui a fait de la musique
 un art nouveau. A l'égard des musiciens de la
 pella, quoiqu'il y en ait plusieurs célèbres en Fran-
 ce, leurs ouvrages n'ont point encor été excu-
 tés ailleurs. Siècle de Louis XIV. t. 1. Art de l'abbé

+ Malgré tous ces raisons, les étrangers qui ont
 été longtem en France conviennent que no
 musiciens ont fait des chefs d'œuvre en réaj-
 tant leurs airs à nos paroles et que cette déli-
 mation notée est souvent une expression de

avant le tems qu'en nota le Siècle de Louis XIV. le musicien écrit au sur
 ce qui a quelques caractères singuliers, quel est air de vider de nature et de
 ténor, le plus ou même composé en s'oppose, certains sont et sont autres
 lui. L'ulli... fut le premier en France qui fit des ballets des musiciens et des
 liques. On avait d'abord quelques scènes à exécuter les compositions qui sont
 ont aujourd'hui si simples et si agréables. Il y a de nos jours mille ouvrages qui
 sont la musique des uns qui de l'autre du tems de Louis XIII... Il y a
 point de grande ville qui n'ait des concerts publics et Paris même n'en
 avait pas. Un grand nombre d'ouvrages ont été écrits toute la musique de la
 France. Siècle de Louis XIV. ch. 15.

nulle, ni l'ation, trouve la cout d'inventer le seul système qui convi-
 à la langue française, et le premier système la musique à un peuple
 ne la savait pas. Siècle de Louis XIV.

Faksimil 11: Musica, dodatna tumačenja, fol. 125



Faksimil 12: *Musica*, prostor za eventualne naknadne bilješke, fol. 152