

METASTASIJEVI STIHOVI U SKLADBAMA IZ GLAZBENOG ARHIVA SPLITSKE KATEDRALE

JOŠKO BELAMARIC

*Regionalni zavod za zaštitu
spomenika kulture,
Topuska 4/I, p.p. 40,
58000 SPLIT*

UDK: 784(5):7.035(4)

Izvorni znanstveni članak

Primljeno: 19. 5. 1980.

Prihvaćeno: 2. 6. 1980.

Više se puta upozoravalo na postojanje Glazbenog arhiva splitske katedrale, koji, zabačen u crkvi sv. Filipa, krije neke od najdragocijenijih stranica našega glazbenog baroka. Pomalo se uočava kako njegova, u novije vrijeme sređena građa, može stajati kao jedna od ključnih spojnica rasparčane hrvatske glazbene prošlosti, a posebno onog bolnog loma tradicije s konca 18. i početka 19. stoljeća. Doduše Bajamontijev *Requiem za Rugjera Boškovića* i njegov oratorij *Prijenos sv. Dujma mučenika*, pa i nekoliko simfonija, kvarteta i moteta, izvodili su se i o njima se pisalo, ali ni Bajamonti ni čitav niz skladatelja »splitskoga kruga« (ako nije preuzetno upotrebljavati ovaj termin i među navodnicima), ne mogu još dobiti ni približnu muzikološku ocjenu. Nedostaju, naime, i najosnovnija uporišta za odgovarajuće vrednovanje splitske građe i za njenu strukturalnu analizu, a k tome golemi, talijanski — uistinu referentni — materijal tek je u početnoj fazi sređivanja. To je važno stoga što glavninu splitskog Arhiva čini crkvena glazba, koju danas tako teško možemo usporediti s glazbom sasvim srodnih talijanskih arhiva.¹

Tek komparativnim istraživanjem mogli bismo odmjeriti mogući utjecaj domaće sredine naspram nepobitnih talijanskih formaino-stilskih odrednica kojima se odlikuje splitska građa. Štoviše, daleko smo od toga da uvidimo doseg i kvalitetu provincijalne glazbene umjetnosti u samoj Italiji, što do sada nije urađeno ni u dalje odmakloj talijanskoj

¹ Npr. u: *Venezia, S. Maria della Consolazione, detta »Della Fava«, già sede della Congregazione di S. Filippo Neri*, Bibliotheca Musicae II (Collane di Cataloghi e bibliografie), VI, 1969, nalazimo mnoga imena autora i skladbi koja se javljaju u našem Arhivu.

povijesti umjetnosti. Stoga je teško procijeniti koliko je zapravo bila jaka centripetalna sila kojom su Venecija, Rim, Napulj obojili glazbenu djelatnost izvan središta, kako u sâmoj Italiji, tako i u Dalmaciji. Ni je suvišno podsjetiti da u Splitu susrećemo Anfossija, Guglielmija, Pasiella, Sacchinija, Myslivečka, Sartija, pa Pleyela, Daveauxa, Rousseaua, dakle rukopise (prijepise) tadašnjih izuzetno značajnih majstora. Premda Bajamonti i drugi našijenci nisu bili *problematici forme*, kao npr. Paisiello i Guglielmi, u Splitu nećemo moći sve objasniti utjecajima izvana. Njihovi će se opusi morati proučavati usporedno, ako ni zbog čega drugog ono zbog razgraničenja čitavog niza skladbi, kojih autorstvo ostaje otvorenim.

Već pri sređivanju i katalogiziranju Glazbenog arhiva splitske stolnice uočena je vrsnoća mnogih talijanskih uglazbljenih tekstova. Između te činjenice i mnogobrojnih dokaza o Metastasijevoj prisutnosti na našoj obali, koju posebno zapaža dr Cvito Fisković u nizu svojih studija,² javila se misao o mogućem Metastasijevu autorstvu nekih od ponajboljih stihova u dijelu svjetovnih skladbi unutar fonda splitskog Arhiva. To se pak lako daio provjeriti jednostavnim konfrontiranjem širih tekstovnih izvadaka splitskih skladbi, s indeksom na kraju posljednjeg izdanja sabranih Metastasijevih djela.³ I doista, ubrzo se pokazao lijepi zbir skladbi s njegovim tekstovnim predlošcima, pa ću to pokušati izložiti na ovome mjestu.⁴ Evo pregleda tih skladbi:

- 1) Julije Bajamonti: *Mille volte o mio tesoro*
- 2) Julije Bajamonti (?): *Povero cor, tu palpiti*
- 3) Julije Bajamonti (?): *Impallidisce in campo*
- 4) Julije Bajamonti (?): *Resta o cara*
- 5) Julije Bajamonti: *Quanto costa il tuo delitto*
- 6) Julije Bajamonti (?): *Mentre dormi*

² Usp. posebno: Kazališne i glazbene prilike u Korčuli XIX stoljeća, *Dani Hvarskog kazališta*, Split 1975, 123—200; *Lastovski spomenici*, p.o. Priloga povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 16, Split 1966, 138, i drugdje.

Pored širokog pregleda i opsežne literature Slobodan P. Novak daje i nekoliko za muzikologiju važnih odlomaka u: Pietro Metastasio u Hrvatskoj dramskoj književnosti 18. stoljeća, *Mogućnosti*, 2—3, Split 1978, 352—374.

Cvito Fisković pamti čak i orebičke pošalice na Metastasijev račun, koje posebno govore o pjesnikovoj udomaćenosti u našim stranama.

³ U redakciji Bruna Brunellija s iscrpnom bibliografijom: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, I—V, Milano 1943—1945; *Pietro Metastasio, Opere* (ur. M. Fubini, L. Ronga), Milano—Napulj 1969; *Pietro Metastasio, Opere scelte*, Torino 1968.

⁴ Smatram nepotrebnim ovdje išta dodavati ocjenama Metastasijeva utjecaja na glazbene tokove seteeenta u Evropi. Upozorit ću samo na nekoliko posljednjih priloga toj neobično važnoj temi: V. Lee, *Il Settecento in Italia*, Napulj 1932; Benedetto Croce, *Il giudizio del De Sanctis sul Metastasio*, La letteratura italiana del Settecento, Bari 1949; Remo Giazotto, *Poesia melodramatica e pensiero critico nel 18 secolo*, Milano 1953; Schlitzer, *Mondo teatrale dell' Ottocento*, Napulj 1954.

- 7) Julije Bajamonti (?): *Superbo di me stesso*
- 8) Julije Bajamonti: *Dagli astri discendi*
- 9) Julije Bajamonti: *Serva ad eroe sì grande*
- 10) Julije Bajamonti: *Ah, di tue lodi al suono*
- 11) Julije Bajamonti: *Lungi fuggite*
- 12) Julije Bajamonti: *Se un core annodi*
- 13) Julije Bajamonti: *Ecco, felici amanti.*

U izvorima koji slijede utvrđena je ubikacija Metastasijevih splitskih tekstova, a pokušat ću izvršiti i osnovnu strukturalnu analizu glazbene tekture navedenih skladbi.

- 1) Julije Bajamonti: *Mille volte o mio tesoro*

Na dionicama izvedenim iz postojeće partiture (Signatura: XI-152), pisane Bajamontijevom rukom, stoji: *Mille volte o mio tesoro / Duetto del Sig.^r Giulio Bajamonti.*

Radi se o stihovima iz Metastasijeva dueta *La Danza*.⁵

Bajamonti odabire posljednje stihove, kojima Nice i Tirsi (tipičnih pastirsko-opernih imena) izjavljuju da pristaju i mrijeti jedno za drugo:

NICE

Mille volte, mio tesoro,
Se ti dissi 'io per te moro',
Perche torni a dubitar?

TIRSI

Care labbra, lo rammento:
Ma vorrei ch'ogni momento
Lo tornaste a replicar.

NICE

Sì, mio ben, sol tua son io.

TIRSI

L'idol mio sola tu sei.

NICE

E volendo io non potrei
Il mio Tirsi abbandonar.

TIRSI

E potendo io non vorrei
La mia Nice abbandonar.

NICE

Sol quel volto è il mio periglio.

TIRSI

Sol quel ciglio il cor m'invoia.

⁵ »Eseguita la prima volta alla presenza de' sovrani da una dama e da un cavaliere l'anno 1744 con musica del Bono«. Ovu bezazlenu pastoralu kit-njastih versâ 1755. uglazbljuje Gluck, 1766. Luciano Saverio dos Santos u Lisabonu, a u 18. stoljeću samo još F. Himmel u Berlinu 1792.

NICE

Per te solo...

TIRSI

Per te sola.

NICE

Io son nata

TIRSI

Io son nato

a sospirar.

Nakon dvanaest taktova instrumentalnog uvoda Nice izlaže svoj trostih s hipolidijskim, ili bolje — miksolidijskim ugođajem širokog, ali lomnog daha (budući da Bajamonti strogo odvaja stih od stiha), s početnim lako pamtljivim silaznim motivom utisnutim u prvi osmerački stih. Trostih Nice (»Milie volte...«) Bajamonti raspreda sekvencama dijelova iz ljestvične motivike malih intervala (usp. primjer 1 na str. 179).

Tirsi odgovara istim napjevom (»Care labbra...«), završavajući na dominantu u E-duru, odakle će međusobno izmijeniti po jedan stih, posebno, pa skupa, u paralelnim tercama, dok bas istodobno uglavnom nezgrapno inzistira na »pedalnom« tonu (h). Početni tročetvrtinski *Adagio* je pauzom (takt 58) odijeljen od središnjeg *Allegra assai*, koji restaurira tonički tonalitet u kojem naš par Tirsi — Nice istodobno pjeva svoj dvostih (»E volendo.../E potendo...«), ali s dijaloškom imitacijom glasova koji se kreću obrnutim intervalskim smjerom, zatim kontrapunktski, da bi konačno — nakon paralelnih terci — završili oktavno jednoglasno. Tako Bajamonti pokazuje da ponekad zna više nego vješto uslojiti melodiju (usp. primjer 2 na str. 180).

U taktu 82 Bajamonti se vraća na *Adagio* i na stihove njegova dijela A (»Mille volte...«), koje duet sada pjeva sigurno, bez ikakvih ponavljanja, pa napjev stoga postaje uzlazan i sažet (usp. primjer 3 na str. 181).

Nakon ponovljenog *Allegra assai* (takt 100: »E volendo...«), koji završava tercnim položajem toničkog trozvuka, u taktu 120 iznenada na subdominantu započinje troosminski *Andante* (»Sol quei volto...«), da bi se duet zaključio kadencirajućim dvostihovima (»E volendo...«) iz *Allegra assai* (takt 148—167).

Bajamonti prilično vješto primjenjuje alternaciju stihova, dvostiha i trostiha u Metastasijevu tekstu, da strukturalno slobodnije organizira ovu skladbu u obliku ronda sa shemom: *Adagio* — *Allegra assai* (t. 59) — *Adagio* (t. 82) — *Allegra assai* (t. 100) — *Andante* (t. 120) — *Allegra assai* (t. 148—167).

Za razliku od nekih drugih Bajamontijevih skladbi (npr. ronda *Se un core annodi*), gdje se unutrašnji dijeiovi opsegom sužavaju prema kraju, ubrzavajući odmjenu kontrastnih blokova, u *Mille volte* — nakon

duljeg početnog *Adagia* koji iza Metastasijevih tercina eksponira po jedan stih Nice i Tirsija (»Sì, mio ben...« / »L'idol mio...«), na način koji bi prije pretpostavljao oblikovanje da capo negoli skretanje u novi kontrastni dio *Allegra assai* (»E volendo...«) — postoji vrlo uravnotežena vremenska razdioba preostalih dijelova, što je donekle vidljivo već iz broja taktova u njima.

Iscrpnija analiza ovog rondo-dueta nesumnjive estetske kvalitete još bi boje pridonijela rješavanju niza problema što ga otvaraju Bajamontijeva djela, a posebno ona čije autorstvo još nije sa sigurnošću utvrđeno.

2) Julije Bajamonti (?): *Povero cor, tu palpiti*

U zaglavku partiture ronda i recitativa *Povero cor, tu palpiti* (sign.: LXXX-1312) stoji: 1776. Venezia. U dosadašnjoj preliminarnoj sistematizaciji ovo djelo je svrstano s upitnikom među Bajamontijeve skladbe, premda po stilu odudara od njegova — ma i površno analiziranog — opusa.

Radi se o istupu Beroe, pastirice iz Metastasijeve drame *Nitteti*,⁶ u prvoj slici 2. čina.

Povero cor, tu palpiti
Né a torto in questo di
Tu palpiti così,
Povero core!
Sì tratta, oh Dio! di perdere
Per sempre il caro ben,
Che di sua mano in sen
M'impresse Amore...

Ova pažljivo odmjereni minijatura ima tipičnu strukturu kasnobaroknog vokalnog ronda s umetnutim recitativom — R C: R C: R — recitativ — R. Uvod sviraju vl: i vla u šesnaestinskim triolama s početnim pauzama, koje vl: imaju u sredini triole. Na taj se način tonski slika ravnomjerno otkucavanje srca Beroe, koja pjeva tečne Metastasijeve stihove. Pridruživanjem glasa instrumentalnoj igri triola (t. 11), no ovog puta s pauzom koja s kraja odvaja triolu od triole, komplementarni ritam se potpuno zasićuje. (usp. primjer 4 na str. 182—183).

Refren se opetuje svaki put u početnom A-dur tonalitету, tek s četverotaktnim proširenjem u trećem i četvrtom pojavljivanju. Kuplet je

⁶ Ova drama izvedena je prvi put u Beču 1756. s glazbom Nicole Confortija, »sotto la magistrale direzione del celebre cavalier Carlo Broschi«. Iduće godine uglazbili su je Tommaso Traetta u Reggio Emiliji, te Piccini u Napulju, zatim Hasse 1758. u Veneciji, a Jommelli u Firenci, Sarti 1761. u Kopenhagenu, te Mysliveček 1770. u Bolonji. Možda će autorstvo splitskog rukopisa trebati tražiti između Anfossija (Napulj 1771) i Sacchinija (London 1774), čija je djela Bajamonti rado prepisivao i prerađivao.

također periodički krojen, a svojom melodijskom rastvorenošću i izmijenjenim ritmom pratnje fino kontrastira zgusnutoj kromatskoj niski melodije refrena. Stihovi kupleta (*«Si tratta...»*) u C: dobit će inverzni melodijski smjer, dok je karakter melodije i ovdje bitno određen sekvencama uskih motivičkih odsječaka, koji omeđeni pauzama snažnije ističu uzbuđenost stihova (usp. primjer 5 na str. 184).

Ritmički smiona upotreba gudača koji čvrsto prijanjaju uz vokal, glatki tok melodije, relativno bogata harmonijska faktura, uravnoteženost jednostavne strukture, kao i činjenica da nijedan od sedam ronda nije sa sigurnošću pripisan Bajamontiju, sve nas to navodi da najozbiljnije dovedemo u pitanje Bajamontijevo autorstvo ronda *Povero cor, tu palpiti*.

U splitskom Arhivu, inače, postoje i dva Anfossijeva ronda: *Negli Elisi ombra onorata* (sign.: LIV-662), te *Ah non sai* (LIV-663) s nadnevkom: 1774. Venezia, najvjerojatnije »N. XI nel *Luzio Silla*«. ⁷ Nadalje, u Arhivu nalazimo još Sartijevu *Sciena e rondo* (sign.: LXI-749), lijepi Naumannov rondo *La sposa l'amante* (LX-732), izvođen u mletačkom Teatro S. Benedetto 1773. godine, i Tozzijev rondo *Dei pretosi* (LXII-758).

Rondo *Deh ti basti* (LXXIX-1283) ima sačuvane dionice vl¹, vl², vla, cor¹ i 2 cor². Pisan je istom rukom kao i rondo *Son sventurato* (LXXX-1319), koji je sačuvan bez partiture i bez vokalne dionice, ali se možda po naslovu može pretpostaviti da se radi o Metastasijevim stihovima koje pjeva partiški knez Farnaspe u operi *Adriano in Siria*. ⁸ Iz instrumentalnih dionica dade se očitati karakteristična unutrašnja dispozicija kasnobaroknog vokalnog ronda, gdje je iza prvog tempa (*Andante grazioso* in F, 3/8), a ispred nešto sužene reprize, vjerojatno umetnut recitativni dvočetvrtinski *Andante* u c-molu.

Smatram da ni preostala četiri ronda pripisana Bajamontiju nemaju izrazitije stilske srodnosti s glavininom njegova opusa. To su: *Son di cor docile* (LXXX-1317), *Or che'l Cielo* (LXXX-1308), pa veoma kratki *Caro oggetto* (LXXIX-1282), te konačno *Care luci* (LXXIX-1281). Sva četiri ronda su sačuvana bez partiture i s nepotpunim dionicama, a posljednji od njih se greškom u katalogu vezivao za list partiture dueta

⁷ Usp. Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701—1800), Fratelli Visentini, Venecija 1897.

⁸ Kao opera je s glazbom Antonija Caldare prvi put izvedena 4. studenog 1732. u Beču, a uglazbili su je i Pergolesi 1734. u Napulju, Galuppi 1740. u Torinu i 1759. s prepravkama u Napulju, zatim G. Scarlatti 1752., pa G. Scolarini 1754, F. Brusa 1757, A. Mazzoni 1760, P. Guglielmi 1765, A. Sacchini 1771, svi u Veneciji, P. Anfossi 1777. u Padovi, te mnogi drugi prije i poslije. Sâm Beethoven uglazbio je dva puta, u oprečnom duhu, arijetu Emirene iz šeste slike II. čina.

Care luci (LXXIX-1280), koji se izdvaja priprostem fakturom, skromnom deklamativnom melodijom u beskonačnim paralelnim tercama bez veće unutarnje plastičnosti.

3) Julije Bajamonti (?): *Impallidisce in campo*

Arija *Impallidisce in campo*, koja u Arhivu nosi signaturu LXXIX-1290, bez ikakvih je naznaka autorstva, a također je s ogradom pripisana Bajamontiju.⁹

Riječ je o sopranskoj ariji Issipile iz istoimene Metastasijeve drame,¹⁰ iz četvrte slike I. čina:

Impallidisce in campo
Anche il guerrier feroce,
A quella prima voce
Che all'armi lo destò.
D'ardir non è difetto
Un resto di timore,
Che, nel fuggir del petto,
Sul volto si fermò.

Neizrazit uvod u pomalo uznemirene agogičke stabilnosti, koja naješćuje određenu napetost stihova i glazbe koji nadolaze. Trube se priključuju violinama i basu u osmom taktu, a od dvadesetog nadalje se razvija zanatski solidno krojena melodijska linija Issipile, Jasovne ljubavnice i obećane nevjestice. Unutar prvog od tri dijela arije autor zgodno modulira (takt 35), pa ponavljanjem prva četiri stiha u području dominante, te s nekim preinakama u melodiji, postiže zamjernu glazbenu plastičnost, kojoj posebno pridonosi kratki središnji dio arije (takt 62—76), budući da efektno napinje preostala četiri elegantna stiha (»D'ardir non è difetto...«). Na uskom prostoru, relativno jednostavnim protupomacima dominantnih harmonija koje kreću prema h-molu, šireći pritom zvukovni prostor, odmjenom vokalnog piana i gudačkog fortea, tankočutnim cezurama i sinkopama, upotrebom »šupljih« oktava — autor stvara sjajan dramatski kontrast prvom dijelu, te ga uspijeva učvrstiti kao osovinu cijele arije. Služeći se uobičajenim glazbenim postupcima svog vremena, on uspijeva izgraditi dojmljiv ugođaj na asocijativnim Metastasijevim stihovima (usp. primjer 6 na str. 185—186).

⁹ S Contijevom glazbom izvedena je prvi put u Beču o pokladama 1732. Uglazbio ju je i opet čitav niz značajnih skladatelja: G. Porta 1732. u Veneciji, B. Galuppi 1738. u Torinu, Hasse i Leo 1742. u Napulju, pa Gluck 1752. u Pragu, Gassman u Veneciji 1758, G. Sarti u Kopenhagenu 1761. i P. Anfossi 1784. u Londonu.

¹⁰ Rukopis je nemirniji od Bajamontijeva, ali nije Pellizzarijev. U notni tekst unošene su izmjene.

Treći dio počinje opetujući prvih osam taktova u kojima Issipile pjeva prva dva stiha, dok se dalje varira građa iz prvog dijela. Premda orkestralni kraj (takt 114—126) ponavlja šture uvodne taktove (takt 8—20), stvarajući labav okvir cijeloj ariji, njena je unutarnja kvaliteta veća od one koju smo zapažali u potvrđenom Bajamontijevu opusu. Time se povećava rezerviranost s kojom je arija *Impallidisce in campo* do sada pripisivana Bajamontiju.

4) Jušije Bajamonti (?): *Resta o cara*

S obzirom na relativno obilje Metastasijevih stihovnih predložaka koji se, uglazbljeni, nalaze u Arhivu splitske katedrale, sasvim je vjerojatno da je arija *Resta o cara* (LXXX-1314) — nažalost, sačuvana bez partiture, teksta i s nesigurnošću atribuirana Bajamontiju — uzeta iz Metastasijeva djela *Il Trionfo di Clelia*,¹¹ gdje u petoj sceni I. čina rimski ambasador Orazio pjeva Cleliji:

Resta o cara; è per timore
Se tremar mai senti il core,
Pensa a Roma e pensa a me.
E ben giusto, o mia speranza,
Che t'inspirino costanza,
La tua patria e la mia fé.

Splitski rukopis, od kojeg su se sačuvale dionice vi¹, vi², violette i ob¹ i ob², i pored nekih općih značajki — npr. rascjepkanosti i konvencionalnog protoka pratnje, ali zato širokog raspona unutar dionicâ violine, raznovrsnije upotrebe pauza koje, usprkos tome što nedostaje čeo-na vokalna linija, pokazuju solidnu transparentnost sloga — vjerojatno se neće moći upisati pod Bajamontijevo ime.¹² Inače, radi se o *Moderatu* u C-duru.

¹¹ Uglazbio ju je prvi Hasse 1762. u Beču, pa poslije — 1763. Gluck u Bolonji, Mysliveček 1767. u Torinu, F. Bertoni u Padovi 1769, Jommelli u Lisabonu 1772, ali ona nikada nije doživila veću popularnost.

¹² Pod signaturom XCIII-1533 nalazi se uvertira *Pigmalion*, pisana lijepim Bajamontijevim rukopisom, pa je stoga u artikulaciji splitskog materijala bila njemu pripisana. Riječ je o Rousseauovoj jednočinki izvedenoj na francuskom 1774. u mletačkom teatru S. Samuele, te 30. listopada 1775. u *Comédie Française*. Likovi, Pigmalion i Galatea, recitiraju na pozornici obavljajući neke scenske radnje, između kojih se angažira sasvim jednostavna glazba s odsječcima suženog orkestralnog sloga. Wiel navodi da se ta uvertira izvodila i u teatru S. Moise, iza opere *Il ciarlatano in fiera*, a i poslije jedne druge — *Il principe ipocondriaco*.

5) Julije Bajamonti: *Quanto costa il tuo delitto*

Radi se o stihovima iz Metastasijeve *La Passione di Gesù Cristo*,¹³ kojih se Bajamonti poduhvatio 1788. na Hvaru. Na samom početku, nakon Petrovih uzbuđenih stihova, slijedi zbor Kristovih sljedbenika:

Quanto costa il tuo delitto,
Sconsigliata umanità!

DIO ZBORA

All'idea di queile pene
Che il tuo Dio per te sostiene,
Tutto geme il mondo afflitto:
Sola tu non hai pietà.

CIJELI ZBOR

Quanto costa il tuo delitto,
Sconsigliata umanità!

Bit će potrebno da se ovo djelo (XIII-180), bez obzira na jezik i autora, analizira uz ostale skladbe iz Svete Nedjelje, dakle uz *Muku*, *Responsorije* i *Lezioni*, uvažavajući već i Wolfovo mišljenje da je ovaj Metasta-

Splitski je rukopis bez libreta. Na tri odvojene dionice postoje notni zapisi za dvije violine, bas, oboe i rogove. U 29 kraćih odsječaka alterniranih tempa izlaže se priprosta glazbena faktura, koja nije lišena osebnog šarma i prozračnosti usprkos mnogim unisonima, shematskim dinamičkim odmjena-
ma fortea i piana, uglavnom crpljenim iz općih mjesta barokne glazbene kreativnosti.

Kao i za *Devin du village*, i ovdje su bile nabačene pakosne sumnje da je Rousseau komad posudio od jednog glazbenika iz Lyona. Partitura je tiskana 1953. u *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, XXXII, a o djelu je posebno pisao G. Becker: *Pygmalion de Jean-Jacques en Italie*, Genf 1912. Zanimljivo je da u splitskom Arhivu u Bajamontijevu rukopisu, pored »Airs i Duetto — *Devin du village*« (LXXX-1321), imamo i kavatinu F. Bertoniya *Va crescendo il mio tormento* (LIV-677) s nadnevkom: Venezia 1790, gdje se za pravo radi o kavatini *Je respire après la crainte*, koja je bila dodana k *Devin du village*. Usp. RISM A-I-2, Bärenreiter, Kassel 1972, 297.

Inače, Bajamontijeva duhovna sklonost J.-J. Rousseauu očituje se čak u tome što 1783. nadijeva sinu ime Emil. Više o tome v. u predgovoru dra Duška Kečkemeta u knjizi: Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, Split 1975, 5—82.

¹³ Metastasio ju je napisao »in Roma d'ordine dell' Imperator Carlo VI«, a izveo uz Caldarinu glazbu u bečkoj carskoj kapeli o Svetoj nedjelji godine 1730. Ovu »azione sacra« uglazbio je niz skladatelja, tako npr.: Jomelli u Rimu 1749, Naumann 1769. i Mysliveček 1770. u Padovi, Paisiello 1784. u Varšavi, Guglielmi 1790. u Madridu, S. Mattei 1792. u Bolonji.

sijev tekst s Caldarinom glazbom doprinio više od bilo čega drugog općem shvaćanju *Muke* kao odvojenog žanra u talijanskoj glazbi.¹⁴

Iza osam taktova uvoda, koji bi svojim negipkim paralelizmima i krutošću sloga prije odgovarao npr. rogovima nego gudačima, Bajamonti izlaže dio A, beskrvnom arhaizirajućom i ne uvijek zasićenom homofonijom, koja će ubrzo potpuno ukočiti gudačku pratnju (usp. primjer 7 na str. 187).

Isti dio doslovno će ponoviti nakon središnjeg *dijela B*, koji u monotonim tercama pjevaju dva tenora solo («All'idea di quelle pene...»). Tako Bajamonti u formalnoj dispoziciji da capo potpuno preuzima Metastasijevu A B A razdiobu stihova zbora.

Valja dodati da je Bajamonti, kako i stoji na dionicama («Cori N: 2 a 3 voci...»), napisao na njihovom začelju još i zbor na dva stiha koja je vjerojatno sam sastavio:

Di quanta pena è frutto
La nostra libertà.

Usprkos zaglavku, u dosadašnjim je popisima ovaj zbor začudo ostao neuočen. Tročetvrtinski *Andantino* u F-duru pisan je za isti izvodilački sastav kao i prethodni zbor, pa je vjerojatno bio izvođen u istoj prilici kao i *Quanto costa il tuo delitto*.

U dosadašnjim radovima o Bajamontiju *Quanto costa il tuo delitto* sasvim se preuzetno svrstava, s još nekoliko zborova, među madrigale. Čak i kad bismo mislili na tip, a ne na formu, termin madrigal bio bi neprimjeren, jer bismo na taj način Bajamontija prikazali konzervativnijim nego što je u stvari bio. Naime, u Bajamontija gotovo da nema onog madrigalističkog *expressio verborum*, tj. glazbenog predstavljanja riječi. Nema ni dominantnosti teksta: naučivši da deklamiranjem teksta razrješuje teškoće u pogledu glazbeno prilično nepodatnog liturgijskog teksta, Bajamonti je na isti način postupao i sa svjetovnim tekstovima. Nadalje, u Bajamontijevim »madrigalima« nema ni polifonije, ni madrigalističkog rječnika, ni naglašenijih ljubavnih sadržaja. Dapače, na mnogim ćemo mjestima Bajamontijeva opusa vidjeti kako je relativno ažuran i prilično otvoren glede formalnih inovacija koje u tom času fluktuiraju na zapadnoj obali Jadrana. Stoga će Bajamontijevo djelo — umjesto da se materijal za nj traži u mletačkoj glazbi Lottija, pa Marcella i drugih,¹⁵ a čak i dublje u prošlosti — dobiti svoj pravi okvir tek u for-

¹⁴ *The New Oxford History of Music*, V, Opera and Church Music 1630-1750, 324. i dalje.

¹⁵ Nakon Ane Urukalo (*Dr. Julije Bajamonti i njegov rad na području muzičke umjetnosti*, Zagreb 1954. — diplomski rad u knjižnici Muzičke akademije u Zagrebu, rkp.), Josipa Andreisa (*Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb 1974, 131—136); Petra Blajića (*Giulio Bajamonti Musicista*, Rim 1978. — doktorski

malno-stilskoj konfrontaciji sa srodnim djelima relativno široke talijanske skladateljske fronte njegova doba. Uostalom, Bajamonti više puta prepisuje ili prerađuje upravo djela Guglielmija, Anfossija, Sacchinija. Možda bi čak bilo korisnije proučavati udio Bajamontijeve ruke pri takvim preradbama i pratiti otklone od predložaka negoli listati njegova »čista« djela.

6) Julije Bajamonti (?): *Mentre dormi*

Metastasijevoj drami *L'Olimpiade*¹⁶ vjerojatno pripada arija *Mentre dormi* (LXXX-1299), od koje u Splitu postoje samo dionice vl¹, vl² i vla. Oznaka tempa je *Adagietto* (3/4, Es-dur).

Ako je hipoteza o Metastasijevu tekstovnom predlošku ispravna, bila bi to arija Licide u osmoj sceni I. čina:

Mentre dormi, Amor formenti
il piacer de'sonni tuoi
con l'idea del mio piacer.
Abbia il rio passi più lenti,
e suspenda i moti suoi
ogni zeffiro leggier.

Instrumenti sviraju *con sordino* dionice standardnog pratilačkog karaktera unutar trodijelnog oblika s razvedenom reprizom dijela A.

7) Julije Bajamonti (?): *Superbo di me stesso*

Radi se o Bajamontijevu autografu (X-139) iz 1774. u Padovi. Otmjeni barokni stihovi potječu iz arije Megacla na koncu njegove scene s Licidom i Amintom u drugoj slici I. čina već spomenute Metastasijeve drame *L'Olimpiade*:

rad na Pontificio Istituto di Musica Sacra u Rimu, jedan rkp. primjerak u knjižnici Muzikološkog zavoda Muzičke akademije u Zagrebu), i Lovro Županović u nedavno objavljenom djelu *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb 1980, 93—96, ponavlja tvrdnje o stilskim utjecajima tradicija venecijanske crkvenoglazbene škole A. Lottija i B. Marcella na Bajamontijevo djelo. Međutim, ti su utjecaji u Bajamontija sasvim posredni. Spominje madrigale, a također i »varoško« terciranje ondje gdje je riječ o tipičnom skladateljskom postupku tog vremena, a nikako o očitovanju utjecaja sredine u kojoj stvara.

¹⁶ Prvi je put izvedena s Caldarinom glazbom 28. kolovoza 1733. u Beču. Iduće ju je godine u Veneciji uglazbio Vivaldi, te 1735. Pergolesi u Rimu, 1747. Galuppi, a zatim — između ostalih — Piccini u Rimu 1761, Jommelli u Stockholmu iste godine, Sacchini u Padovi 1763, Guglielmi u Napulju 1763, Bertoni u Veneciji 1765, J. C. Bach 1769. u Beču, Anfossi 1774. u Veneciji, itd. Smatra se, inače, da je *L'Olimpiade* Metastasijevo najbolje djelo; tako u: P. Metastasio, *Opere* (ur. Elena Sala di Felice), izd. Rizzoli, Milano 1965.

Superbo di me stesso
andrò portando in fronte
quel caro nome impresso,
come mi sta nel cor.

Dirà la Grecia poi
che fur comuni a noi
l'opre, i pensier, gli affetti,
e al fine i nomi ancor.

Sudeći po stilu skladanja ove arije, ona bi se mogla s priličnom sigurnošću pripisati Bajamontiju. Osim toga, ne bi bilo neobično da je skladana za vrijeme njegova boravka u Italiji, jer je poznato iz njegovih pisama da je u Veneciji skladao barem jednu simfoniju. *Superbo di me stesso* trodijelne je forme. Dio A se sastoji od dva dijela, koji su uglavnom sazdani na dvotaktnim frazama, a međusobno su povezani (takt 48-58) jednako skromnom glazbom kakva je i u uvodu (takt 1-22).

Vokalni početak ima razvedenu melodiju nad instrumentalnom pratnjom podijeljenom u dva kontrastna zvučna bloka, koji se izmjenjuju zbijajući se u kadencu unisonim vođenjem dionica (usp. primjer 8 na str. 188—189).

Gudači se kreću uglavnom u paralelnim tercama i sekstama, Bajamontiju inače toliko milim, dok se bas probija noseći osnovu jednostavnih harmonija. Između vl¹ i vle upisana je dionica psaltira,¹⁷ koji svira ugiavnom dionicu vl¹ ili djelomično ispunja predahe, odnosno usitnjava pratnju pasažima na rastavljenim trozvucima. Drugi dio unutar dijela A (takt 58) donosi temu na dominantni G-dura. Kratki recitativni dio B u C-duru sadrži preostala četiri Megaclova stiha (»Dirà la Grecia poi...«), oštro ih međusobno odvajajući pauzama, koje su, međutim, ispunjene instrumentalnim slogom psaltira, vle i basa, ali bez violina.

Dio A¹ gotovo u potpunosti opetuje instrumentalni uvod i prvu rečenicu motivičke građe, odakle prelazi *al segno* u taktu 60, privodeći ariju kraju.

8) Julije Bajamonti: *Dagli atri discendi*

Iz onoga što se do sada zna o Bajamontijevu opusu, može se s dosta sigurnosti reći da u jednoj od ranijih faza njegova skladateljskog rada nastaju dva zbora na stihove iz tada veoma omiljele Metastasijeve dra-

¹⁷ Teško je reći kako bi zvučao psaltir zamišljen u partituri *Superbo di me stesso*. Bajamonti, ukoliko je on doista autor ove arije, bio je podstaknut na upotrebu psaltira sigurno nekim padovanskim uzorom, a u Splitu je dionicu mogla svirati mandolina budući da joj udezbasa sasvim odgovara. Premda upotreba trzalačkih instrumenata u arijama često upućuje na njihov scenski karakter, o tome ovdje teško možemo govoriti.

me *Alessandro nell'Indie*.¹⁸ Prvi je zbor (XIII-183) iz posljednje scene III. čina:

Dagli astri discendi
O nome giocondo
Ristoro del mondo
Compagno d'Amor.
D'un intendi
Le supplici note,
Accese le gote
Di sacro rossor.

Ukoliko ne inzistiramo na početnoj violinskoj frazi, ni ovdje nećemo tražiti moguće tonsko slikanje. Bajamonti posebno u zbornom troglasju usko omeđuje dionice, pa se tako, na primjer, prvi tenor — kroz točno sto taktova koliko ih pjeva — kreće u rasponu do oktave, drugi tenor nijednom ne izlazi izvan okvira male sekste, dok basu preostaje skokovitost ovisna o akordima. Gudački kvartet u četiri simetrična fragmenta od po četiri takta, u kojima vla udvaja vc,¹⁹ uvodi u dio A. Spomenuti je uvod zanimljiv i zato što Bajamonti prepravlja violinske dionice od 9. do 16. takta u »radnoj« partituri, što nam donekle omogućuje da pratimo dileme njegovih skladateljskih postupaka. U prepravljenim taktovima on konvencionalnim šesnaestinskim pasažama ponešto smiruje je prvotnu izlomljenu liniju tih dionica.

U dijelu A zbor uobičajenim homofonim slogom deklamira Metastasijeve stihove. Oštrim rezom, služeći se malom unisonom instrumentalnom figurom (takt 51-52) modulira se na dominantu osnovnog D-dura, tj. u dio B, koji pjevaju soli, prvi tenor i bas u karakterističnom plošnom terciranju. Jednakom će se figurom vratiti u dio A, koji se, bez instrumentalnog uvoda, ponavlja da capo zatvarajući ovu jednostavnu formainu konstrukciju.

9) Julije Bajamonti: *Serva ad eroe sì grande*

Posrijedi je završni zbor iz Metastasijeva *Alessandro nell'Indie* (XIII-184):

Serva ad eroe sì grande
Cura di Giove e prole,

¹⁸ Metastasio ju je sastavio vjerojatno poznavajući Racinova *Alexandre le Grand* i *Historiae Alexandri Magni* Kvinta Kurcija Rufa. Kao operu ju je prvi uglazbio 26. prosinca 1729. L. Vinci u Beču, a nakon njega — Porpora, Händel, Hasse, Galuppi, L. Leo, Gluck, Jommelli, Piccinni, Traetta, J. C. Bach, zatim A. Sacchini 1763. u Veneciji, Sarti 1766. u Padovi, Naumann 1768. a Bertoni 1770. u Veneciji, Anfossi 1772. u Rimu, Rust 1775. u Veneciji, itd.

¹⁹ U mnogim skladbama bez bc, dionica viole je autograf kao i partitura, što vjerojatno znači da ju je Bajamonti sam svirao.

Quanto rimira il sole,
Quanto circonda il mar.
Ne lingua adulatrice
Del nume suo felice
Trove più dolce suono,
Di chi risiede in trono
Il fasto a lusingar.

Bajamonti je svojom rukom napisao dvije partiture, od kojih se jedna razlikuje od druge, osim proširenim brojem instrumenata (pored gudačkog kvarteta tu su i dva roga i dvije oboe), i izmijenjenim tekstom, koji je očigledno, valjano se baveći pjesništvom, sam napisao:

Canti d'eroe si degno
i' alte sincere lodi
questo vi nato regno
ch'ei forma di sua man.
È del cesareo trono
al piè ne giunga il suono
nè di Raimondo a gloria
il cor del grato Dalmata
a ovà parlato in van.

Po ležernom baroknom običaju, Metastasijev se junak antičke »neomitologije« jednako kitnjastim i ugodljivim stihovima izjednačuje očito s Bajamontijevim suvremenikom.²⁰ I ovaj je zbor, dug 107 taktova, jednostavne forme A B A. Kvalitetom invencije, načinom tretiranja tekstovnog predloška, karakterističnim izoliranjem modulacijskih odsječka i jasnim odvajanjem zbornog dijela A od solističkog dijela B ovaj zbor sasvim prijanja uz prethodni *Dagli astri discendi*, s kojim vjerojatno čini okvir Bajamontijevih skiadateljskih mogućnosti unutar ove glazbene vrste.

Iz proširene partiture navodimo početak, koji se odlikuje kratkim shematskim uvodom i nepokretnim glasovima. Oni se dalje djelomice premeću umjerenim kanonskim postupkom (usp. primjer 9 na str. 190—191).

²⁰ Sličnog karaktera su i njegove skladbe: *Dell' Eliconio nume* (X-137), *I piu famosi eroi* (LXXX-1293), *O dell' Ilirio* (XIV-201), *Viva il saggio* (XIII-182), *Oda u čast kralja Franje* (X-135), koja se pjevala na njegovu glazbu. Alberti ima u Arhivu duet *Qual'eroe Spalat' onora* (XLIX-615) i *Risuoni il nostro giubileo* (II-16), itd.

Koliko je tek stihova odanih austrijskim vlastima u prvoj polovini 19. stoljeća u Splitu i posvuda po Dalmaciji!

10) Julije Bajamonti: *Ah, di tue lodi al suono*

Iz Metastasijeva *Achille in Sciro*²¹ Bajamonti uzima čak četiri zbora da ih uglazbi. *Ah, di tue lodi al suono* (XLIX-612) početni je zbor koji pjevaju bakanti, uz zvukove različitih instrumenata, okupljeni na trgu pred Bakhovim hramom na otoku Skiru, slaveći svog zaštitnika.

ZBOR

Ah! di tue lodi al suono,
Padre Lio, discendi;
Ah! le nostr'alme accendi
Dei sacro tuo furor.

DIO ZBORA

O fonte de' dilette,
O dolce oblio de' mali,
Per te d'esser mortali
Noi ci scordiam talor.

CIJELI ZBOR

Ah! le nostr'alme accendi
Del sacro tuo furor.

DIO ZBORA

Per te, se in fredde vene
Pigro ristagna e langue,
Bolle di nuovo il sangue
D'insolito calor.

CIJELI ZBOR

Ah! le nostr'alme accendi
Del sacro tuo furor.

DIO ZBORA

Chi te raccoglie in seno,
Esser non può fallace:
Fai diventar verace
Un labbro mentitor.

CIJELI ZBOR

Ah! le nostr'alme accendi
Del sacro tuo furor.

DIO ZBORA

Tu dà coraggio al vile,
Rasciughi al mesto il pianti
Discacci dagli amanti
L'incomodo rossor.

²¹ S Caldarinom glazbom opera je prvi put izvedena u Beču o svadbi Marije Terezije 13. veljače 1736. Poslije su je uglazbili, među inima, Jommelli

CIJELI ZBOR

O fonte de' diletta
O dolce oblio de' mali,
Accendi i nostri petti
Del sacro tuo furor.

Nakon uobičajenog instrumentalnog uvoda, Bajamonti razvija glasove, kojima umjereno kombinira kanon, terciranje i kontrapunkt, u superponiranju stihova. Pritom je važno da Bajamonti reducira propisani sastav iz libreta, pa će stihove koje inače pjeva dio zbora ovdje izvoditi solisti («O fonte de' diletta...», drugi tenor i bas; »Per te, se in fredde vene...» prvi i drugi tenor; »Chi te raccoglie in seno...» prvi tenor solo), a refrene — tutti. Logično se koristeći mogućnostima slobodnog rondo oblikovanja, što ih nudi refrenska dispozicija Metastasijeva libreta, Bajamonti stvara finu reljefnost (181 takt dugog zbora), koja, štoviše, sitnim varijacijskim otklonima u ponavljanju refrenskih stihova («Ah! le nostr'alme accendi / Del sacro tuo furor»), postiže pravu zvukovnu plastičnost (usp. primjer 10 na str. 192—194).

U istom Arhivu postoji još jedan zbor s početnim stihom »Ah' di tue lodi al suono« (XLIX-612). Skladao ga je Ante Alberti, ali ne na Metastasijeve stihove. Budući da strukturom prijanja uz »splitsku skladateljsku liniju«, ²² u kojoj je Bajamonti svakako središnja figura, smatram da Albertija makar na ovome mjestu valja konačno uvesti u našu muzikologiju i kojim glazbenim navodom. ²³ U izvještaju o sređivanju i katalogiziranju građe u Glazbenom arhivu splitske stolnice omaškom se spominju samo 34 sigurna i 8 vjerojatnih crkvenih Albertijevih djela, premda smo prilikom sređivanja registrirali i nekoliko njegovih sklad-

1749. i 1771, Hasse u Napulju 1759, Bertoni 1764. a Gassmann 1766. u Veneciji, Paisiello 1780. u Petrogradu, itd.

²² Od niza orguljaša splitske stolnice koji su djelovali i kao skladatelji najstarija skladba u Arhivu je »tenenta« Lorenza Bertija. U službi orguljaša nalazio se od ožujka 1730. do lipnja 1737. (Ivan Bošković, Nepoznati splitski orguljaši 17. i 18. stoljeća, *Arti Musices*, 6, Zagreb 1975, 92—95). Njegov mješoviti zbor *Ne reminiscari Domine* najstariji je rukopis koji se čuva u GAK.

Gosp. Claudio Sartori mi pismom priopćuje da u talijanskoj centrali RISM-a od skladatelja koji su djelovali u Splitu dosad imaju u evidenciji samo nekoliko Bertijevih skladbi.

²³ Dr Ante Alberti djeluje kao kapelnik splitske stolnice od odlaska Ivana Jeličića koncem 1800. na usavršavanje u Italiju, pa do svoje smrti 1804. Pretpostavljam da je on onaj Antonio Doimo, sin Giovannija Lorenza Albertija i Chiare Cambi, rođen 15. veljače, a kršten 13. ožujka 1757, kako nalazimo u Arhivu grada. Tamo, poslije, u Knjizi mrtvih, VI, 250, stoji da je *Alberti Nobile Dr. Antonio — Maestro di Cappella* — preminuo 12. veljače 1804.

Premda kao kapelnik djeluje tek od 1800, njegova *Messa a quattro voci con stromenti* (I-3) s odvojenim dionicama (pod III-26 i 27) nosi splitski nadnevak već 1785.

bi svjetovnog karaktera.²⁴ Kao kod njegovih crkvenih skladbi, i ovdje je jasno uočljiv skroman Albertijev skladateljski domet. Jednostavne giazbene fakture bez istančanosti teksturâ, bez određenog razvoja unutar skladbi, s rijetkim septakordima u primarnim harmonijskim rješenjima, skučen raspon instrumenata, nedostatak uzmaha na početku skladbi, terasaste dinamičke gradacije, siromašne unutrašnje gudačke dionice, koje počesto sviraju u praznim žicama, i niz drugih Albertijevih slabosti — sve nam to zapravo pomaže da realnije ocijenimo i Bajamontijevu snagu u odnosu na prosječnost skladateljskog doprinosa ovakvog Albertija, ne boljeg Ivana Jeličića, pa Benedikta Pellizzarija, u čiji okamenjeni opus od nekoliko stotina omašnih jedinica teško možemo uvesti ikakve kronologijsko-razvojne relacije. Ukoliko (k tome) šire promotrimo čedna kasnobarokna umjetnička i kulturna dostignuća u Dalmaciji i sâmom Splitu druge polovine 18. stoljeća, morat ćemo Bajamontija, s njegovim ambicijama, njegovom širinom interesa, delikatnošću ukusa i ostvarenim mogućnostima prihvatiti kao stvarni vrhunac tog razdoblja.

Neka nam na ovome mjestu bude dopušteno upozoriti na nekoliko taktova spomenutog Albertijeva zbora *Ah, di tue lodi al suono* (usp. primjer 11 na str. 195—196).

Dok na početku partiture ispred dionica prvog i drugog tenora stoje imena nosilaca uloge Lucide i Elpina, a pred basovskom Uranija, iz broja sačuvanih dionica izgleda da se ipak radi o solistima. Iza taktova instrumentalnog uvoda, koji potvrđuju gore danu ocjenu, u daljem protjecanju spore glazbene građe svaki će glas najčešće biti udvojen instrumentom, a sužen na oštro odvojene dvotakte bez kontrastne napetosti. Ti se odsjecci na početku raspredaju kvazi-kanonom, koji Alberti brzo ohlađuje paralelnim tercama.²⁵

²⁴ Spomenuti zbor (allegro, in G, C), duet *Bella gioia* (in D, C) pod LXXIX-1273, duet *Qual' eroe Spalat' onora* (XLIX-615), in D, C) i *Risuoni il nostro Giubileo* (II-16, in D, C) — svi su prigodničarskog karaktera, što pokazuje dokle otprilike sežu Albertijeve ambicije na području svjetovne glazbe.

²⁵ Ipak, u više crkvenih skladbi Alberti uspijeva zanatski uravnotežiti sredstva kojima raspolaže. U *Adagiu* (in G, 2/4) u *Et erexit* (II-9) postiže i određeno bogatstvo razradbe, posebno ritmičkom diminucijom:



a isto tako, pri kraju istog stavka, kontrastnim frazama, iako neorganski spojenima. U *Andantinu* (in D, 2/4) iste skladbe početni kanon nije bez svježine, premda sa suhim basom (koji bi se »čuo« i bez sviranja). Međutim, u daljim taktovima izbija na vidjelo kolebljivost tonaliteta kod Albertija i konvencio-

11) Julije Bajamonti: *Lungi fuggite*

Ne znamo koliko dugo nakon prvog zbora iz Metastasijeva *Achille in Sciro* Bajamonti sklada drugi — *Lungi fuggite* (XIII-187). Naime, na jednoj dionici vl¹ stoji zapisana godina 1789, a na drugoj dionici vl¹ iz trećeg zbora *Achilla* nalazimo godinu 1794, koja doduše može jednostavno biti godina prepisivanja, ali bi u tom slučaju kazivala o postojanom zanimanju za ove Bajamontijeve skladbe. Spomenuti drugi zbor nalazi se na početku sedme scene II. čina:

ZBOR:

Lungi lungi fuggite fuggite,
Cure ingrante, molesti pensieri;
No, non lice del giorno felice
Che un istante si venga a turbar.
Dolci affetti, diletta sinceri
Porga Amore, ministri la Pace,
E da' moti gioia verace
Lieta ogni alma si senta agitar.
Lungi lungi fuggite fuggite,
Cure ingrante, molesti pensieri;
No, non lice del giorno felice
Che un istante si venga a turbar.

Bajamonti zadržava isti sastav glasova kao u prethodnom zboru *Ah, di tue lodi al suono*, ali proširuje instrumentalni okvir, dodajući gudačkom kvartetu još i rogove. Flaute, naviještene na početku partiture, nemaju nota u praznom crtoviju ni posebno odvojenih dionica. Potpuno sljubljujući svoju glazbu s Metastasijevom dispozicijom stihova, Bajamonti sklada zbor A B A da capo, sugestivnog početka i s uobičajenim međuglasovnim postupcima (imitacija, kontrapunkt, terciranje, unisoniranje i slično), kao i s ambicijama da pruži određenu deskripciju teksta (usp. primjer 12 na str. 197—198).

12) Julije Bajamonti: *Se un core annodi*

Se un core annodi, koji je naslovljen kao »Coro terzo dell' Achille / 1794«, pa je kao zbor i bio registriran (XIII-188), zapravo je preuzet iz iste,

nalna motivika svedena na sekvence fragmenata. Tu je zanimljiv odnos između polovinske pratnje i melizmatске sekvence (takt 31—36), gdje je dobiven zbijen zvuk. U *Stabat Mater* (II-11) Alberti pokazuje da pored intenzivnije kromatike i upotrebe neakordičkih tonova nikako ne uspijeva uključiti treći glas u ubrzaniji tok. U početku *Adagija* daje glasovima instrumentalan karakter na način za nj karakterističan. Tip njegova tromog šifriranog basa najbolje se očituje u *Tantum ergo* (I-2), *Salve Regina* (II-19) i *Tantum ergo* (II-13). U motetu *Iam refuget* violina će se »zaletjeti« čak do treće pozicije na žici E. Itd.

sedme scene II. čina Metastasijeva *Achille in Sciro*, gdje Ahilove stihove, praćene lirom, poduhvaća zbor refrenom:

AHIL

Se un core annodi,
Se un'alma accendi,
Che non pretendi,
Tiranno Amor?

Vuoi che ai potere
Delle tue frodi
Ceda il sapere,
Ceda il valor.

ZBOR

Se un core annodi,
Se un'alma accendi,
Che non pretendi,
Tiranno Amor?

AHIL

Se in bianche piume
De' numi il nume
Canori accenti
Spiegò talor;

Se fra gli armenti
Muggì negletto,
Fu solo effetto
Del tuo rigor.

ZBOR

Se un core annodi,
Se un'alma accendi,
Che non pretendi,
Tiranno Amor?

AHIL

De' tuoi seguaci
Se a far si viene,
Sempre in tormento
Si trova un cor;

E vuoi che baci
Le sue catene,
Che sia contento
Del suo dolor.

ZBOR

Se un core annodi,
Se un'alma accendi,
Che non pretendi,
Tiranno Amor?

Razlažući prvih osam stihova na tri dijela (2+2+4), odijeljena zbor-nim refrenom, dok Ahilovi stihovi »Se in bianche piume...« i »De' tuoi seguaci...« ostaju otpjevani u komadu, naravno, opet tamponirani zbor-skim refrenom — Bajamonti oblikuje pomalo monoton rondo, koji gu-bi početni zalet i simetričnu uravnoteženost. Ipak, svojim oblikovnim okvirom ovaj zbor predstavlja još jedno novo rješenje unutar Baja-montijeva opusa, koji nam se ukazuje raznolikijim negoli se do sada pretpostavljalo.

13) Julije Bajamonti: *Ecco, felici amanti*

»Ultimo coro dell' Achille« (XIII-189), doista zadnja scena završnog trećeg čina Metastasijeva *Achille in Sciro*, teče glatkim stihovima:

TERCET:

Tutti venite, o dèi,
Il nodo a celebrar,
I dolci ad affrettar
Bramati istanti.

ZBOR:

Ecco, felici amanti,
Ecco Imeneo già scende:
Già la sua face accende,
Spiega il purpureo vel.

SVI:

Ecco a recar sen viene
Le amabili catene
A voi, per man de' numi,
Già fabbricate in Ciel.

Bajamonti svoj zbor započinje sa četiri središnja stiha »Ecco, felici amanti...«, koje, međutim, pjeva puniji sastav od predviđenog Meta-stasijeva tuttijsa (»Ecco a recar...«). Tek nakon tih završnih stihova Bajamonti će se vratiti na posljednje stihove alegorijskog terceta, u ko-jima Slava, Ljubav i Vrijeme pozivaju: »Tutti venite o dèi...«. Među-tim, reducirajući slog na alt solo i prvi tenor, Bajamonti tu izbacuje ili Amora ili sjedobrado Vrijeme, a potom se vraća da capo, kojemu — odbacivanjem balastne instrumentalne građe — pri sâmom skiadanju ostavlja samo četiri' uvodna takta.

Ukoliko promatramo zajedno sva četiri posljednja broja, uočiti ćemo da su, premda različitih unutarnjih struktura, međusobno ipak konfi-gurirani zajedničkim, pretpostavljam, scenskim ili koncertnim okvir-nim principom. Početni zbor izrazite glasovne razvedenosti, trodijelni *Lungi fuggite*, pojačanog instrumentalnog sastava, pa treći — rondo u

gotovo koncertantnoj odmjeni Ahilovih i zborskih istupa, zajedno sa svečanim završnim zborom — svi zajedno se vezuju i određenom gustoćom scenskog sadržaja, što potkrepljuje misao da je Bajamonti mogao u hvarsko-splitskim (ne)mogućnostima destilirati Metastasijevu dramu u skromnije razmjere, prilagodivši je objektivnim mogućnostima scen-skog ili vjerojatnije koncertnog izvođenja.

Zaključak

Ovim se radom željelo upozoriti na prisutnost Metastasijevih stihova u nizu skladbi što ih nalazimo u Arhivu splitske katedrale. Da to nije najmanje važno uočiti u pristupu proučavanju tog glazbenog fonda, govori već i vrsnoća Metastasijevih stihova, njihova poznata zvukovna evokativnost, koja već sama priziva glazbeno uobličavanje i bitno regulira putanju melodije i njenu harmonijsku i ritmičku ovojnicu, te činjenica da samo sezanje za takvim stihovima označuje stanovito »priznanje« skladatelja, odnosno ukazuje na njegov ukus i usmjerenost, a donekle i na ažurnost kojom sudjeluje u razdiobi Metastasijeve poetske i dramske ostavštine s čitavim nizom istaknutih skladatelja setečenta. Ta je pojava to važnija što se svi ti stihovi nalaze u blizini Bajamontijeva imena. On predstavlja, iako je uglavnom proučen tek s biografske strane, možda najvažniji segment povijesti hrvatske glazbe posljednje četvrtine 18. stoljeća. Ističem to stoga što njegovo djelo nastavlja živjeti u izvedbama tečajem čitavog 19. stoljeća; nadalje stoga što je njegov opus imao i doseg i domet, i utjecaja na čitav krug unutar kojeg stvara. Tvrdim da i pored svega toga njegovo djelo može izdržati usporedbu — u pogledu vrsnoće a pogotovo raznovrsnosti — sa svim skladateljskim opusima na našim stranama u to doba.

Ovdje se pokušao načiniti i prvi korak k proučavanju jednog dijela svjetovnih skladbi Bajamontijeva opusa, opusa s tek provizornim međama, budući da postoje još mnoge sumnje čak i spram njegova autorstva niza skladbi koje mu se pripisuju. U dosadašnjoj literaturi to se pitanje rješavalo ili ovjerovljenim Bajamontijevim potpisom na pročelju partiture, ili mu se bez tog potpisa autorstvo nijekalo, ili su mu pak skladbe pripisivane s razloga što su nađene uz neko drugo njegovo djelo, i slično. Uglavnom, nedostaje još uvijek bilo kakva stilsko-strukturalna, unutrašnja raščlamba nekih zasigurno njegovih skladbi, na temelju koje bi bilo moguće izvršiti pouzdaniju autopsiju preosta-

lih. Dosadašnje ocjene ugiavnom uopćavaju zaključke u vezi s mogućim stilskim utjecajima koji djeluju na formiranje njegove skladateljske figure, te mu se kao osobne značajke ističu gotovo isključivo opće odlike tadašnje glazbene literature. Istodobno se proizvoljno nabacuje teza o određenim folklornim utjecajima na njegovo djelo, itd.

Usporedan rad na misama i motetima, simfonijama i kvartetima, jednom oratoriju i izvacima iz opera seria, sve to prikazuje Bajamontija kao skladatelja slojevitih interesa i na glazbenom području, dok sličnosti unutar relativno širokog spektra skladateljskih postupaka koje pri tome razvija govore o zajedničkom i kompaktnom nazivniku jednog stila, mješovitog po usmjerenosti unutrašnjih poticaja, koji se kreću u okvirima skladateljskih dostignuća kasnog baroka i rane klasike. To se ne očituje samo prisutnošću ili odsutnošću principa *melo/bass* (Newton) kao najbitnijeg baroknog dokaza, trajanjem sekvencijalne strukture i neutralnog orkestralnog zvukovnog kompleksa, odnosom solista i instrumentalne pozadine, ili dvojtstvom svjetovno—crkveno, preostacima glazbene retorike i tananim transformacijama unutar pojedinih novoosvojenih formi — već u čitavom nizu sličnih pomaka stilskih odrednica koje je teško razgraničiti na »starije« i »novije«. Zapažanje crta pretklasične glazbe u njegovim djelima nije po sebi veći dokaz o »suvremenosti« od uočavanja, na primjer, pojave uravnotežene arije da capo. Ne idući dalje, ponovimo da se o Bajamontiju još uvijek više sluti negoli zna. Ako se ubikacijom Metastasijevih stihova isključila mogućnost postojanja neke domaće opere sa scenskim ruhom — čemu su se nadali dosadašnji istraživači, kao što se vidi u Arhivu po listićima dometnutim u partiturama ili na njihovim ovicima — time je načinjen korak naprijed, prije svega u utvrđivanju posebno Bajamontijeve ostavštine.

Moralo se odustati od zalaženja u tančine, koje bi zahtijevalo i drugi naslov radnje, i mnogo mukotrpniji rad na dobavljanju relevantne glazbene literature toga vremena. Potraga za samim tekstovnim izvorima i, posebno, analiza unutrašnje fakture nabrojenih skladbi preciznije će nas naputiti na stvarne utjecajne sfere unutar kojih se građa splitskog fonda kreće. Međutim, ta bi istraživanja bila odveć velik zadatak za ovakav rad.

1.

t.12 *p*

S *Mil - le vol - te mil - le vol - te o mio te -*

S *so - ro o mio te - so - ro se ti dis - si se ti*

S *dis - si io per te mo - ro io per te mo - ro per chè*

S *tor - ni per chè tor - ni a du - bi - tar per chè*

S *tor - ni a du - bi - tar per chè tor - ni a du - bi - tar*

2.

t.59

S *E vo - len - do io non po - tre - i*
T *E po - ten - do io non vor -*

S *il mio Tirsi ab - ban - do - nar ab -*
T *re - i la mia Nice ab - ban - do -*

S *ban - do - nar e vo - len - do*
T *nar ab-ban-do - nar e po -*

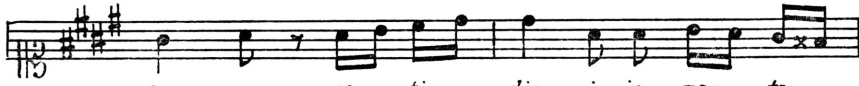
S *io non po - tre - i il mio Tir - si*
T *ten - do io non vor - re - i la mia*

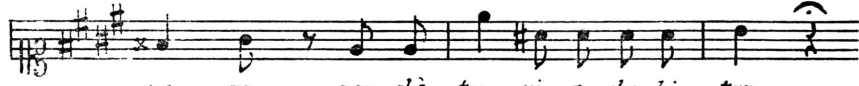
S *il mio Tir - si ab - ban - do - nar ab - ban - do - nar*
T *Ni - ce la mia Ni - ce ab - ban - do - nar ab - ban - do - nar*

3.

t. 82 Adagio

S 
Mil - le vol - te o mio te -

S 
so - ro se ti dis - si io per te

S 
mo - ro per chè tor - ni a du - bi - tar

4.

t.7

vl₁

vl₂

vitta

S

b

p

Po - vero cor tu pal - pi - ti ne a

vl₁

vl₂

vitta

S

b

f

tor - to in que - sto di tu

The musical score is for a string quartet and voice, in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of five staves: Violin 1 (vl1), Violin 2 (vl2), Viola (vltta), Soprano (S), and Bass (b). The score is divided into two measures by a bar line. The first measure contains triplets of eighth notes in all parts. The second measure features a change in dynamics and melodic movement. The Soprano part includes the lyrics "pal - pi - ti co - si tu".

vl1 *p* *pf*

vl2

vltta

S *p* *f*
pal - pi - ti co - si tu

b *p* *f*

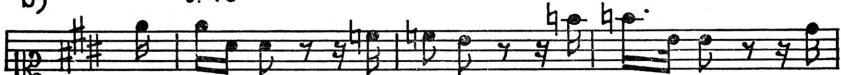
5.

a) t. 22

S 
Sì trat-ta, oh Dio di per-de-re per

S 
sem-pre il ca-ro il ca-ro ben

b) t. 49

S 
Sì trat-ta, oh Di-o di per-de-re per

S 
sem-pre il ca-ro il ca-ro ben

6.

t.63

vi1
vi2

S

b

p *f*

p *f* *p*

f *p* *f*

D'ar- dir non è di- fet- to un

re - sto di ti- mo- re un re - sto ti-

mo- re che nel fuggir del pet- to sul

vi₁
vi₂

S

b

p

vol - to si fer - mò sul vol - to si fer -

vi₁
vi₂

S

b

f

mò sul vol - to si fer - mò Im, pal-
-lidiſce

7.

t.9

vl₁
vl₂

T₁
T₂

B

Quan - - - to cos - ta il

Quan - - - to cos - ta il

vl₁
vl₂

T₁
T₂

B

tu - o de - lit - to

tu - o de - lit - to

8.

t. 22

vl₁
vl₂

salterio

vla

T

b

p

Su - per-bo di me stes - so

vl₁
vl₂

salterio

vla

T

b

an - drò por-tan - do in

vl1
vl2

salterio

vla

T
fron - - - te an - drò por-tan - do in

b
in

vl1
vl2
unis.

salterio

vla

T
fron - te quel

b
quel

9.

Allegro

vi₁

vi₂

ob₁
ob₂

cor₁
cor₂

vla

T₁
T₂

B

b

Can - - -

Can- - -

musical score for J. Belamarić's "Metastasijevi Stihovi". The score is written for a full orchestra and two vocal soloists (T₁ and T₂). The orchestration includes Violins I and II (vl₁, vl₂), Oboes I and II (ob₁, ob₂), Cor Anglais I and II (cor₁, cor₂), Viola (vla), Tenor I (T₁), Tenor II (T₂), Bass (B), and Bassoon (b). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *p* (piano) and the second measure is marked *f* (forte). The vocal parts (T₁, T₂, B) sing the lyrics "ti can - - - ti". The instrumental parts include various melodic and harmonic lines, with the oboes and bassoon playing a prominent role in the first and third measures.

10.

t.22

vl₁
vl₂

T₁
T₂

B

vla
col b

Ah di tue lo-di al suo - no ah di tue lo-di al

Ah di tue lodi al suo - no

vl₁
vl₂

T₁
T₂

B

vla
col b

suo - no pa - dre Li - e - o di -

di tue lodi al suo - no Li - e - o di -

vi₁
vi₂

T₁
T₂

B

via
col b

scen - di Li - e - o di - scen - di

scen - di pa - dre Li - e - o di - scen - di

vi₁
vi₂

T₁
T₂

B

via
col b

ah le nostr' al-me accendi del sa - cro tu - o fu -

ah le nostr' al-me accendi del

tr

vl₁
vl₂

T₁
T₂

B

via
col b

ror

le nostri' al - me ac - cen - di del

sa - cro tu - o fu - ror ac - cen - di del

vl₁
vl₂

T₁
T₂

B

via
col b

sa - cro - tuo fu - ror ah le nostr' alme

sa - cro tuo fu - ror

11.

t.10

tr

vl₁
vl₂

cor₁
cor₂

vla

Lucida

Ah di tue lodi al suo - - - no

Elpino

Uranio

b

vi₁
vi₂

cor₁
cor₂

vla

Lucida

Elpino

Uranio

b

tr

mu - sa sì nova il can - - - to

Mu - sa sì nova il can - - - to

Ah di tue lodi al suo - - - no
Mu - sa sì nova il can - - - to

12.

Allegro

vl₁

vl₂

cor₁
cor₂

vla

T₁

T₂

B

b

Lun - gi lun-gi fug-

Lun - gi

Lun-gi lun-gi

vl₁
 vl₂
 cor₁
 cor₂
 vla
 T₁
 T₂
 B
 b

gi - te fug - gi - te
lun - gi fug - gi - te fug - gi - te
fug - gi - te fug - gi - te

sf

Summary

METASTASIO'S VERSES IN COMPOSITIONS KEPT IN THE MUSICAL ARCHIVES OF THE SPLIT CATHEDRAL

The purpose of this study is to draw attention to the presence of Metastasio's verses in a series of manuscript compositions kept in the musical archives of the Split cathedral. This archives contain valuable materials which were recently classified and catalogized, but have not been so far studied out: a number of compositions by the so-called »circle of Split composers«, as well as copies of works by Anfossi, Guglielmi, Paisiello, Sacchini, Mysliveček, Sarti, Pleyel, Daveaux, Rousseau, etc. The lack of basic references for adequate evaluation and a stylistic and structural analysis — because similar Italian reference material undergoes the first stage of investigation — poses certain problems. Thus it is not possible for the moment to measure by the means of comparative research an eventual influence of the local circumstances on the Italian formal stylistic determinants existing in these Split materials. But, on the other side, the scope and the quality of provincial music has not been thus far evaluated in Italy too.

The author has located a series of Metastasio's verses set to music in the Split archives and has undertaken the basic structural analysis of the musical texture of these compositions. The discovery of the presence of Metastasio's verses in Split is important both concerning their sound quality which evokes by itself a setting into music, and because their very using denotes a certain recognition by the composer, reversely showing his own taste and aimings. This is important the more so as all these verses are close to the name of Julije Bajamonti (1744-1800), one of the first spirits of the age of rationalism and among the most versatile intellectuals of the second half of *Settecento* in Dalmatia, being at the same time the most outstanding Split composer.

The parallel work on masses, motets, symphonies, quartets, a significant oratorio and fragments from various *opere serie* shows Bajamonti as a composer displaying a wide scope of interests. The similarities inside of a relatively wide spectrum of composing procédés he was using testify of a mutual and consistent denominator within a style characterized by a mixture of inner incentives, defined by the achievements of late Baroque and early Classics.

Verses from Bajamonti's rondeau *Mille volte o mio tesoro* originate from Metastasio's duet *La Danza*, his chorus *Quanto costa il tuo delitto* from Metastasio's *La Passione di Gesù Cristo*, and, respectively, choruses *Dagli astri discendi* and *Serva ad eroe sì grande* from the drama *Alessandro nell' Indie*. Bajamonti also wrote his own verses for the same music of the second chorus mentioned.

Bajamonti took four choruses from Metastasio's *Achille in Sciro* to set them into music. Although different in their inner structuring, their general principle displays a common configuration. The introductory chorus *Ah di tue lodi al suono* shows a marked vocal development; the three-part *Lungi fugate* has a richer instrumental accompaniment; the third one, *Se un core annodi*, is a rondeau characterized by an almost concertant exchange of Achilles' and chorus' sections; the solemn final chorus *Ecco felici amanti* is connected with the first three ones through a certain density of dramatic contents. All this leads to the idea that Julije Bajamonti was obliged to deduce Metastasio's drama to more modest relations, probably accomodating it to the objective possibilities of concert performances at Split and Hvar.

Povero cor tu palpiti (Venice, 1776) from Metastasio's drama *Nitteti* is a carefully balanced miniature with the structure of the late Baroque rondeau

with an inserted recitative. The author of this article throws doubt upon Bajamonti's authorship of this rondeau, as well as of the air *Impallidisce in campo*, whose verses originate from the drama *Issipile*. The air *Resta o cara*, until now attributed to Bajamonti with uncertainty, has been preserved without a score and probably comes from Metastasio's drama *Il trionfo di Clelia*. The airs *Mentre dormi* and *Superbo di me stesso* (Bajamonti's autograph from 1774 in Padua) originate from Metastasio's work *L'Olimpiade*.

The investigation of textual sources and a more detailed analysis of the inner structure in the aesthetically more relevant compositions kept in the Musical Archives of the Split cathedral will direct in a more precise way to the real spheres of influence inside of which the whole of the material was created.

Zusammenfassung

DICHTUNGEN METASTASIOS IN DEN KOMPOSITIONEN DES MUSIK-ARCHIVS DER KATHEDRALE IN SPLIT

Mit diesem Artikel soll auf Verse Metastasios hingewiesen werden, die sich in einer Reihe handschriftlich erhaltener Kompositionen im Archiv der Spliter Kathedrale befinden. Das Archiv beherbergt wertvolles, bisher jedoch nicht erforschtes Material, das in jüngster Zeit gesichtet und katalogisiert wurde. Zum Vorschein kamen zahlreiche Kompositionen des (mit Vorbehalt so genannten) »Spliter Komponistenkreises« sowie Abschriften eines Anfossi, Guglielmi, Paisiello, Sacchini, Mysliveček, Sarti sowie eines Pleyel, Daveaux, Rousseau usw. Leider fehlen grundlegende Anhaltspunkte für eine entsprechende Wertung und stilistisch-strukturelle Analyse dieses Materials, da sich auch das verwandte italienische Referenzmaterial erst am Anfang der Erforschung befindet. So ist es bis jetzt nicht möglich, durch vergleichende Forschung einen eventuellen Einfluß einheimischer Traditionen gegenüber formal-stilistischen italienischen Determinanten abzuwägen, durch die sich das Spliter Material auszeichnet. Umfang und Qualität provinzieller Musik haben jedoch auch in Italien noch keine Auswertung erfahren.

Der Autor hat im Spliter Archiv eine Reihe vertonter Metastasio-Dichtungen aufgespürt und versucht in seinem Artikel, eine grundlegende Strukturalanalyse der musikalischen Textur dieser Kompositionen zu geben. Die Auffindung Metastasios in Split ist schon im Hinblick auf Qualität und beschwörenden Klang seiner Dichtung von nicht geringer Bedeutung, da sich seine Lyrik musikalischer Formgebung geradezu anbietet und seine Vertonung bereits eine gewisse »Anerkennung« durch den Komponisten bedeutet, zeigt sie doch seinen Geschmack und seine Orientierung. Noch mehr Gewicht erhält dieser Fund durch die Tatsache, daß alle diese Verse in der Nähe des Namens von Julije Bajamonti stehen, einem der vielseitigsten Rationalisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Dalmatien und gleichzeitig einem der prominentesten Komponisten der Stadt zu jener Zeit.

Die parallele Arbeit an Messen, Motetten, Sinfonien, Quartetten, einem bedeutenden Oratorium und Auszügen aus mehreren opera seria weist Bajamonti als Komponisten vielschichtiger Interessen auch auf musikalischem Gebiet aus. Die Ähnlichkeiten innerhalb eines relativ breiten Spektrums kompositorischer Verfahren, die er dabei entwickelt, zeugen vom kompakten gemeinsamen Nenner eines Stils, der in der Orientierung seiner inneren Anregungen gemischt ist und sich im Rahmen von Spätbarock und Frühklassik bewegt.

Bajamontis Rondo *Mille volte o mio tesoro* stammt textlich aus dem Metastasio-Duett *La Danza*, der Chor *Quanto costa il tuo delitto* aus *La Passione*

di Gesù Cristo und die Chöre *Dagli astri discendi* und *Serva ad eroe sì grande* aus dem Drama *Alessandro nell' Indie*. Bajamonti schrieb zur Musik des genannten zweiten Chors auch seine eigenen Verse.

Aus Metastasios *Achille in Sciro* hat Bajamonti sogar vier Chöre vertont. Trotz unterschiedlicher innerer Strukturen beruhen sie auf ihnen gemeinsam zugrundeliegenden Prinzipien. Der Anfangschor von ausgesprochener vokaler Gliederung — *Ah di tue lodi al suono* — ; das dreiteilige *Lungi fuggite* in verstärkter Instrumentierung; der dritte Chor, ein Rondo mit fast konzertantem Wechsel zwischen Achill und dem Chor — *Se un core annodi* — zusammen mit dem feierlichen Schlußchor *Ecco felici amanti*: sie alle sind durch eine gewisse Dichte szenischen Inhalts untereinander verbunden, was den Gedanken bestätigt, daß Bajamonti im Rahmen der (Un-)Möglichkeiten von Split und Hvar Metastasios Drama zu bescheideneren Maßen destillieren konnte, wahrscheinlich durch eine Anpassung an die objektiven Möglichkeiten einer Aufführung in Konzertform.

Povero cor tu palpiti (Venedig 1776) aus Metastasios Drama *Nitteti* ist eine sorgfältig ausgewogene Miniatur mit der Struktur eines spätbarocken Rondos mit eingeschobenen Rezitativen. Der Autor des Artikels stellt Bajamontis Urhebererschaft dieses Rondos wie auch der Arie *Impallidisce in campo* in Frage, deren Verse dem Drama *Issipile* entstammen. Die bisher nur unsicher Bajamonti zugeschriebene Arie *Resta, o cara* ist ohne Partitur erhalten und stammt wahrscheinlich aus Metastasios Werk *Il trionfo di Clelia* und die Arie *Mentre dormi* aus dem Schauspiel *L'Olimpiade*. Ebenfalls aus diesem Schauspiel ist die Arie *Superbo di me stesso*, Bajamontis Autograph von 1774 aus Padua.

Die Suche nach den Quellen der Texte und eine eingehendere Analyse der inneren Struktur einer Reihe solide gearbeiteter, wertvoller Kompositionen im Musikarchiv der Kathedrale von Split werden präziser die tatsächlichen Einflusssphären aufdecken, innerhalb deren sich das Material dieses Archivs bewegt.

