

# TROGLASNI MOTETI IZ ZBIRKE *SACRE CANTIONES* IVANA LUKAČIĆA

Mirjana Sirišćević

UDK: 2-535:784.1]Lukačić,I. M.“16“  
Izvorni znanstveni rad  
Rad zaprimljen: 3/2021.

Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu  
mirjana.siriscevic@xnet.hr

## Sažetak

*U zbirci Sacrae cantiones Ivana Lukačića tri su troglasna moteta: Domine, puer meus, Nos autem i Responde Virgo. Skladani su na tekst biblijskog, liturgijskog, odnosno nepoznatog podrijetla i svjedoče o vrlo slobodnom tretmanu predloška što je u to vrijeme bila uobičajena praksa. Ovi moteti nisu slučajno u fokusu ovoga rada. Odabrani su zbog toga što svojom formalnom koncepcijom kao i načinom i postupcima oblikovanja pojedinih sastavnica glazbenog sloga vrlo uvjerljivo svjedoče o srednjem putu, spomenutom u gotovo svim zapisima o Lukačiću, koji skladatelj bira u prožimanju renesansne i barokne prakse. Tako je, primjerice, melodika u monodijskom motetu suzdržana, ali i protkana virtuosnim frazama, solo dionice popunjavaju najčešće okvir rečenice ili perioda anticipirajući pravilnost homofonog sloga, ali još su uvijek vrlo daleko od klasičnih modela; tretman tonske osnove u monodijskim dijelovima blizak je baroknom dursko-molskom sustavu sa učestalim ukлонima u bliske tonalitete i osciliranjem između paralelnih, dok u polifonnom motetu prevladava modusna osnova obogaćena uobičajenim alteracijama i pomicanjem finalisa na različite stupnjeve. Posebno su zanimljivi postupci u tretmanu polifonog sloga gdje su u imitacijskim epizodama kanonske dionice gotovo u pravilu prateće u odnosu na prvi nastup teme gubeći tako samostalnost svojstvenu renesansnom stilu. Ovi postupci svojevrstnog ublažavanja bitnih osobina dviju naoko suprotstavljenih praksi koje se u Lukačićevu opusu prožimaju, svakako su u funkciji stvaranja jedinstva glazbenog jezika i izraza što je obilježje svakog umjetnički vrijednog djela.*

Ključne riječi: *motet, retoričke figure, analitički pristup, glazbeni jezik i izraz – renesansa/barok*

## Uvod

Motet je jedan od najvažnijih polifonih oblika u dugom vremenskom razdoblju od oko 1220. do 1750. godine. Nijedan skup značajki svojstvenih ovoj formi ne može, međutim, poslužiti za jednu opću definiciju, osim u posebno određenom povijesnom ili regionalnom kontekstu. Tijekom 16. stoljeća motet postupno doseže svoju klasičnu sintezu u okviru franko-flamanskog stila Josquina de Presa i njegovih sljedbenika. Mnoge podvrste razvile su se kasnije u Francuskoj i Njemačkoj, ali se motet, od tog vremena, definira kao duhovna polifona skladba na latinski tekst koja može, ali i ne mora imati instrumentalnu pratnju.<sup>1</sup>

Krajem 16. stoljeća motet je dosegao vrhunac razvoja u djelima Palestrine i Lassa, pri čemu svaki donosi i trasira zasebnu stilsku tradiciju. Mnogo je konzervativniji bio Palestrina što se može djelomično objasniti atmosferom izazvanom protureformacijom, a osim toga, njegovi su stilski prethodnici prvenstveno francuski skladatelji. Palestrina posvećuje posebnu pažnju jasnoći i formalnom redu, njegova melodija je intervalski brižljivo izbalansirana u protočnom kontinuiranom ritmu. Za razliku od njega Lasso posebnu brigu posvećuje živom glazbenom prikazu teksta što uvjetuje bitne stilske razlike između ove dvojice skladatelja. Tako Lassove melodije odgovaraju na sadržaj teksta velikim intervalskim skokovima i relativno oporim ritamskim figurama i kontrastima. Dok Palestrina samo povremeno rabi tonsko slikanja, Lasso razvija široki repertoar retoričkih figura posuđenih iz suvremenog madrigala. Njegov oslonac na glazbeni vokabular talijanske svjetovne glazbe je bez sumnje rezultat službe, u mladim danima, na dvoru Ferdinanda Gonzage, nasuprot crkvenom okruženju u kojem je Palestrina proveo cijeli svoj život.<sup>2</sup>

Retorika je, u drevna antička vremena, bila umjetnost govorenja, obično u javnosti, a najčešće na sudovima ili skupštinama. Bila je obilježje civiliziranog društva sa slobodom izražavanja i demokratskim zakonima, predstavljala je moć i dostojanstvo izgovorene riječi. Upravo zbog toga je u kasnijim povijesnim razdobljima, primjerice renesansnom društvu, još jednom stekla veliku

---

<sup>1</sup> Usp. Ernest H. Sanders, Peter M. Lefferts, Motet, *GroveD*, sv. 17, Oxford University Press, New York, 2001., 190.

<sup>2</sup> Usp. Leeman L. Perkins, Patrick Macey, Motet. Later 16th Century, *GroveD*, sv. 17, Oxford University Press, New York, 2001., 214–215.

važnost. Tijekom 16. stoljeća, naime, glazba se sve više shvaćala kao umjetnost jednako vrijedna poput poezije i proze s istim retoričkim alatima koje nalazimo u drevnim traktatima o jeziku i govoru.<sup>3</sup> Paralela između glazbe i jezika ojačala je u Italiji prema kraju razdoblja renesanse u okviru novoga glazbenog stila nazvanog *seconda pratica* prema kojem glazba mora izraziti sve vrste poruka, emocija i strasti s ciljem da informira, uvjeri i motivira slušatelje, bez obzira radi li se o grupi ili pojedincu.<sup>4</sup>

Kao što su u ranom 16. stoljeću upravo talijanski skladatelji među prvima razvijali polifoni stil, tako će krajem stoljeća ponovno jedan Talijan, Giovanni Gabrieli uvesti novu tradiciju izmjenjivanja zborova – *cori spezzati*. Iz relativno brzog izmjenjivanja kratkih homofonih fraza između zbora i glasa, odnosno glasa i instrumenta, rodit će se u njegovim djelima koncertantni princip koji će bitno utjecati na okvire nove prakse i otvoriti brojne mogućnosti promjena u motetu 17. stoljeća.<sup>5</sup>

Poslije 1600. godine motet postupno gubi svoju tradicionalnu ulogu središnje glazbene vrste. Asimilirajući elemente nove prakse (*seconda pratica*) napustio je neke klasične značajke, u isto vrijeme postao je tijekom 17. stoljeća vrlo važno ishodište cijeloga niza novih duhovnih vokalnih oblika, primjerice poput kantate, ali je i u ovom novom kontekstu djelomično obnovio svoju vodeću ulogu.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Pojavu retorike moguće je precizirati po mjestu i vremenu. Godine 467. prije Krista završava dugi period tiranije u grčkim gradovima. Kako je to bilo razdoblje brojnih izvlaštenja, po završetku su mnogi građani podizali optužbe nastojeći vratiti oduzeta imanja, a činili su to na sudovima naoružani samo riječima. U takvom okruženju javili su se prvi priručnici i učitelji retorike koji su čak i bili plaćeni za svoj posao. Usp. Anna Paradiso Laurin, *Classical Rhetoric in Baroque Music*, <http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:529778/FULLTEXT01> (pristupljeno: 2. 3. 2021.)

<sup>4</sup> *Ibid.*, 1.

<sup>5</sup> Usp. Leeman L. Perkins, Patrick Macey, *Motet. Later 16th Century*, 215.

<sup>6</sup> „Humanizam živi u baroku i dalje. Štoviše, upravo se u baroku provodi konačno oslobađanje čovjekovih spoznaja od povezanosti uz srednjovjekovni mentalitet. Subjektivnost, naglašavanje individualnosti udara poseban pečat baroknim tvorevinama, pa tako i muzičkim. Općenitost, objektivnost renesanse, u kojoj pojedinac iščezava u kolektivu (pomislimo samo na duhovnu a cappella muziku toga vremena), povlači se pred težnjama kojima je prvenstvena svrha da istaknu životni put i sudbinu pojedine ličnosti”. Josip Andreis, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta*, Muzikološki zavod Muzičke akademije, Zagreb, 1970., 14.

Ako usporedimo stari (renesansni) i novi (barokni) način razmišljanja, mogli bismo reći: stari stil – *prima pratica* bio je predstavljan kontrapunktskim spletom dionica, bio je to racionalni način uređenja glazbenih elemenata prema njihovoj hijerarhijskoj ulozi, potpuno kontrolabilan i lišen svake emocije. Gusta polifonija i učestalo križanje glasova i tekstova, iako samo po sebi lijepo, nije moglo donijeti značenje svakog pojedinog stiha. S ciljem da se to omogući, promicatelji novoga stila – *seconda pratica*, mišljenja su da glazba treba rabiti iste retoričke figure kao govorni jezik, naravno glazbenim sredstvima pridržavajući se sadržaja i ekspresije samoga teksta. Svi aspekti glazbenog materijala mogu kreirati emotivnu izražajnost poetskog predloška: melodika, ritam, harmonija, tretman disonance, agogika, dinamika ...<sup>7</sup>

U kontekstu novoga stila riječ koncert rabila se često kao sinonim za motet (koncertni motet), a u okviru ove nove prakse mnogi su skladatelji dali oduška svome melodijskom nadahnuću pri čemu i polifone linije zadobivaju nove obrise i svježinu. Tekst je kao i ranije podijeljen u dijelove, svaki donosi novi glazbeni motiv koji može biti polifono obrađen; osim toga, forma refrena sa solima i *tuttima* također je prisutna kao i motet s dijalozima u kojima jedan ili više glasova predstavlja različite karaktere iz tekstovnog predloška.<sup>8</sup>

U Veneciji je oko 1620. godine nastala „moda” malih moteta za jedan ili dva glasa uz violinu i *continuo* kao duhovna paralela ranoj svjetovnoj kantati; ponekad violina nije donosila samo refren nego dijalog s vodećim glasom. Jednostavni monodijski solo motet vrlo je jasno trasirao razvojni put baroknog moteta – poznata je u tom smislu venecijanska zbirka *Ghirlanda sacra* iz 1625. koja, između ostalih, sadrži i četiri značajna Monteverdijeva priloga ovoj vrsti. Barokni tip moteta zahtijevao je virtuoznost u glasovnom ornamentiranju kao neophodnu sastavnicu monodijske umjetnosti.<sup>9</sup>

U paraleli između govorništva i glazbe jedan je od glavnih aspekata učinkovitosti retorike obogatiti i proširiti fond formula – grupa riječi, odnosno tonova, koje nose posebno značenje zbog načina na koji su grupirane zajedno s ciljem da donesu emociju i djeluju na slušatelja. Možemo ih podijeliti u tri osnovne grupe: figure repeticije, tišine i kontradikcije. Repeticija podrazumi-

<sup>7</sup> Usp. Anna Paradiso Laurin, *Classical Rhetoric in Baroque Music*, 16.

<sup>8</sup> Usp. Christoph Wolf, *Motet. Baroque: General*, *GroveD*, sv. 17, Oxford University Press, New York, 2001., 215.

<sup>9</sup> Usp. Jerome Roche, Graham Dixon, *Motet. Baroque: Italy*, *GroveD*, sv. 17, Oxford University Press, New York, 2001., 216–217.

jeva ponavljanje riječi/tonova ili grupa riječi/tonova poput anafore u poeziji. Ovo ponavljanje može rezultirati porastom ili opadanjem napetosti, izbor učinka naziva se *actio*. Figura tišine donosi neočekivani prekid usred govora/glazbenog tijeka pri čemu nagli zastoj ima učinak iznenađenja, poticanja pažnje, dok figura kontradikcije podrazumijeva unošenje novog kontrastnog sadržaja da bi se pomoću suprotnosti osnažila glavna ideja.<sup>10</sup>

Osim ove nove prakse, u Rimu su, međutim, u isto vrijeme neki skladatelji slijedili ideal Palestrinina polifonog starog stila, ponajviše u katedralama, ali i tu se osjećao novi pristup melodici. Nakon 1630. u crkvenu glazbu u Rimu uvedene su nove tekovine u decenijama koje slijede što se može vidjeti iz tiskanih zbirki u kojima nalazimo primjere moteta s instrumentalnim simfonijama, protočni barokni stil melodijskog oblikovanja i bitno širi tonski, već definiran tonalitetni okvir. Tako je u djelima brojnih talentiranih skladatelja u Rimu novi motet dosegao zrelost i postupno postao neovisan o modelima staroga stila.

## 1. Analitički prikaz moteta

Tri troglasna moteta iz zbirke *Sacre cantiones* možemo promatrati kao opus u opusu jer svojom formom, načinima koncipiranja sloga i eksponiranja tematsko-motivskog materijala, te tonskom osnovom najbolje svjedoče o prožimanju stare (renesansne) i nove (barokne) skladateljske prakse, koja je neminovno u fokusu promatranja djela nastalih na prijelomu dvaju stoljeća. Jedini pravi troglasni motet *Nos autem* primjer je starog stila koji je nastavio živjeti i u 17. stoljeću u djelima brojnih skladatelja, motet *Domine, puer meus* uravnotežuje značajke oba stila, dok je *Responde Virgo* bliži baroknim uzorima.

Troglasni moteti Ivana Lukačića bogato su i vješto polifono oblikovani, svaka dionica posjeduje izražajnu melodiku, a ritmički gibljiva i samostalna linija orguljskog *continua* omogućava zanimljive harmonijske situacije. U tim skladbama pjevačke su dionice snažno individualizirane, pa je prilično sigurno kako je Lukačić imao na umu pjevače soliste za svaki pojedini glas. (...) Nema sumnje, ovi moteti pripadaju u najuspjelija ostvarenja hrvatske duhovne koncertantne glazbe 17. stoljeća.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Usp. Anna Paradiso Laurin, *Classical Rhetoric in Baroque Music*, 10–12.

<sup>11</sup> Usp. Ennio Stipčević, *Hrvatska glazbena kultura 17. stoljeća*, Književni krug Split, Split, 1992., 113.

Tekstovni predlošci su različitog biblijskog ili liturgijskog podrijetla. Najveći dio tekstova u zbirci preuzet je iz Biblije, doslovno ili u prilagođenom obliku (tzv. liturgijskim adaptacijama), a manji je dio iz liturgijskih i drugih crkvenih knjiga. Liturgijske adaptacije u okvirima su onodobnog slobodnog odnosa prema tekstovnim predlošcima. Pojedini stihovi mogu biti izostavljeni, promijenjen im je redosljed, ali općenito može se reći da su Lukačićeve adaptacije načinje vješto, nenametljivo i s mjerom.<sup>12</sup>

### 1.1. *Nos autem* - Veliki četvrtak (ulazna pjesma, usp. Gal 6: 14)

Motet je skladan na tekst:<sup>13</sup>

*Nos autem, Gloriari oportet,  
in Cruce Domini, Domini nostri Iesu Christi,  
in quo est salus vita et resurrectio nostra.  
Per quem salvati  
et liberati sumus.*

Prijevod: Mi treba da se hvalimo križem Gospodina našega, Isusa Krista, u kojem je spas, život i uskrsnuće naše. Po kojemu mi smo spašeni i oslobođeni.

U ovom primjeru Lukačić, kako je već rečeno, u najvećoj mjeri slijedi tradiciju renesansnog moteta primjenjujući kanonsko eksponiranje tematike, ali isto tako i cijeli niz postupaka koji odudaraju od staroga stila. Najuočljiviji barokni element je, svakako, orguljska pratnja koja, doduše, najvećim dijelom podržava vokalne dionice, ali istovremeno i sažima i definira harmonijsku komponentu.

Prvi dio moteta (takt 1-10) sadrži tri imitacijske cjeline (4+4+2). Prve dvije uvodi solo bas u duljim notnim vrijednostima, a priključuju se tenori u dvo-glasnom kanonu u primi koji bitno pokretljivijim ritmom kontrastira uvodnom motivu basa. U trećoj polifonoj cjelini bas sudjeluje u kanonu koji je sada po uzlaznim kvintama.

<sup>12</sup> Usp. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb, 2007., 88.

<sup>13</sup> Tekst moteta u svim primjerima razdijeljen je u stihove koji odgovaraju glazbenim cjelinama.

## Pr. 1

Cantus I  
Glo-ri-a-ri o-por - tet, glo-ri - a - ri o - por -

Cantus II  
Glo-ri-a-ri o-por - tet, glo-ri-a - ri o-por -

Bassus  
Glo-ri-a-ri o-por - tet, glo-ri-a - ri o-por -

Organum  
Nos au - tem,

3 4 3

4  
- tet, glo-ri-a-ri o-por - tet, glo-ri - a - ri o-por - tet,  
tet, glo-ri-a-ri o-por - tet, glo-ri-a-ri o-po - tet,  
nos au - tem

3 4 3

Iako Lukačić u ovim taktovima rabi najstroži vid imitacije, postupak sadrži i neka obilježja nove skladateljske prakse: tako se druga dionica u kanonu priključuje vodećoj poput pratećeg glasa u paralelnim tercama, nakon čega se početni osminski motiv komplementarno provodi kroz glasove u osnovnom i inverznom obliku: osim toga, kadence u ovom primjeru jasno razdvajaju polifone cjeline što svakako nije značajka renesansnog moteta.

Tonska osnova ovoga dijela je modusna, radi se o dorskom modusu na G koji je jasno definiran u sve tri kadence. Zanimljivo je prokomentirati harmonijski tijek prva dva kanonska lanca: na samom početku solo bas definira modus i zastaje na V. stupnju – prirodnoj dominantu u koju ulazi dvoglasni kanon gornjih glasova u okviru harmonije VII. stupnja. Početak iduće cjeline

transponira motiv basa za silaznu kvintu, a kanon za uzlaznu sekundu čime su ulazi u područje harmonije prvog stupnja modusa. Ovakav bi se postupak mogao shvatiti kao daleka asocijacija/anticipacija tonalitetno neodređenih početaka u baroknim i klasičnim djelima.

Sljedeća, pretežno homofona epizoda (takt 10-14) donosi na početku sasvim kratki kanon gornjih glasova iznad basa u mirnom polovinskom hod.

Pr. 2

10

Cantus I  
tet in Cru - ce Do - mi - ni, Do -

Cantus II  
tet in Cru - ce Do -

Bassus  
tet in Cru - ce Do - mi - ni no -

Organum

12

- mi - ni no - stri le - su Chri - sti

- mi - ni no - stri le - su Chri - sti

- stri, le - su, le - su Chri - sti

4 3



Kanonu i ovdje nedostaje element samostalnosti glasova. Orguljska dionica u ovim taktovima mijenja djelomično svoju dosadašnju ulogu – nije samo potpora glasovima nego interpolira u sredini sloga kontrapunktsku melodiju koja svojim neovisnim tijekom kontrastira vokalnom segmentu i upravo ovim kontrastom istovremeno naglašava homofoni slog cijelog konteksta. Harmonijski tijek također mijenja tonsko područje te modulira i kadencira u B-duru.

Slijedi nova polifona cjelina (takt 14-19) skladana na osnovu dva motiva donesena u troglasnom kanonu, prvi rabi kvintno-kvartnu imitaciju u dorskom modusu na G, a drugi koji modulira u dorski na D, imitaciju po uzlaznim kvintama.

## Pr. 3

14

Cantus I  
sti in quo est sa - lus, vi - ta et

Cantus II  
sti in quo est sa - lus, vi - ta

Bassus  
sti in quo est sa - lus vi - ta et re - sur

Organum

17

re - sur-re - cti-o, et re - sur - re - cti-o no - stra.

et re - sur-re - cti-o, et re - sur-re - cti-o no - stra.

re - cti-o, et re - sur-re - cti - o no - stra.

4 3

Ova su dva kanona, za razliku od početnih, povezana na tipično renesansni način bez uvjerljive kadence između – dok prvi traje, započinje drugi tako da se i tekstovne cjeline, doduše, ovdje sasvim kratko, preklapaju. Uočiti ćemo u ovim taktovima i jedan barokni element – slobodnu uzlaznu zaostajalicu 7-8 na drugoj dobi takta na prvom slogu riječi *resurrectio* (uskrsnuće), što je harmonijsko-melodijska retorička figura koja osigurava napetost i ekspresiju ovoga momenta.

Druga homofona cjelina (takt 20-23) u nastavku modulira, slično kao i prva, u B-dur. Svojim mirnim polovinskim pulsom u trodobnoj mjeri olakšava gustoću polifonih taktova koji je okružuju, donosi predah i metarskim kontrastom priprema završni dio.

On donosi još jedan troglasni kanon, na oktavi odnosno kvinti, na udaljenosti od pola takta; započinje u dorskom modusu na D i modulira u dorski na G. Završna kadenca sadrži uobičajene zaostajalice 4-3, pri čemu prva tritonusna odudara od renesansne prakse, dok je druga na petom stupnju posve uobičajena.

Promatrajući formu ovoga moteta u cjelini uočiti ćemo da se pravilno izmjenjuju polifone i homofone epizode – polifone ga uokviruju i zauzimaju središnji dio, dok ih homofone razdvajaju. Ovo izmjenjivanje kontrastnih dijelova svakako je tekovina barokne skladateljske prakse i anticipacija nekih novih glazbenih oblika.

### 1.2. *Domine Puer meus*

Ovaj je motet jedan od malobrojnih primjera u opusu Lukačića, ali i općenito u ranobaroknom razdoblju, u kojem nailazimo na funkcionalni paralelizam između teksta i glazbe.

„Dijalog između Isusa i stotnika povezuje uloga pripovjedača (*storico*), da bi na kraju svi troje (*Tutti*) pjevali tekst koji pripada pripovjedaču: I njegov sluga ozdravi u onaj čas. Izvorni je pasus iz Matejeva evanđelja skraćen, izostavljena je jedna Isusova rečenica, a radnja je sažeta na dječakovo ozdravljenje. Tako saževši izvornik, Lukačić je osnažio temeljni dramski naboj, svakoj je dionici pridao upečatljivu individualiziranu liniju pa se taj dijalog u literaturi

s pravom navodi kao jedan od preteča oratorija”.<sup>14</sup> Na formu oratorija upućuje svakako i uloga pripovjedača.<sup>15</sup>

Tekst glasi:

*Domine, Puer meus iacet in domo paralyticus et male torquetur.*  
*Et ait illi Iesus,*  
*Ego veniam et curabo eum.*  
*Et respondens Centurio, ait,*  
*Domine, non sum dignus ut intres sub tecum meum, sed tatum dic verbum*  
*et sanabitur Puer meus.*  
*Et dixit Iesus Centurioni,*  
*Vade et sicut credidisti fiat tibi.*  
*Et sanatus est Puer in illa hora.*

Prijevod:

Gospodine, sluga moj leži u kući razslabljen i zlo je mučen. I reče njemu Jesus: Ja ću doći i ozdraviti ću njega. I odgovarajući stotnik reče: Gospodine, niesam dostojan da uliežeš pod strehu moju: nego samo reci riečju tvojom i biti će ozdravljen sluga moj. I reče Jesus stotniku: Pojdi, i kakono si vierovao, učinilo se tebi. I ozdravljen bi sluga u ono doba.<sup>16</sup>

Tri uloge vrlo su uvjerljivo profilirane i u glazbenom smislu, samim glazbenim sadržajem, ali i bojom glasa: stotnik je sopran, pripovjedač tenor, a Isus bas.

Dijalog (takt 1-7) započinje stotnik koji se obraća Isusu:

<sup>14</sup> Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, 96.

<sup>15</sup> „Sve zajedno doima se kao prava drama u malom i svjedoči kako je Lukačić u sebi zaista nosio potencijalne mogućnosti da se razvije u vrsnog glazbenika-dramatičara koji bi se, s obzirom na svoje zvanje, vjerojatno bio opredijelio za formu oratorija”. Lovro Županović, Umjetnost Ivana Lukačića Šibenčanina, *Radovi Instituta jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru*, sv. 13–14, Zadar, 1968., 389.

<sup>16</sup> Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, 96. Prijevod je preuzet od Bartola Kašića.

## Pr. 4

Cantus

Do - mi - ne, Pu - er me - us ia - cet in Do - mo pa - ra -

Organum

Canto solo

4

ly - ti cus et ma - le tor - que - tur, et ma - le tor - que - tur.

4 3 4 3

Ritamsko-melodijska figura kojom razgovor započinje – punktirani ritam na ponovljenom tonu nakon čega slijedi silazni skok – jedna je od rado korištenih retoričkih figura ranobarokne melodike. Ona daje izrazitost samom početku da bi nastavak donio mirniji melodijski tijek valovitih obrisa. Tonska osnova moteta je F-dur, ovaj prvi solo popunjava okvir pravilnog malog perioda s kadencom na dominantu na kraju prve rečenice, te na tonici na kraju druge.

U prvoj rečenici melodijski i harmonijski se ritam gotovo u potpunosti podudaraju, dok se u drugoj pratnja oslobađa uvjetovanosti vodećim glasom. Melodija druge rečenice, sastavljena od dvije fraze, donosi i sada karakterističnu figuru na početku – pauza i kvintni uzlazni skok nakon kratke notne vrijednosti, da bi kod sekvenciranja skok mutirao u kvartni zbog harmonijskih razloga. U ovim taktovima Lukačić vrlo smjelo anticipira sinkroniju dvaju tonskih sustava – dijatonskog i modulirajućeg. Melodija soliste u cijelosti ulazi u F-dur dijatonski, dok harmonizacija modulira na početku druge rečenice u g-mol da bi doslovnom harmonijskom sekvencom za silaznu sekundu bila spuštena u F-dur. Slične primjere vrlo raznolikih sinkronija u području tretmana tonskih sustava naći ćemo, gotovo u pravilu, u Bachovim harmonizacijama koralnih napjeva.

Slijedi solo pripovjedača (takt 7-12) koji je, po mišljenju nekih autora, neutralnog karaktera. Tako Andreis piše: „Historik je neutralan, u njegovu kazivanju nema naglašenije emocionalnosti”,<sup>17</sup> a Županović navodi: „Stotnik (sopran) je sav smjieran u svojoj prošnji da mu Krist ozdravi slugu. Pričalac (tenor) je neutralan, Krist (bas) je uzvišen, miran i svečan”.<sup>18</sup>

Postavlja se pitanje je li baš tako ako govorimo o ulozi pripovjedača?!

Pr. 5

The image shows a musical score for a Tenor and Organum. The Tenor part is a solo with lyrics: "Et a - it il - li Ie - sus, et a - it il - li, et a - it il - li Ie - - - - sus:". The Organum part is a tenor solo accompaniment. The score is in F major and 8/8 time. The Tenor part starts at measure 7 and ends at measure 12. The Organum part starts at measure 7 and ends at measure 12. The lyrics are: "Et a - it il - li Ie - sus, et a - it il - li, et a - it il - li Ie - - - - sus:". The Organum part is labeled "Ten. solo".

Istina jest da ovaj solo zajedno s pratećom dionicom ulazi u cijelosti u dijatonski F-dur, osim toga afunkcionalne progresije i sinkopirane harmonije upućuju na modusne uzore, no pogledajmo na koji je način strukturirana sama melodija solo glasa. Ona započinje sinkopiranom figurom iza koje slijedi karakteristična retorička figura sa silaznim kvartnim skokom u punkti-ranom ritmu. Upravo iz ove figure formira se nastavak na način da se ona, uz sekventni pomak, varira ritamski (diminucija početnog motiva) i melodijski, pri čemu prva varijacija započinje nakon pauze, a druga na nenaglašenju dobi.

Ako se prisjetimo primjene retoričkih figura u baroknoj glazbi, a na mikro razini to su figure ponavljanja, stanke i kontradikcije, uočiti ćemo u ovom primjeru primjenu figure ponavljanja, pri čemu je i ponavljanje teksta, također,

<sup>17</sup> Josip Andreis, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta*, 33.

<sup>18</sup> Lovro Županović, *Umjetnost Ivana Lukačića Šibenčanina*, 385–386.

vrlo važno. Ove retoričke figure izvode se u glazbenoj praksi na dva načina: one mogu rezultirati porastom napetosti koji se ostvaruje, blagim ubrzavanjem tempa te dinamikom i agogikom u očekivanju nastavka radnje ili pak padom napetosti i usporavanjem ako počinjemo sumnjati u izgovorene riječi.

Mišljenja smo da ovaj primjer svjedoči upravo o prvom slučaju primjene ponavljajućih retoričkih figura i podiže atmosferu u očekivanju Kristova odgovora koji će uslijediti u nastavku (takt 12-20).

## Pr. 6

12

Bassus

E - - go ve - ni - am, E -

Organum

Basso solo

15

- go ve - - - ni-am et cu - ra - bo e - um,

Melodija basove (Kristove) dionice bitno se razlikuje od melodije viših glasova. To je rezultat uobičajene ranobarokne prakse u kojoj su se dionice *continua* i najdubljeg glasa u pravilu podudarale, stoga primat harmonijskog elementa utječe bitno na strukturu linije koja sadrži kvintno-kvartne skokove. Ritamski je mirnija osim kod variranog ponavljanja kratkih fraza te postaje u određenoj mjeri sputana gubeći protočnost i gipkost viših glasova.

No upravo zbog toga dobiva dostojanstveni prizvuk koji u ovom motetu svakako odgovara liku koji je pjeva Kristu. Ovaj solo popunjava okvir pravilnog malog perioda u području dijatonike F-dura koji je posve diskretno proširen u prvoj kadenci (DD – D).

Nastavak razgovora donosi i postupni porast napetosti glazbenog tijeka koji se očituje u melodici svih protagonista. Ovakav rast i emotivni prizvuk ostva-

ren je usitnjavanjem notnih vrijednosti, primjenom punktiranog i sinkopiranog ritma te pauze kod sekvenciranja kraćih motiva. Već dionica pripovjedača (takt 20-24) anticipira ovakav tijek, a posebno je zanimljiv sljedeći solo stotnika (takt 25-32) koji započinje mirnom, suzdržanom melodijom – recitativom na jednom tonu koji je prožet poniznošću samih stihova: „Gospodine, nisam dostojan ...”. U nastavku, međutim, atmosferu prožima sve veće uzbuđenje u iščekivanju čuda. Ovaj rast dramatskog naboja prati i *continuo* harmonijskom podlogom koja modulira u bliske tonalitete: d-mol i B-dur u prvoj te g-mol i F-dur u drugoj rečenici.

Pr. 7

25  
Cantus  
Do - mi - ne, non sum di - gnus ut in - tres sub tec-tum

Organum  
Canto solo

27  
me - um Sed tan - tum dic ver - bum et sa - na - bi - tur, et sa - na -

30  
- bi - tur Pu - er me - us, et sa - na - bi - tur Pu - er me - us.

3 4 3  
6 5  
3 4 3

I posljednji solo basa (takt 36-43) nešto je življi, ali radi se samo o ubacivanju prohodnih tonova u kvintno-kvartne intervale, dok se melodijska okosnica bitno ne mijenja.

Završni dio moteta je polifon (takt 43-48), donose ga svi glasovi, započinje vrlo gustim troglasnim kanonom s ulascima dionica na maloj udaljenosti, pri čemu je polifonija oslabljena, slično kao i u drugim motetima, intervalom imitacije. Homofona kadenca popunjava završne taktove i potvrđuje tonsku osnovu moteta.

## Pr. 8

43

Cantus  
Et sa - na - tus est Pu - er, et sa -

Tenor  
Et sa - na - tus est

Bassus  
bi. Et sa - na - tus est Pu - er,

Organum  
Tutti 3

44

na - tus est Pu - er, et sa - na - tus est Pu - er

Pu - er, et sa - na - tus est Pu - er, et sa - na - tus est Pu - er

et sa - na - tus est Pu - er, et sa - na - tus est Pu - er

et sa - na - tus est Pu - er, et sa - na - tus est Pu - er

Uloga završnog dijela može se shvatiti dvojako. Tako, primjerice, Županović kaže: „Iz dotad umjerenog tempa glazba prelazi u onaj življi kao u nekom finalu glazbeno-scenskog djela (!), da bi psihološki što uvjerljivije prokomentirala glavni preobražaj situacije. U tome ni pričalac ne ostaje više samo neutralni komentator, nego jednako saživljelo sudjeluje u veselju koje je sa



stotnika prešlo na njega pa se odrazilo i na Kristovu ličnost”.<sup>19</sup> No, Andreis navodi drugu mogućnost: „U tom se trenutku lica depersonaliziraju. Ne pjeva to više ni Krist, ni stotnik, ni historik. U tom kratkom odsjeku, bržeg tempa, koji je u svom prvom dijelu polifon, a u drugom, završnom, homofon, kao da čujemo skupinu očevidaca koji, pred Kristovim čudom, daju oduška svom veselju i ushićenju”.<sup>20</sup> Bliži smo, svakako, ovom drugom tumačenju.

Glede pulsiranja glazbene forme potrebno je na ovom mjestu ukazati na još jednu paralelu između retorike i glazbe – onu na razini makro forme. Jednu od mogućih koncepcija govorne makro forme uspostavio je Johan Mattheson; njegov prijedlog sadrži: *exordium*-uvod, *narratio*-iznošenje činjenica, *probatio*-iznošenje dokaza, *confutatio*-pobijanje osnovne ideje, *peroratio*-završna riječ. Preneseno u glazbeni jezik navedene cjeline su sljedeće: uvod ima ulogu uvesti slušatelje u samo djelo, nagli ulazak u glavnu tematiku mogao bi slušatelja zbuniti, stoga je bitno da uvodni taktovi olakšaju praćenje onoga što slijedi; iznošenje činjenica u glazbi znači eksponiranje tematskog materijala koji je u samoj srži djela; dokazi bi bili materijal vezan uz glavnu tematiku s ciljem da je podrži i ojača; pobijanje osnovne ideje znači uvođenje nove teme ili kontrastnog materijala (melodika, ritam, harmonija); završna riječ odgovara završnom dijelu koji rekapitulira glavnu tematiku, ponekad uz dodavanje još snažnijeg emotivnog naboja (*code* većih dimenzija).<sup>21</sup>

U okviru svojih moteta Lukačić, u određenim primjerima, gradi glazbenu makro formu na način da u njenim okvirima možemo prepoznati, ako ne sve sastavnice Matthesonova prijedloga, onda zasigurno pojedine – u ovom motetu bilo bi to iznošenje glavne tematike i one koja se uz nju dodaje s ciljem rasta napetosti, te sam završni dio.

<sup>19</sup> *Ibid.* 388.

<sup>20</sup> Josip Andreis, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta*, 33.

<sup>21</sup> Zapisi o paraleli između govorničtva i glazbe javljaju se u Njemačkoj već oko 1500. godine. Međutim, najznačajniji će doprinos području klasifikacije retoričkih figura dati Johann Mattheson sredinom 18. stoljeća. Njegova knjiga pod nazivom *Der vollkommene Capellmeister* iz 1739. utjecat će posebice na Bachovu glazbu. Usp. Anna Paradiso Laurin, *Classical Rhetoric in Baroque Music*, 26–32.

### 1.3. *Responde Virgo (in eco)*

Motet *Responde Virgo (in eco)* je monodijski motet u kojem nema realnog troglasja jer drugi i treći glas samo ponavljaju, poput jeke, zadnje slogove riječi, odnosno tonove glazbenih fraza. Efekt jeke poznat je u renesansnoj vokalnoj glazbi još od uvođenja dvozbornoj stila, a Lukačić ga naglašava dinamikom tako da prvi glas pjeva *forte*, a za drugi i treći unosi oznaku *piano*. Motet je skladan na tekst nepoznatog autora, a posvećen je Bogorodici i njezinom zagovoru. Stihovi su podijeljeni u dvanaest glazbenih rečenica različitog trajanja.<sup>22</sup>

Tekst glasi:

*Responde, Virgo consolatrix,  
ignemque amoris cordibus nostris infunde, (unde, unde),  
unde salus generis humani est separata, (rata, rata),  
rata salus et finita, (ita, ita),  
itaclementer Christum exora, (ora, ora),  
Oramus ergo strenue impietati, (etati, etati),  
etati fragili parce nobis et indulgens exurge, (urge, urge),  
Urgere me iuvat sed precamur te prece humili ore, (ore, ore),  
ore resonet ista Chorus angelis cum similis, (illis, illis),  
illis et eius fiat, ut invitet Hebreos, (eos, eos),  
eos accendat ad verum animae consolamen, (consolamen, solamen),  
ad verum animae consolamen, (solamen, Amen).*

Ovih dvanaest glazbenih cjelina bili su pravi izazov za skladatelja koji moguću opasnost od monotonije izbjegava mijenjajući njihov karakter – one ponekad imaju renesansni prizvuk, ponekad osciliraju između dviju praksi, a ponekad ulaze u prostor prave monodijske virtuoznosti. Strukturiranje oblika na makro razini otkriva, međutim, vrlo zanimljive odnose ovih manjih dijelova čime će Lukačić naznačiti i veće glazbene cjeline unutar moteta koje su u velikoj mjeri usporedive s makro retoričkim figurama u govorništву.

Tako prve dvije rečenice (takt 1-10), mirnijeg renesansnog prizvuka, u kojima se ponavlja tekst i ritamski obrazac, imaju uvodni karakter. Jedino ovdje izostaje efekt jeke.

<sup>22</sup> Relevantan prijevod teksta nismo pronašli, a široko dostupan internetski prevoditelj daje samo približno značenje, stoga donosimo tekst samo u latinskoj verziji.

## Pr. 9

Prva započinje vrlo izrazitom melodijskom figurom bliskom baroknoj retorici – uzlazni kvartni skok, izmjenična vođica, silazna kvarta. I tonska osnova ovih uvodnih taktova vrlo je zanimljiva: radi se, gledano u cjelini, o dorskom

The image shows two systems of musical notation. The first system features a Tenor I part on a single staff with a treble clef and a common time signature, and an Organum part on two staves (treble and bass clefs) with a common time signature. The Tenor I part begins with a melodic phrase: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4. The Organum part provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the Tenor I part, starting with a measure rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4. The Organum part continues with similar harmonic support. The lyrics are: Re - spon - de, Vir - go con - so - la - trix, re - spon - de, re - spon - de, Vir - go con - so - la - trix, re - spon - de.

modusu na D u kojem kadenciraju obje rečenice, neobično je da je prva s pikardijskom tercom. Sam početak, međutim, sugerira dorski modus na G, da bi tek transpozicijom početnog motiva za uzlaznu sekundu na početku druge rečenice, dorski modus na D bio jasno određen. U kontekstu ovakvog višeznačnog tumačenja uočimo još jedan detalj: početak vokalne dionice ulazi u jonski modus na C (naznačen kvartnim skokom sa petog stupnja na *finalis*), a transpozicija za uzlaznu sekundu posve logično u dorski na D, dok pratnja istovremeno dodiruje druga bliska tonska središta. Unatoč tomu, srodnost sadržaja ovih dviju rečenica, uz odgovarajuće kadence, smješta ove taktove u formu malog perioda.

Sljedeća dva para rečenica (takt 11-25) donose postupni rast prema baroknoj ekspresiji. Prvi par oscilira između dviju praksi, a drugi donosi baroknu melodiku protkanu ornamentima.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Moglo bi se reći da je prijelaz iz renesanse u barok obilježen prenošenjem fokusa sa strukture (strogo vođenje glasova) na retorički ornament kao bitno svojstvo novoga stila. Prema današnjem shvaćanju značenja, ornament sugerira ukras, nešto što može

## Pr. 10

19

Tenor I  
ra - ta sa - lus et fi - ni - ta

Tenor II  
i - ta

Tenor III  
i - ta

Organum  
*f* *p* *p*

22

i - ta cle - men - - ter Chri - stum ex - o - ra

o - ra

o - ra

*f* *p* *p*

Od sljedećeg para Lukačić mijenja princip rasta glazbene forme svojevrsnim okrupnjivanjem glazbenih cjelina. Naime, srodne rečenice nisu više sparene na način perioda kao do sada, nego su razmaknute tako da analogiju ostvaruju sedma (t. 25) i deveta (t. 35) kvintno-kvartnim skokovima koji im daju dostojanstveni karakter, odnosno osma (t. 30) i deseta (t. 39) s virtuosnim ornamentima i sekvenciranjem kraćih motiva. Ova analogija naglašena je i tonskom osnovom, odnosno harmonijskom komponentom – sedma i deveta

biti, ali i nije neophodno, međutim, prema latinskom značenju riječi ornament je oprema, odnosno sredstvo, što znači da je ova figura bitna sastavnica barokne glazbene retorike.

rečenica započinju u B-duru i kadenciraju u g-molu, dok osma i deseta moduliraju iz početnog F-dura u g-mol.

Jedanaesta i dvanaesta rečenica (takt 44-52) donose postupno smirenje ostvarujući analogiju, ali u suprotnom smjeru s drugim periodom (t. 11-18), čak kadenca dvanaeste rečenice odgovara onoj u četvrtoj rečenici.

Završna cjelina asocira oba stila, virtuozni barokni na početku koji se smiruje prema završetku i vraća u početni ugođaj.

Pr. 11

52  
Tenor I  
ad ve - rum a - - - - -  
Organum  
f

54  
T. I  
- ni-mae con - so - la - men.  
T. II  
so - la - men.  
T. III  
A - men.  
Org.  
p p

Ako bismo povukli paralelu između govorničkih retoričkih figura na makro razini, onako kako ih Mattheson razlikuje, i glazbene forme ovoga moteta, uočili bismo sljedeće analogije: prvi period bio bi *exordium*-uvod, dio od t. 11 – 25 bio bi *narratio*-iznošenje činjenica, središnja cjelina t- 25 – 44 mogla bi se shvatiti dvojako: kao *probatio*-iznošenje dokaza, odnosno *confutati*-pobijanje osnovne ideje obzirom na različitost karaktera susjednih rečenica, dok

dio od t. 44, koji donosi postupni pad napetosti vodi do same završne cjeline (t. 52) koja bi bila *peroratio*-završna riječ. Dakako, uvijek je moguć i drugačiji pogled na unutrašnje dijelove makro forme, navedena je samo jedna od mogućnosti.

## Zaključak

Prožimanje stare renesansne i nove barokne skladateljske prakse prikazali smo u ovom članku na primjerima Lukačićevih troglasnih moteta. Ovu prisutnost naoko suprotstavljenih elemenata možemo uočiti u svim sastavnicama skladateljeva glazbenog rukopisa.

Tako melodika popunjava široki raspon od melodija renesansnog prizvuka, uzlazno-silaznog luka, valovitih obrisa, u duljim notnim vrijednostima, protočnog uravnoteženog ritma do fraza i melizama barokne monodije nastale variranjem kraćih fraza i motiva, protkane ornamentima,<sup>24</sup> a ponekad i oporim ritamskim figurama. Ima i primjera u kojima Lukačić kombinira ova dva principa, ali u svakom slučaju melodijski se tijekom slobodno razvija tvoreći međusobno usklađene, logične glazbene cjeline. Prateća harmonijska podloga oscilira, gotovo u pravilu, između modusa i tonaliteta, pri čemu su moguća i višeznačna tumačenja (pr. 9). Ovo osciliranje, naznačeno izostavljanjem predznaka u armaturi, slaže se sa starim pravilom 16. stoljeća prema kojemu je armatura molskog tonaliteta identična armaturi durskog tonaliteta koji je za veliku sekundu dublji.<sup>25</sup> Tako tonsko područje g-mola, tj. dorskog modusa na G, na početku moteta *Nos autem* ima predznak F-dura u kojem započinje i prvi dvoglasni kanon (pr. 1).

Forma Lukačićevih moteta izvire iz renesansnog naslijeđa i stremljenosti prema baroknoj izražajnosti. Od renesansnih obilježja izdvojimo preklapanje tekstovnih i glazbenih cjelina, no skladatelj ih češće zaokružuje kadencom što anticipira baroknu praksu, odnosno periodičnost novih glazbenih oblika. Prijelaz iz

<sup>24</sup> Oni su odjek baroknih težnji u likovnim, a i u književnim nastojanjima. Kao da je psiha izvođačeva ponesena tekstem što, razumljivo, traje u vremenu te ga želi još više potencirati raspjevanošću melodijske linije. Usp. Lovro Županović, Umjetnost Ivana Lukačića Šibenčanina, 382.

<sup>25</sup> Usp. Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, Volume 2, Nabu Press, Paris, 2010, 355–356.

polifonije u homofoniju, u pravilu u kadenci, je postupan, gotovo neosjetan, a glasovi izlaze iz kanona redosljedom kojim su se priključili, tijekom se logično homofonizira i zaokružuje manje ili veće formalne cjeline. Renesansni je postupak i ponavljanje teksta, primjer imamo na početku moteta *Responde Virgo*, ali i unutar retoričkih figura ponavljanja u funkciji rasta glazbenog intenziteta.<sup>26</sup>

Barokne značajke, odnosno kontrasti prisutni su na gotovo svim razinama glazbenog izraza. Primjenom parne i neparne metarske podjele Lukačić unosi raznolikost unutar prevladavajuće shematičnosti svoga vremena tražeći adekvatno „ritamsko pulsiranje teksta što ga tonski komentira”.<sup>27</sup> Element raznolikosti unosi i variranje broja dionica koje sudjeluju u kanonskim epizodama – prva dva kanona u motetu *Nos autem* su dvoglasni, a treći je troglasan. Dinamički kontrasti nisu naznačeni jer skladatelj ne upisuje oznake za dinamiku u svoje partiture. Iznimka je motet *Responde Virgo* u kojem ih upisuje (*f* i *p*) da bi naglasio efekt jeke. Još jedan kontrast koji je neminovna posljedica uvođenja pratećih instrumenata prisutan je, dakle, u prostoru medija gdje su suprotstavljene boje ljudskog glasa i instrumenta.

Govoreći o paraleli između govornišva i glazbene umjetnosti već smo u tekstu pokazali primjere primjene retoričkih figura na mikro i makro razini. U kolikoj je mjeri Lukačić bio svjestan ovoga pretakanja značajki iz jednog umjetničkog područja u drugo, teško je reći. Činjenica jest da je dobro poznao suvremena europska strujanja i skladateljske prakse, ali je isto tako činjenica da novi stil u jednoj umjetnosti, u ovom slučaju u glazbi, ne može nikada nastati na osnovi paralelnih pojava u nekoj drugoj umjetnosti, ako u samom krilu glazbe razvojni put koji je prethodio nije stvorio plodno tlo na kojem će niknuti klice tog novog stila. Stoga je poznavanje ovih figura od iznimne važnosti, prvenstveno u izvedbenoj praksi, ali i kod analitičkog pristupa djelu. Primjerice, u romantičkoj i glazbi 20. stoljeća skladatelji bilježe svaki detalj o izvedbi znakovima za tempo, dinamiku, karakter i sl., dok se izvedba barokne

<sup>26</sup> U obilježja koja Lukačićeve motete još uvijek povezuju s renesansnom polifonijom idu svakako i neposredna ponavljanja teksta, bilo čitavih tekstovnih cjelina bilo samo pojedinih njihovih dijelova. Ponavljanje – osobito pojedinih karakterističnih, ključnih riječi i izraza – postat će u rukama baroknog umjetnika snažno sredstvo za isticanje dramatičnosti, uzbuđljivosti. Usp. Josip Andreis, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta*, 26.

<sup>27</sup> Usp. Lovro Županović, *Umjetnost Ivana Lukačića* Sibenčanina, 395.

glazbe u vrijeme kada je nastajala, a vrlo često i danas, oslanja na cijeli niz konvencija koje su se podrazumijevale same po sebi i nije bilo potrebe da ih se zabilježi u partituri. Danas je tako zadatak dešifriranja svih ovih nezabilježenih elemenata izvedbe ostavljen samim izvođačima i upravo u ovoj činjenici leži razlog za moguću usporedbu između govorne i glazbene retorike.

Osim što je Lukačić već u svoje vrijeme bio priznat i vrlo cijenjen u europskim okvirima, svojom je „franjevačkom suzdržanošću” i brigom o izvedbenim mogućnostima ansambala u konkretnom životnom okruženju u kojem je djelovao znatno obogatio i hrvatsku glazbenu kulturu i baštinu.