

PRIJEDLOG METODOLOŠKOG PRISTUPA
INTONACIJSKO-RITAMSKOJ PROBLEMATICI PRI
PJEVANJU SKLADBI IZ ZBIRKE *SACRAE CANTIONES*
IVANA LUKAČIĆA NA PRIMJERIMA MOTETA
CANTABO DOMINO I *CANTATE DOMINO*

Davorka Radica

UDK: 2-535:783.4]Lukačić, I. M. "1620/"1648"

082.1 Sacrae cantiones Lukačić, I. M.

Izvorni znanstveni rad

Rad zaprimljen: 2/2021.

Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu

davorka.radica@umas.hr

Sažetak

Uzimajući u obzir najvažnije glazbene karakteristike moteta Ivana Lukačića i percipcijsku prirodu današnjih glazbenika koja je ponajprije oblikovana na skladbama s tipičnim tonalitetnim obilježjima, u radu se nastoje prejudicirati tipične pogreške pri čitanju partitura rane glazbe proizašle iz čvrstih tonalitetnih usmjerenja i očekivanja akademskih glazbenika te ponuditi svojevrsan metodički redosljed čitanja ritma i intonacije koji bi mogao bitno utjecati na ukupni doživljaj i senzibilizaciju za glazbu ranog baroknog razdoblja. Konkretni primjeri donose se za motete Cantabo Domino i Cantate Domino iz Lukačićeve zbirke Sacrae cantiones.

Ključne riječi: *glazbeni jezik, razumijevanje glazbe, tonalitet, modus, ritamsko čitanje, melodiziranje, intonacijski prostor*

Uvod

Jedina sačuvana zbirka Ivana Lukačića, zbirka moteta *Sacrae cantiones* (1620.), notna je tiskovina uz koju se u hrvatskoj muzikologiji vezuju neka od najnevjerojatnijih i najuzbudljivijih otkrića, s dalekosežnim posljedicama na promišljanje hrvatske povijesti, ali i poimanje hrvatske kulture u najširem smislu. Otkriće zbirke rezultat je opsežnog i visoko stručnog znanstvenog rada muzikologa i skladatelja, velikana hrvatske muzikologije Dragana Pla-

menca (1895. – 1983.)¹, za koga K. Kos navodi kako „kod Plamenca pojedino izdanje i uza nj vezane znanstvene studije tvore organsko jedinstvo”.²

Prenošenje rane glazbe ishodišna je točka ovog rada, odnosno prijedlog koji je ovdje iznesen nastoji odgovoriti na pitanje kako senzibilizirati današnje mlade glazbenike za glazbu Ivana Lukačića, a glazbenici na koje ovdje primarno mislimo su studenti (hrvatskih) glazbenih akademija.

Intonacijsko-ritamski pristup pojedinim motetima iz spomenute zbirke kakav se ovdje predlaže, nije tek čitanje notnog teksta, nego prodiranje u prirodu glazbene materije pa predstavlja temelj za razumijevanje i usvajanje istinskog duha Lukačićeve glazbe. Ovdje se predlaže svojevrsna metodologija čitanja notnog teksta, a u tom smislu valja uzeti u obzir, s jedne strane, glazbene značajke predloženih skladbi, a s druge strane, intonacijsko-ritamski habitus akademskog glazbenika odgajanog na tonalitetskom *sofeggju*.

1. Estetika i dominirajuće glazbene značajke glazbe Lukačićeva vremena

Vrijeme u kojemu je živio Ivan Lukačić u glazbenom smislu označava se kao rani barok ili razdoblje u kojemu su još uvijek snažni stariji, renesansni utjecaji, ali i kad sve jače dozrijevaju nove tendencije monodijske dominacije ili jednoglasja uz instrumentalnu pratnju. Budući da je instrumentalna pratnja primarno povjerena instrumentima s tipkama (ponekad i lutnji), ona se ne ispisuje u potpunosti, nego je jednim dijelom prepuštena improvizaciji uz označavanje brojkama i akcidentima. Basova dionica, koja nikad ne prestaje zvučati tijekom kompozicije (kontinuirana je), zove se stoga *basso continuo* ili skraćeno *continuo*.

U dugoj povijesti razvoja moteta, od početka 13. pa do sredine 18. stoljeća, ovaj je glazbeni oblik prošao kroz brojne promjene, od kojih su neke vezane za same početke razvoja višeglasja, a neke se odnose na različite tretmane

¹ Kako navodi Ennio Stipčević nakon dugogodišnje potrage, Plamenac je pronašao Lukačićevu zbirku *Sacrae cantiones* u Berlinu, u staroj Pruskoj državnoj knjižnici te je pripremio prvo kritičko izdanje *Odabranih moteta*. Usp. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb, 2007., 128.

² Usp. Koraljka Kos, Dragan Plamenac-istraživač i objavljivač rane glazbe, *Arti Musices* 17 (1986) 2, 159.

u odnosu teksta i glazbe.³ Lukačićevi moteti, ne samo da se pojavljuju na samom pragu novog razdoblja u glazbenoj povijesti, nego i nakon dosezanja najviših sinteza u izražajnom i tehničkom smislu u ovoj glazbenoj vrsti, dosegnutih kod skladatelja poput G. P. Palestrine (1525. – 1594.) i O. di Lasso (1532. – 1594.).

Glavne stavke koje karakteriziraju motet 17. stoljeća su dodavanje *continua*, izražajniji kontrasti suprotstavljanjem zbornih skupina, solističkih i *tutti* odlomaka te osciliranje harmonije između dura i mola s jedne strane i modusa s druge.

1.1. Glazbene značajke moteta Ivana Lukačića

Ovdje ćemo podsjetiti na najvažnije karakteristike Lukačićevih moteta, tj. na one koje su ključne za stvaranje prvotne glazbene slike predložene glazbe, a u skladu s ovdje prikazanim prijedlogom intonacijsko-ritamskoga pristupa:

- Motet je u svakom povijesnom glazbenom razdoblju skladba u kojoj se nastoji ostvariti tijesan odnos glazbe i teksta. Dok renesansni motet predstavlja niz povezanih, rekli bismo imitacijom ulančanih cjelina, Lukačićev motet ranobaroknog tipa predstavlja nizanje kadencama odijeljenih cjelina;
- Lukačićevi moteti nisu skladani *a cappella*, nego sadrže i *basso continuo*;
- U originalnom zapisu vokalne dionice pisane su bez taktnih crta. U instrumentalnoj glazbi 15. i 16. stoljeća taktna se crta upotrebljava, a Lukačić dosljedno provodi ovu praksu samo u *continuu*. U modernim transkripcijama taktne crte su u vokalnim dionicama često postavljene između crtovlja ili su potpuno izostavljene;
- Ritam je organiziran ili binarno ili ternarno i u snažnoj je vezi s tekstom. Postoji svojevrсна značenjska razlika s obzirom na binarne ili ternarne odsječke. Binarni obično iskazuju melodije veće ekspresivnosti, češćih melizama i sl., dok su ternarni obično „zaokruženiiji” s više ujednačenijim ritamskim obrascima i u pravilu sugeriraju i ponešto brži tempo;
- Harmonijski jezik moteta je tonalitet s dosta ostataka modusnih obilježja. Jasan dur ili mol vidljiv je ponajprije u nedvosmislenim kadencama, me-

³ Usp. Albe Vidaković, Motet, *Muzička enciklopedija* II, 1974., 614–616.

đutim, valja uzeti u obzir da tonalitet o kojemu se ovdje radi još nije generirao značajke modulacijskih i kromatskih postupaka kasnijih razdoblja evolucije glazbenog materijala pa treba uvažavati njegovu svojevrsnu „mekoću” i nestabilnost;

- U armaturi pojavljuje se samo jedna snizilica (povisilica nema). Ponegdje se predznak ispušten u armaturi javlja tijekom skladbe. Drugdje, međutim, izostavljanje predznaka nedvojbeno upućuje na modusnost;⁴
- U Lukačićevu skladanju prisutni su brojni polifoni postupci (imitacije u unisonom, kvinti, kvarti, imitacije s različitim udaljenostima nastupa glasa, imitacije u protupomaku, razne kombinacije imitacijskih postupaka i sekvenciranja), ali polifoni su odsječci „kratkog daha”, s izuzetkom npr. moteta *Ex ore infantium* u kojem je imitacijska polifonija dosljedno provedena kroz cijeli motet, odnosno riječ je o tipu visokorenesansnog moteta samo s dodanim *bassom continuo*.
- U motetima se modulira u bliske tonalitete;
- Melodijska kretanja iskazuju veliko bogatstvo silabičkih i melizmatičkih kretanja, sekvenci, sinkopiranja i sl.⁵

2. Međusobna uvjetovanost didaktičkog pristupa učenju glazbenoga jezika i načina čitanja i razumijevanja glazbenoga djela

Kvaliteta percepcije ili općenito „primanja” glazbenog umjetničkog djela kod svakog akademskog glazbenika izravno je povezana s provedenim didaktičkim pristupom pri usvajanju glazbenog jezika, u užem smislu rekli bismo s metodom usvajanja intonacije i ritma na nastavi *solfeggia*, a upravo metoda intonacije (relativna ili apsolutna), ponajviše utječe na stečenu sliku glazbenoga jezika.

Unatoč tome što u povijesnom smislu tonalitet pripada prošlosti, učenje se glazbenog jezika ili nastava *solfeggia* u najvećem broju slučajeva načelno temelji upravo na usvajanju ovog hijerarhijski usustavljenog glazbenog materijala. Razlozi tomu, dakako, leže u količini glazbenih remek-djela koja su

⁴ Staro je pravilo suvremenog čitanja glazbe 16. stoljeća: armatura mol-tonaliteta mora biti identična armaturi onog dur-tonaliteta koji je za sekundu niži. Npr., d-mol ima predznake C-dura, g-mol predznake F-dura itd.

⁵ Josip Andreis, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta iz zbirke „Sacrae cantiones” (1620.)*, Muzikološki zavod Muzičke akademije, Zagreb, 1970., 15.

nastala u razdoblju od, otprilike 1600. – 1900. godine, ali jednim dijelom i zbog zakonitosti naše percepcije kojoj primarno odgovaraju načela tonalitetnog sustava.⁶

Važno je, dakle, naglasiti da je percepcija većine akademskih (pa i onih drugih) glazbenika naglašeno tonalitetna, s tonalitetnim određenjima i tonalitetnim očekivanjima. Tonalitetno odgojen glazbenik prije svega razumije i prihvaća glazbu s jasno određenim obrisima: melodijskim, ritamsko-metarskim, harmonijskim, formalnim. S obzirom na to, svaku glazbu drugačijih obilježja najčešće će percipirati „u odnosu” na tonalitet, što ima i svojih prednosti i nedostataka. Prednosti u traženju jasnih obrisa, tj. intonacijskih i ritamskih oslonaca iskazat će se u izvedbenoj sigurnosti, međutim, svodenje različitih glazbenih izričaja na isključivo tonalitetne kriterije oblikovanja i izvođenja može rezultirati pogrešnim shvaćanjem prirode odnosa glazbenih komponenti pa time utjecati na promašenu ili nedovoljno dobro pogođenu estetiku i poetiku prilikom izvođenja glazbenog djela.

3. Problem čitanja Lukačićeve glazbe

S obzirom na ranije navedene glavne karakteristike Lukačićevih skladbi opravdano je očekivati kod današnjih glazbenika, koji se prvi put susreću s notnim tekstom moteta iz zbirke *Sacrae cantiones*, da uoče cijeli niz tonalitetnih značajki koje bi mogle biti uporišta početnog glazbenog razumijevanja. To se prije svega odnosi na navedene tonalitete i kadence koje ih afirmiraju te metarsku organizaciju ritma. Također, budući da je u suvremenim transkripcijama ispisana i dionica *bassa continua*, uočiti će se i niz harmonijskih obrazaca i općenito uspostaviti jasna povezanost između melodijske i harmo-

⁶ Radi se o načelima koje je definirala geštalt psihologija ili geštalt teorija (Usp. Pavel Rojko, *Psihološke osnove intonacije i ritma*, Muzička akademija Zagreb, Zagreb, 2012., 80.). Jedno od najvažnijih načela je načelo grupiranja (Usp. John Booth Davies, *The Psychology of Music*, Hutchinson & Co (Publishers), London, 1978., 83.). Glazbeno-psihološka polazišta u temeljima su i usporedbe učenja glazbenog i diskurzivnog jezika, kako pokazuje E. Gordon koji svoju teoriju učenja glazbenog jezika temelji na učenju intonacijskih i ritamskih obrazaca (Usp. Edwin E. Gordon, Cause and Symptoms: Keynote address for the 4th International Conference on Music Learning Theory, AUDEA, *A Journal for Research and Applications of Music Learning Theory* 19 (2017) 1, 13.)

nijske komponente. Razvidno je, međutim, da se ono što se u Lukačićevim skladbama može označiti kao tonalitetno i ono što su uobičajena tonalitetna saznanja i očekivanja današnjih glazbenika, ne može u potpunosti izjednačiti. Naime, unatoč brojnim teorijama koje prirodu tonalitetnih odnosa pojašnjavaju s isključivo akustičkog gledišta, (poput primjerice izvođenja cjelokupne strukture tonaliteta iz fenomena djelovanja tritonusa D. Despića⁷), zbog čega se tonalitet može promatrati kao svojevrsan „statični” fenomen nepromjenljivih odlika, važno je razumjeti i njegovu povijesnu (razvojnu) datost i učinak koji na današnje glazbenike ima cjelokupno iskustvo doticaja s glazbom iz različitih faza njegove uzlazne i silazne putanje. Tako su današnji glazbenici u prilici izgrađivati tonalitetno glazbeno mišljenje apsorbirajući na neki način glazbu iz vrlo različitih stadija nepravocrtnog razvoja tonalitetnog sustava, kako iz faze početnog uspostavljanja čvrstih funkcionalnih odnosa, tako i iz faze tzv. „lebdećeg tonaliteta” (De Leeuw 1995: 24).⁸

Kako se u ovom radu diskurs promatranja sa same glazbe nastoji premjestiti na glazbenika, tako se i sam tonalitet nastoji promotriti iz kuta glazbenika današnjeg vremena. Tonalitet koji danas čujemo, rezultat je višestoljetnog generiranja, regeneriranja, pročišćenja i revidiranja živog glazbenog materijala, koji nije tek puko kulturno nasljeđe, već organski sastojak našeg kolektivnog glazbenog bića te utječe na glazbenike sa svim generiranim značajkama, bili oni toga svjesni ili ne. I baš zbog toga, s današnje pozicije promatranja Lukačićeve glazbe, čitati njegovu glazbu ne znači tek percipirati tonalitetne značajke s primjesom modusnih karakteristika, kako najčešće nalaže percepcija glazbenika proizašlih iz „klasičnog” glazbenog obrazovanja, nego tonalitet koji je primarno harmonijski pojam, nastojati shvatiti u njegovim melodijskim ishodištima, početnoj nestalnosti i fluidnosti, a mogli bismo reći, i u svojevrsnoj „čistoći”. To je uistinu težak zadatak, pa ipak, da bismo se pribli-

⁷ Teorija koja se oslanja na teoriju ruskog glazbenog teoretičara A. Ogoloveca koji na sličan način promatra usmjerenost tonova ljestvičnih sustava. Dejan Despić slično razmišljanje proširuje na harmonijsku komponentu u knjizi *Teorija tonaliteta*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1971.

⁸ Nizozemski glazbeni teoretičar T. De Leeuw, ovaj izraz (u njemačkom prijevodu *schwebende Tonalität*) navodi kad objašnjava razloge koji su krajem 19. i početkom 20. stoljeća doveli do raspada tonalitetnog sustava. Usp. Ton De Leeuw, *Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert. Entwicklung, Strukturen, Tendenzen*. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 1995.

žili pravoj prirodi odnosa glazbenih komponenti u motetima I. Lukačića, a uzimajući u obzir „tonalitetna očekivanja” današnjih akademski obrazovanih glazbenika, predlažemo u nastavku svojevrstan didaktičko-metodički put njihovog postupnog upoznavanja/čitanja.

3.1. Čitanje ritma

Za glazbu koju primarno određuje njezina pojavnost u vremenu, vremenska komponenta predstavlja onu domenu koja ponajviše doprinosi apstrakciji ukupnog doživljaja njezinog „govora”. S aspekta stupnjevanja glazbene razumljivosti, mogli bismo reći, neka nam je glazba utoliko razumljivija, ukoliko je vremenski bolje organizirana. S obzirom na grupirajuću prirodu naše glazbene percepcije, to bi se doslovno odnosilo na ono glazbeno vrijeme koje se da dobro izbrojati. U vremenskim organizacijama glazbe u kojima postoji jedinica brojanja, čime je omogućen uglavnom precizan zapis pa prema tome i precizna izvedba, razlikujemo dvije krajnosti koje imaju i povijesnu autentičnost.

1. Ritamsko-metarska organizacija glazbenog vremena (divizijski ritam);
2. Ritam organiziran „od notne vrijednosti” (aditivni ritam).

Najvjerniji izraz prvog slučaja (gdje, dakle, naša percepcija pristupa brojanju sa gledišta grupiranja) nalazimo općenito u tonalitetnom razdoblju glazbene povijesti, posebno u razdoblju klasicizma. Kad govorimo o glazbenom razumijevanju, govorimo o svojevrstnoj troslojnoj percepciji ritma u kojoj se istodobno sintetizira jedinica brojanja (mikro-doba), njezine podjele i multiplikacije, te „takt” u cjelini (makro-doba).

Drugi je slučaj primarno vezan uz tzv. „slobodni ritam” i ritamsku tehniku u skladateljskoj teoriji francuskog skladatelja Oliviera Messiaena (1908. – 1992.). Radi se o posve suprotnom načinu razmišljanja od prethodno opisanog, odnosno o uzimanju u obzir najmanje notne vrijednosti koja se multiplicira da bi se precizno odmjerili suptilni odnosi notnih vrijednosti koje ne podliježu nikakvim pravilnim grupiranjima poput onih u metarski organiziranom ritmu.

Sljedeći primjer u kojemu se primjenjuje ovaj princip, može se precizno izvesti jedino ako se u obzir uzme aditivna logika, odnosno šesnaestinka kao

najmanja notna vrijednost koja će točno odrediti trajanje (odbrojavanje) svih ostalih notnih vrijednosti. Tako će se u prvom „taktu” brojati odnosi 4, 4, 4, 2, 3, 2, u drugom 2, 2, 2, 3, 3, 3, 1, a u trećem 2, 3, 4, 8.⁹



Međutim, u sinkronom promatranju različitih stanja glazbenog materijala, načelno prvi, načelno drugi ili neki međustupanj između prvog i drugog, moguće je naći u gotovo svakoj glazbi i u svakom povijesnom razdoblju. Naravno, na opći dojam vremenske organizacije utječe i međuodnos ritamske s drugim dvjema bazičnim glazbenim komponentama, melodijskom i harmonijskom.

Upravo zbog tonalitetskih (harmonijskih) značajki koje su u početnom stadiju uspostavljanja sustava te utjecaja horizontalnog načina mišljenja i općenito ostataka modusnih obilježja, niti ritam u Lukačićevim motetima nije čvrsto metarski određen, unatoč naznačenim binarnim i ternarnim organizacijama. Također, unatoč modernim transkripcijama, valja uzeti u obzir da su vokalne dionice u originalu pisane bez taktne crte što je dodatni poticaj današnjim glazbenicima da ustraju u nastojanjima razotkrivanja pravih, u ovom slučaju ritamsko-metarskih polazišta ove glazbe.¹⁰

Kad glazbenik vidi taktne crte njegov način razmišljanja automatski „uključuje” i samu glazbu u obrasce naglašenog metarskog ustroja. Zato bi za prvo upoznavanje s motetima I. Lukačića bilo najbolje koristiti izdanja koja (poštujući original) imaju taktne crte u dionici *bassa continua*, a u vokalnim dionicama tek naznake taktne crte između crtovlja. U svjetlu gore navedenih krajnosti ritamskog čitanja, zanimljivo je primijetiti da smo kod prvog ritamskog čitanja Lukačićeva notnog teksta više usredotočeni na notne vrijednosti kao takve, nego na metarske cjeline.¹¹ Razlog tome je u prirodi

⁹ Predočeni ritamski tijek predstavlja kombinaciju indijskih ritamskih obrazaca (tale) iz 1. stavka skladbe *Kvartet za kraj vremena, Liturgija kristala* (Usp. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*. Texte., Leduc, Paris, 1944., 18.)

¹⁰ Govoreći o suptilnim nijansama koje su sastavni dio originalnog Lukačićevog zapisa, E. Stipčević napominje: „Uopće, izvorna notacija uvijek posjeduje slojevitost informacija upućenih glazbenicima, što ih suvremena transkripcija nikada nije u stanju preneti bez ostatka.” (Usp. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, 106.)

¹¹ Autorica ovdje govori o vlastitom iskustvu te iskustvu rada sa studentima na glazbenoj akademiji.

Lukačićeve glazbe: u elementarnom smislu determiniranja ritma, moglo bi se reći da ritam više iz trajanja nego iz naglasaka udahnuje život melodijskim gibanjima. Nešto je lakše čitati ritam u ternarnim mjerama budući da se u ovim slučajevima pojavljuju ponešto manje divergentne ritamske podjele, a one se svode na nekoliko najvažnijih ritamskih kombinacija, kako je to istaknuo i J. Andreis (1970: 25).

Ukazivanje će na ovu posebnost zapisa i čitanja zasigurno doprinijeti kasnijoj vjernijoj interpretaciji skladbe. U svakom slučaju, ovaj ponešto otežavajući čimbenik na početku koji se tiče veće usmjerenosti na svaku pojedinu notnu vrijednost nego na takt kao cjelinu, korisniji je nego da se iz bilo kakvih olakšavajućih razloga u vokalnim dionicama dodaju taktne crte. Navedene specifičnosti koji se tiču pristupu ritamskom čitanju mogle bi se navesti kao opće za sve motete iz Lukačićeve zbirke.

3.2. Čitanje intonacije

Pored specifičnosti ritamske domene pri čitanju Lukačićevih partitura, ovdje ćemo istaknuti i neke važne intonacijske momente koji su ključni za što bolje razumijevanje predložene glazbene materije.

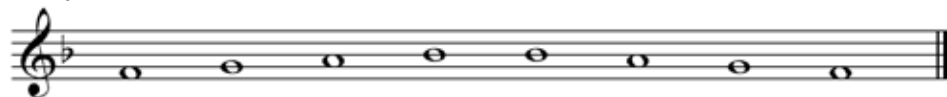
Kao što metarska organizacija ritma ovdje nije niti približno onako čvrsto ustrojena kako nam je poznato iz tipičnih tonalitetnih skladbi, tako i kod pristupa intonaciji ne bi bilo uputno jednostavno započeti s konstatacijom početnog tonaliteta i usmjeravanjem intonacijskog mišljenja na uobičajena (tonička) tonalitetna uporišta. Posebno bi pogrešno bilo započeti intonirati s jakim usmjerenjem na tonalitet, a modusna obilježja shvatiti tek kao svojevrsnu varijantu tonaliteta. Primjerice, miksolidijski modus kao dursku ljestvicu sa sniženim 7. stupnjem ili dorski modus kao prirodnu molsku ljestvicu s povišenim 6. stupnjem i sl. Ovakav način mišljenja o modusima ne odgovara niti povijesnoj putanji (redosljed je zapravo bio obrnut), a što je još važnije, ne pogađa pravu prirodu modusa. Da bismo na neki način izbjegli prejaku tonalitetnu orijentaciju na početku, ovdje predlažemo pjevanje svojevrsnih predvježbi kao pripremu za ulazak u stvarni tonalitetno-modusni prostor intonacije i usmjerenje na primarno melodijsku komponentu. Vježbe koje su ovdje navedene za „predintoniranje” mogle bi biti korisne i zato jer intoniranjem bez teksta i konkretnog melodijsko-harmonijskog izričaja, otkrivamo

tonalitet ili modus (ili mješavinu jednog i drugog) najprije kao neutralni prostor te unaprijed usmjeravamo intonacijsku pozornost na specifičnosti pojedinog moteta. Drugim riječima, te vježbe nisu univerzalne nego bi trebale biti vježbe za svaki motet posebno.

Primjerice, predintonacijske vježbe za jednoglasni motet *Cantabo Domino* kreću se u melodijskim prostorima F-dura, miksolidijskog na f, B-dura, g-mola i d-mola. Jasno se vidi da se načelno radi o dva prostora intonacije: F-durskom i B-durskom s njihovim molskim paralelama. U tom je smislu zanimljiv miksolidijski na f koji donosi svojevrsno kolebanje tonova e i es (e kad je F-dur, es kad je miksolidijski modus), budući da ton es i akord es-g-b ponekad pripadaju modusu, a ponekad znače modulaciju u B-dur. Kao i u mnogim drugim Lukačićevim motetima i ovdje se radi o mekom proklizavanju u različite, zapravo vrlo bliske intonacijske prostore.

U nastavku, predvježbe prikazane praznim notnim glavama predstavljaju temeljnu predvježbu, a one prikazane ispunjenim notnim glavama, nagovještavaju stvarne melodijske obrise tematskog materijala iz moteta *Cantabo Domino*.

Primjer 1



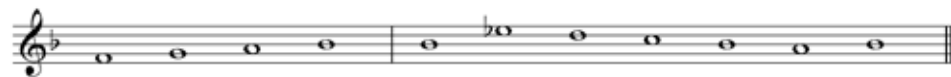
Primjer 2



Primjer 3



Primjer 4



Primjer 5



Primjer 6



Primjer 7



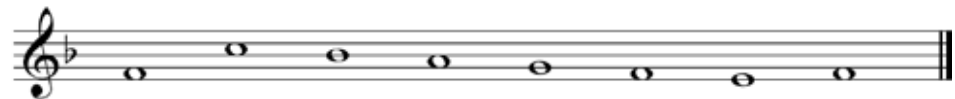
Primjer 8



Primjer 9



Primjer 10



Primjer 11



Vježbe su zamišljene tako da se prije čitanja konkretnog notnog teksta najprije naizmjenično intoniraju temeljne predvježbe (ulaženje u melodijski prostor) i melodijski obrisi tematskog materijala.

Nakon što smo više puta i nasumičnim redoslijedom otpjevali prikazane predvježbe, već smo donekle ušli u melodijski prostor skladbe, a nasuprot

tonalitetnoj logici intoniranja gdje se harmonijska pratnja pridodaje da bi se intonacija učvrstila, ovdje ćemo koliko god je to dulje moguće izbjeđavati sviranje dionice *bassa continua* te intonirati „ogoljeli” melodijski materijal solmizacijskim ili neutralnim slogovima. Ovo je i jedna od najvažnijih posebnosti intonacijsko-ritamskog pristupa tzv. ranoj glazbi. Naime, tzv. vremenski čimbenik, odnosno broj ponavljanja primjera, redosljed prilikom intoniranja, dulje ili kraće zadržavanje na pojedinom odsječku i sl., imaju odlučujuću ulogu pri formiranju glazbenog mišljenja i općeg dojma o nekoj skladbi. Ključan je osim toga i način kako ulazimo u intonacijski prostor, harmonijsko-kadencnim učvršćivanjem početnih intonacijskih predispozicija ili „samo” melodiziranjem ljestvičnog prostora. Ponovimo li, primjerice, više puta kadencu F-dura prije prvog intoniranja skladbe poput *Cantabo Domino*, slušnu ćemo percepciju snažno učvrstiti u tonalitetne punktove i nikakve kasnije intervencije niti pojašnjavanje melodijskih i harmonijskih finesa, neće bitno pomoći u tome da se Lukačićevu glazbu doživi, pa prema tome i izvede, mekše, fleksibilnije, horizontalnije i sl.¹²

Kad se nakon svladane intonacijsko-ritamske problematike vokalne dionice pjevanju priključi i *basso continuo*, odnosno harmonijska komponenta, trebala bi ponajprije poslužiti za detektiranje kadenci, a time i glavnih obrisa formalnih dijelova. Tako motet *Cantabo Domino* ima 5 vremenski dobro uravnoteženih dijelova. Prvi dio, koji sadrži dvije teme, jednu u trodobnoj (a), a drugu u četverodobnoj mjeri (b), na početku se doslovno ponavlja a i b tema. Shema je: A A1 B C D Coda. Uz prelazak u B-dur koji je glavna protuteža početnom F-duru i miksolidijskom na f, glavni kontrast moteta su upravo dvije spomenute teme.

¹² Radi se o činjenici koja je ključna kod učenja *solfeĝgia*, a to je da su pri učenju glazbenog jezika tonalitetni obrasci položeni u dubljim slojevima naše memorije kao svojevrsna glazbeno-jezična „infrastruktura”, kako to navodi i E. Gordon u svojoj najvažnijoj knjizi *Learning sequences in music: A contemporary music learning theory*. Ona bitno određuje sva intonacijska i ritamska znanja i vještine.

Primjer 12

a

Can- ta- bo Do- mi- no, Can- ta- bo Do- mi- no

in vi- - - ta me- a,

Primjer 13

b

a, psal- - - lam De- o me- o

quam _____ di- u sum,

| Tema a | Tema b |
|----------------------------|-----------------------------|
| Organizirana ternarno | Organizirana binarno |
| Pokretni tempo | Nešto sporiji tempo |
| Silabički tretman teksta | Melizmatički tretman teksta |
| F-dur + miksolidijski na f | Samo F-dur. |

Nakon što smo na ovaj način pristupili intonaciji i ritmu te dobili predodžbu formalnih obrisa skladbe, slijedi pjevanje uz odgovarajuću analizu teksta i eventualno daljnji rad na glazbenoj izvedbi.¹³

Sličan bi pristup bio i kod čitanja dvoglasnog moteta *Cantate Domino*.

Ovaj motet u intonacijskom smislu počiva na „kosturu” kojeg čine tonovi g-b-d. Svaki novi odsječak u svakom glasu uvijek započinje jednim od ova tri tona. Kao i u prethodnom motetu, bez obzira na tonalitetne punktove, čitanje nećemo započeti snažnim potvrđivanjem početnog tonaliteta (B-dur), nego predvježbama u kojima ćemo najprije postići svojevrstnu („mekšu”) melodijsku senzibilizaciju za prostore g-mola, B-dura i d-mola, a potom intonirati najtipičnija melodijska kretanja:

Primjer 14

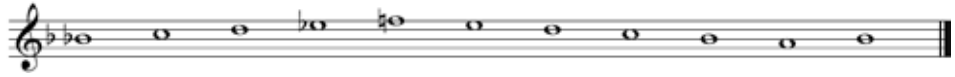


Primjer 15



¹³ Iako izvedbeni aspekt skladbe u konačnici nije dio ovdje opisanog pristupa ritmu i intonaciji, kao ni općenito predmeta *soffeggia*, ovdje je važno naglasiti bogatstvo ornamentike u navedenoj b temi o kojoj L. Županović kaže sljedeće: „Kao da je psiha izvođačeva ponesena tekstem što, razumljivo, traje u vremenu te ga želi još više potencirati raspjevanošću melodijske linije. A rezultat zanosi: sve se stapa u skladnu cjelinu, razumljivu i tekstovno i melodijski, harmonijski dopunjenu upravo onoliko koliko je potrebno” (Usp. Lovro Županović, Umjetnost Ivana Lukačića Šibenčanina, *Radovi Instituta JAZU u Zadru* 13-14, 1968., 382).

Primjer 16



Primjer 17



Primjer 18



Primjer 19



Primjer 20



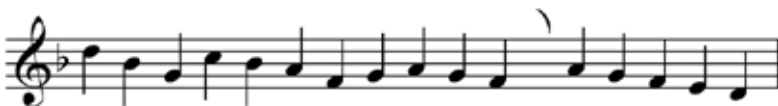
Primjer 21



Primjer 22



Primjer 23



Primjer 24



U sljedećim ćemo se odlomcima usredotočiti na intonacijska nijansiranja tonova f (primjer 25) i fis (primjer 26).

Primjer 25



Primjer 26



Ova dva odsječka bilo bi korisno više puta otpjevati naizmjenično. Intonacijsko nijansiranje tonova f i fis nakon početnog doživljaja „kolebanja” tonaliteta i modusa, u konačnici vodi njihovom „stapanju”.

Potom bi se trebalo usredotočiti (razmotriti analitički) na neka izrazita melodijska mjesta poput nijansiranja koja čine kadenca u g-molu te izrazita kadenca melodijskog d-mola:

Primjer 27

po - - pu - lis mi - ra - bi - li - a e - ius, in om - ni - bus
in om - ni - bus po - - pu - lis mi - ra -

343

Tek nakon rada na odvojenim vježbama i predvježbama slijedi „spajanje” dvoglasja, pjevanje s tekstom, zatim dodavanje *bassa continua* i nastavak rada na izvedbenim nijansama skladbe.

Zaključak

Važnost ovdje prikazanog pristupa intonacijsko-ritamskom čitanju/pjevanju skladbi iz Lukačićeve zbirke na primjerima moteta *Cantabo Domine* i *Cantate Domine*, leži ponajprije u potrebi da se svakoj novoj generaciji glazbenika pokaže put otkrivanja glazbe iz same partiture. Pri tome bi čak i samo dvije promišljeno otpjevane/pročitane skladbe mogle glazbeniku razotkriti cjelinu Lukačićeva skladanja, pa i onog za kojeg se može naslutiti da je postojao povrh jedine njegove sačuvane zbirke moteta.

Put prema nekoj skladbi u smislu njezinog istinskog razumijevanja i njezine izvedbe put je postupnog razotkrivanja njezinih pojedinih slojeva. Ti se slojevi mogu otkrivati različitim redosljedima, a pronalazak pravog je kao pronalazak ključa razumijevanja koji ne mora biti jednak za svakog od nas niti mora vrijediti kao opće pravilo za glazbenike u svakom vremenu.

Glazbeno je umjetničko djelo rezultat našeg susreta sa živom materijom. Osluškujući kako „diše” neka glazba u nastojanju da se približimo duhu vremena u kojemu je nastala, često zaboravljamo osluhnuti kako dišemo mi sami, pa ipak muziciranje nikada nije samo nastojanje da se premosti vrijeme i poveže današnji glazbenik s onim od prije stotinu, dvije ili u našem slučaju

četiri stotine godina, nego je i predokus vječnog i neprolaznog, a glazba Ivana Lukačića, našeg pradavnog sugrađanina, jasan je primjer koji o tome nedvo-
smisleno svjedoči.