

„BELLE FANTASIE E LEGGIADRE INVENZIONI” U LUKAČIĆEVU MOTETU *SICUT CEDRUS*

Vito Balić

UDK: 2-722.53+78.072.1Lukačić, I. M.
2-722.53-057.162:2-523.6 Sv. Frane]Lukačić,
I.M.(497.583Split)“1620/1648“
099.5Lukačić,I. M.:398.88
Izvorni znanstveni rad
Rad zaprimljen: 5/2021.

Umjetnička akademija
Sveučilišta u Splitu
vito@umas.hr

Sažetak

O glazbenom obrazovanju Ivana Lukačića i o njegovoj zbirci Sacrae cantiones (Venecija, 1620.) još uvijek malo znamo. Zbog toga se u radu analizira monodijski general-basovski motet Sicut cedrus iz povijesnog, liturgijskog i glazbenog aspekta. U njegovom oblikovanju zadržava se liturgijsko-glazbena forma velikog responzorija i prožima motetskim načinom oblikovanja, ali u jednom razvojnom kontinuitetu početnog motiva. Iz analiza i usporedbi sa srodnim djelima suvremenika uočavamo da je Lukačićev glazbeni jezik prožet skladateljskim postupcima obaju stilova (prima i seconda prattica) i značajkama triju glazbenih vrsta, moteta, madrigala i koncerta, koje su obilježile crkvenu glazbu u prvim desetljećima 17. stoljeća, otkrivamo utjecaj tradicije moteta rimske crkvene glazbe (Viadana, Cifra), ali prepoznajemo i skladateljske postupke usvojene od njegove franjevačke subraće (Finetti, Viadana i Mortaro).

Ključne riječi: *motet, responzorij, basso continuo, monodija, Sacrae cantiones, 17. stoljeće, splitska katedrala, motivski razvoj*

1. Povijesni i liturgijski kontekst

Ivan Marko Lukačić (Šibenik, kršten 17. travnja 1587. – Split, 20. rujna 1648.) hrvatski je franjevac i skladatelj. O njegovom obrazovanju znamo samo nekoliko podataka. U Italiji je stekao stupanj bakalaureata do 1612., a u Rimu 23. ožujka 1615. godine proglašen je magistrinom glazbe (*magister musices*). Od 1618. godine Lukačić je bio član šibenskog samostana, a od 23. lipnja 1620. godine preuzima dužnost gvardijana samostana sv. Frane na

Obali u Splitu koju će obavljati istovremeno sa službom *musices praefecti* u splitskoj katedrali do sredine četvrtog desetljeća 17. stoljeća.¹

Jedina poznata Lukačićeva zbirka *Sacrae cantiones singulis binis ternis quaternis quinisque vocibus concinendae* objavljena je u Veneciji „sub signo Gardani” 1620. godine. Iz podnaslova zbirke u kojoj se Lukačić navodi kao „In Metropolitana Spalatensi Ecclesia Musices Praefecti” i iz posvete Giacomina Finetti-ja koja je u njoj tiskana s datumom 25. ožujka 1620. godine zaključujemo da je Lukačić preuzeo kapelničku službu u splitskoj katedrali prije preuzimanja službe gvardijana u samostanu sv. Frane na Obali. Plamenac pretpostavlja da je Lukačiću u vrijeme primanja u šibenski samostan 1618. godine povjereno „upravljanje muzikom u splitskoj stolnoj crkvi”.²

Još je puno otvorenih pitanja o Lukačićevoj zbirci. Kada je nastala? Radi li se o skladbama koje su nastajale tijekom njegova školovanja u Italiji i kojoj tradiciji pripadaju? Jesu li nastale za vrijeme Lukačićeve službe kapelnika u splitskoj katedrali ili je možda riječ o skladbama kojima se Lukačić htio predstaviti kao kvalificirani kapelnik za službu u katedrali, vodeći pritom računa o njezinim blagdanima i liturgijskim potrebama? Jesu li se njegove skladbe mogle izvoditi u bogoslužju u katedrali? Sljedećim promišljanjima pokušat ćemo se približiti odgovorima na ova pitanja.

Lukačićeve skladbe pripadaju novom tipu crkvene glazbe koji možemo odrediti kao generalbasovski motet³ ili koncert za mali broj koncertirajućih gla-

¹ Nikola Mate Roščić, Redovnički lik Ivana Marka Lukačića u svjetlu novih podataka, u: Ljudevit Anton Maračić (ur.), *Lukačić, zbornik radova znanstvenog skupa održanog u povodu 400. obljetnice rođenja*, Provincijalat franjevac konventualaca, Zagreb, 1987., 55–57. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 2007., 34–77. Bojan Bujić, Lukačić [Lucacich, Luccacich, Lucacih], (Marko) Ivan [Ioannes], *Grove Music Online*, 2001., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17150> (pristupljeno: 30. 3. 2021.)

² Dragan Plamenac, *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji. Osam studija*, prir. E. Stipčević, Književni krug, Split, 1998., 167.

³ U ovom razdoblju naziv „motetus” primjenjivao se u označavanju triju različitih glazbenih vrsta, moteta, koncerta i kantate, pa bi bilo bolje govoriti o motetskom stilu ili motetskim principima oblikovanja. Usp. Heinrich Hüsch, *Die Motette* (Das Musikwerk, 47), Laaber-Verlag, Laaber, 1970., 17; Noel O’Regan, *The Church Triumphant: music in the liturgy*, u: Tim Carter i John Butt (ur.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005., 283–323.

sova, koji se razvio pod utjecajem zbirke *Cento concerti ecclesiastici* Lodovica Viadane iz 1602. godine i koji je u velikom broju zastupljen u crkvenoj glazbi 17. stoljeća.⁴ U tom tipu posebnu pozornost privlači novi monodijski stil u kojemu se solističko pjevanje javlja uz pratnju *bassa continua* ili generalbasa, koji je zapisan u vidu basovske dionica sa šiframa i oznakama prema kojima se improvizira višeglasna pratnja. Viadanina crkvena monodija nadovezuje se na tradiciju moteta rimske crkvene glazbe i razlikuje se od istodobno objavljenih svjetovnih monodija Giulia Caccinija i drugih autora koji su skladali u duhu firentinske kamerate svjetovne stihove s naglašenim afektivnim tretmanom teksta.⁵

Lukačićeva zbirka *Sacrae cantiones* sadrži 27 skladbi: 18 skladanih na tekstove iz *Brevijara* ili časoslova i 4 na tekstove iz *Misala*, 3 teksta mogu pripadati obama izvorima, a samo 2 teksta ne nalazimo u njima.⁶ Većina tekstova koje je Lukačić uglazbio iz *Brevijara* pripada matutinu (18): najbrojniji su tekstovi rezponzorija (8), od kojih tri mogu biti i misni dijelovi, zatim skladbe s uglazbljenim dijelovima psalama (5), *Pjesme nad pjesmama* (4) i jednog himna. Pojedini tekstovi pripadaju samo jednom blagdanu, dok ih većina može poslužiti u prigodama više svetkovina koje su se slavile u splitskoj katedrali. Slično je i s tekstovima iz *Misala* koji pripadaju vlastitim dijelovima misnih slavlja (uključujući i troglasno uglazbljeni dio evanđelja *Domine, puer meus*), osim *Suscipiat Dominus*, odgovora na kraju darovne molitve, koji pripada misnom ordinariju. U misnim slavljinama 16. i početka 17. stoljeća potvrđena je praksa izvođenja moteta na tekstove iz časoslova odgovarajućeg dana.⁷ Moteti su se mogli izvoditi i na nekoliko mjesta u misnom slavlju bez da pripadaju liturgiji određenoga dana, primjerice za vrijeme (umjesto ili

O motetu u Dalmaciji vidi: E. Stipčević, The Small-Scale Motet in Dalmatia in the First Half of the Seventeenth Century, *Musicologica Istropolitana* 12 (2017), 103–118.

⁴ Günther Massenkeil, Die konzertierende Kirchenmusik, u: Karl Gustav Fellerer (ur.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, sv. II, Bärenreiter-Verlag, Kassel..., 1976., 93–95.

⁵ Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag, Laaber, 2008., 205.

⁶ E. Stipčević, *Ivan Lukačić*, 86–88. Usporedi rad Domagoja Volarevića „Liturgijska impostacija moteta *Sacrae cantiones* Ivana Marka Lukačića” u ovom Zborniku.

⁷ Ludwig Finscher i Annegrit Laubenthal, Kapitel IV: „Cantiones quae vulgo motectae vocantur”. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert, u: L. Finscher (ur.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (Teil 2), Laaber-Verlag, Laaber, 1990., 282.

nakon) ofertorija, nakon pretvorbe (moteti s tekstom Presvetom Sakramentu), za vrijeme (umjesto ili nakon) komunija i nakon otpusta.⁸ Uglazbljivanje tekstova iz matutina učestala je praksa u Lukačićevo doba,⁹ što je vidljivo iz brojnih objavljenih zbirki toga vremena, uključujući i Donfridovu¹⁰ zbirku u čijem je trećem svesku iz 1627. godine objavljeno pet Lukačićevih skladbi. Tekstovi matutina nisu mogli poslužiti kao introit ili gradual, ali su se mogli izvoditi za prikazanje ili za pričest.¹¹ Veći broj skladbi iz Lukačićeve zbirke mogao se izvoditi u sličnim prilikama u bogoslužju u splitskoj katedrali.

Premda su skladbe u Lukačićevoj zbirci poredane po broju glasova, a ne po liturgijskim slavljinama, više njih može pripadati istom blagdanu zbog rasporeda teksta u liturgijskom vremenu. Tako uočavamo da šest skladbi može pripadati matutinu za blagdan Uznesenja Marijina, kojemu je posvećena splitska katedrala, ali i drugim Marijinim blagdanima kroz godinu. To su skladbe na vlastite tekstove blagdana:

Osculetur me – In I. Nocturno. Lectio i. [prvi dio]
 Trahe me post te – In I. Nocturno. Lectio i. [drugi dio]
 Sicut cedrus – In I. Nocturno. Resp. ii.

i psalmi koji pripadaju časoslovu za slavlja Blažene Djevice Marije kroz godinu (ali i drugim vlastitim i zajedničkim svetačkim slavljinama):

Ex ore infantium – In I. Nocturno. [Ps. 8, v. 3]
 Coeli enarrant Gloriam Dei – In I. Nocturno. [Ps. 18, v. 1-3]
 Cantate Domino – In III. Nocturno. [Ps. 95, v. 1-3].¹²

Iz navedenih mjesta u matutinu vidimo da je Lukačić uglazbio dijelove prve noćnice pa se postavlja pitanje je li mogao izvoditi ove motete u liturgiji

⁸ Michael Härting, Die gottesdienstliche Feier, u: K. G. Fellerer (ur.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, sv. II, Bärenreiter-Verlag, Kassel..., 1976., 56. Usp. također: Franz Körndle, Kapitel III: Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert, u: Horst Leuchtmann i Siegfried Mauser (ur.), *Messe und Motette*, Laaber-Verlag, Laaber, 1998., 95.

⁹ Usp. M. Härting, Die gottesdienstliche Feier, 57.

¹⁰ Johann Donfrid (priv.), *Promptuarii musici...*, sv. I-III, Paul Ledertz, Augsburg, 1622., 1623., 1627.

¹¹ M. Härting, Die gottesdienstliche Feier, 57.

¹² *Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*, Venecija, 1580., 440v, 441r, 541r, 541v, 542v, 543r.

časova u splitskoj katedrali ili ih je izvodio na blagdan, za vrijeme mise umjesto ili nakon ofertorija ili komunija. Pritom ne treba isključiti ni mogućnost izvođenja ovih moteta i u izvan liturgijskim pobožnostima.

Što se tiče samih glazbenika u splitskoj katedrali, pouzdano znamo da je za vrijeme Lukačićeve kapelničke službe stalno bio namješten i orguljaš.¹³ O šestorici pjevačima imamo podatke iz 1604. i 1606. godine, kada je nadbiskup bio Markantun de Dominis koji je odredio njihove prihode, dužnosti za tražanja bogoslužja i vladanje u koru. De Dominis je nabavio i nove prijenosne orgulje, jer velike orgulje nisu više bile u funkciji.¹⁴ Ne znamo je li se taj sastav održao u Lukačićevo doba, ali iz podataka i sačuvanih notnih materijala 18. stoljeća vidimo da je u splitskoj katedrali stalno postojala pjevačka kapela od najmanje 6 umješnih pjevača kojima su se mogli pridružiti i klerici koje je gregorijanskom i figuralnom pjevanju poučavao učitelj glazbe u katedralnoj školi,¹⁵ pa prema tomu nije upitno da je Lukačić imao s kim izvesti svoje skladbe. Od šest moteta koje je skladao na tekstove matutina za blagdan Uznesenja Marijina četiri skladbe su jednoglasne, a preostale su po jedna dvoglasna i četveroglasna.

Kanonici su splitske katedrale zajednički vršili koralnu službu u katedrali koja je obuhvaćala moljenje časoslova i konventualnu misu. Šturi su podatci

¹³ U Lukačićevo doba orguljaši su bili svjetovnjak Marc(o) Antonio (Donoso) Romano, fra Gasparo Ferrero, fra Claudio Balbi da Longiano, a možda i splitski kanonik i orguljaš don Rinaldus de Rinaldis. Usp. Nikola Mate Roščić, Glazbena tradicija Samostana sv. Frane na Obali u Splitu od 1600. do 1900. godine, *Arti musices* 21 (1990) 1, 13–18.

¹⁴ Izvore o pjevačima i orguljama još treba provjeriti. Usporedi sljedeće radove: Grga Novak, *Povijest Splita*, Književni krug, Čakavski sabor, Split, 1978., sv. 3, 1446–1447; D. Plamenac, Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII stoljeća. Bio-bibliografska studija, *Rad JAZU* 262 (1938), 77–125 (cit. prema D. Plamenac, *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji*, 41–43); Milo Asić, Mark Antonije de Dominis, Promicatelj muzike ranog baroka u Splitu, *Zvuk* 121-122-123 (1972), 68; Miljenko Grgić, Toma Cecchini i Ivan Marko Lukačić u Splitu, *Zbornik radova V. Međunarodnog simpozija „Muzika u društvu”*, Sarajevo, 26. – 28. listopada 2006., Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija, Sarajevo, 2008., 80.

¹⁵ Iz biskupskih izvješća znamo da su onodobne prilike katedralne škole bile jako teške, ali je u Lukačićevo vrijeme imala učitelja gramatike i glazbe. Učitelj glazbe je vjerojatno bio sam Lukačić. Slavko Kovačić, Katedralne škole u Dalmaciji pod mletačkom vlašću od konca 16. do početka 19. stoljeća prema biskupskim izvještajima Svetoj stolici, *Croatica Christiana* 15 (1991), 63–65.

koje imamo o časoslovu pa tek iz kasnijih vremena saznajemo da su kanonici tri puta dnevno zajednički molili: matutin i laude, male časove i večernje s kompletorijem.¹⁶ „Matutin se recitirao ili pjevao ljeti uvečer poslije kompletorija, a zimi u zoru”,¹⁷ a kanonici su imali svoja mjesta u koru katedrale koja su se nalazila iznad pjevačkih klupa. Ni u kasnijim stoljećima ne nalazimo puno više podataka, ali na temelju bogate rukopisne ostavštine skladbi koje su se izvodile u splitskoj katedrali u 18. i 19. stoljeću¹⁸ možemo pretpostaviti da su postojale slične prakse u obredima i u prvoj polovini 17. stoljeća. Premda u Glazbenom arhivu splitske katedrale ne nalazimo primjere koji bi imali uglazbljen repertoar tekstova iz Lukačićeve zbirke, sačuvane su brojne vokalno-instrumentalne večernje sa svim, cjelovito uglazbljenim psalmima i himnima za različite svetkovine, kao i više potpuno skladanih lekcija (čitanja) i responzorija (otpjeva) matutina s laudama (pohvalama) iz časoslova Velikog četvrtka, petka i subote. Zato sa sigurnošću možemo potvrditi da su se u tim vremenima u katedrali javno izvodile svečane večernje i matutin s laudama skladani za pjevački sastav sa solistima uz pratnju gudačkih, a često i duhačkih instrumenata. Zbog svega navedenog je moguće pretpostaviti da su se dijelovi časoslova, večernje i matutini s laudama, izvodili javno i svečano i u Lukačićevo vrijeme, te da su njegovi moteti mogli biti dio liturgijskih svečanosti uoči blagdana koji su se slavili u splitskoj katedrali.

2. Kompozicijski aspekti moteta *Sicut cedrus*

2.1. Liturgijski tekst i njegova obrada

Prva skladba u zbirci *Sacrae cantiones* je monodijski generalbasovski motet *Sicut cedrus*, koji je skladan za *cantusa* ili tenora uz pratnju *bassa continua*. U njoj možemo prepoznati različita stilska obilježja i kompozicijsko tehničke postupke Lukačićeva vremena, ali i težnju prema gradnji melodije i pratnje razvijanjem ideja iz jednog motiva.

¹⁶ Ivan Ostojić, *Metropolitanski kaptol u Splitu*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1975., 168.

¹⁷ I. Ostojić, *Metropolitanski kaptol u Splitu*, 129.

¹⁸ *Muzikalije u glazbenom arhivu splitske Stolnice sv. Dujma*, inventarsku knjigu sastavila Maja Oršić (1986.), Arhiv sredili: Joško Belamarić, Toni Belamarić i Stanislav Tuksar 1973.-75., Odsjek za povijest hrvatske glazbe, Zagreb, INV-04 (Sk), 1986., <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11149> (pristupljeno: 30. 1. 2021.)

Lukačić uglazbljuje tekst velikog otpjeva (*responsorium prolixum*) iz matutina, koji je nastao prilagodbom biblijskog teksta iz Knjige Sirahove (24: 17, 20). Ovaj rezponzorij određen je u liturgijskom vremenu za sve blagdane u čast Blažene Djevice Marije kroz godinu u drugoj noćnici (*nocturno*) iza četvrtog čitanja, a za blagdan Uznesenja Marijina i njegovu osminu (*octava*) u prvoj noćnici iza drugog čitanja.

Veliki rezponzorij iz matutina sastoji se od glavnog dijela rezponzorija (R), verseta (V) i repetende (*repetendum*), ponavljanja zadnjeg dijela (*) glavnog dijela rezponzorija.

R. (*schola* i kor)¹⁹

Sicut cedrus exaltata sum in Líbano, et sicut cypressus in monte Sion:
quasi myrrha elécta,

* Dedi suavitate odóris.

V. (*schola*)

Et sicut cinnamómum, et bálsamum aromatízans.

R. (kor)

Dedi suavitate odóris.

Oliver Strunk je opisao rezponzorijski motet kao tipičnu veliku formu časoslova:

Kada je potpuno razvijen njegovo je istaknuto obilježje podjela u dva dijela koji točno preslikavaju formu gregorijanskog rezponzorija od kojega preuzima svoj tekst. Glavni dio rezponzorija uglazbljen je u prvom dijelu (*Prima pars*), verset je uglazbljen u drugom dijelu (*Secunda pars*), a [forma] je zaključena ponavljanjem završnog retka ili redaka zadnjeg dijela glavnog dijela rezponzorija te na taj način cjelina očituje formu AB (*Prima pars*): CB (*Secunda pars*). Gregorijanski rezponzorij, iz kojega proizlazi ovaj motetski tip, glazbeni je odgovor poslije čitanja lekcija [*lectio*] i kratkih čitanja [*capitulum*], on je razrađena i opsežna skladba koja pruža znatne mogućnosti solističkog iskazivanja. U skladu s tim se i motet s uglazbljenim tekstom rezponzorija uobičajeno javlja kao razrađena, opsežna i briljantna kompozicija.²⁰

¹⁹ Alberto Turco, *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*, Edizioni Torre d'Orfeo, Rim, 1996., 72–73. Šime Marović, *Glazba i bogoslužje*, Crkva u svijetu, Split, 2009., 104–105.

²⁰ Oliver Strunk, *Some Motet-Types of the 16th Century*, u: Arthur Mendel, Gustave

Lukačić je u svojoj skladbi zadržao liturđijsko-glazbenu formu rezponzorija tako da je drugi dio (*) glavnog dijela rezponzorija, skladao u proporciji tri-ple,²¹ a nakon njegova ponavljanja (repetenda) dodao mu je kratku kodu. Na isti način uglazbio je još cjelovite tekstove dvaju rezponzorija, *Benedic Domine* s repetendom u tripli, a *Sancti mei* s repetendom u imperfektnom tempusu u dvostrukom kontrapunktu.²² Ovakva podjela teksta, ako izuzmemo repetendu, odgovara motetskom načinu oblikovanja u kojemu se svaka tekstna cjelina obrađuje zasebno s jednim određenim melodijskim oblikom (tema, motiv, *soggetto*) koji se imitira u svim dionicama, pa cjelina forme nastaje kao niz lančano povezanih dijelova. Lukačić dodatno dijeli glavni dio rezponzorija i verset na manje cjeline i izgrađuje formu kao niz sedam glazbeno-tekstnih cjelina.

1.	Sicut cedrus exaltata sum in Libano,	t. 1-13	a eolski	razvoj motiva, imitacije	A
2.	et sicut cyprissus in monte Sion:	t. 13-19			
3.	quasi myrrha electa,	t. 19-21	d dorski	retrogradni oblici, transpozicije motiva	
4.	Dedi suavitate odoris.	t. 22-25	a eolski	karakterna promjena	B
5.	Et sicut cinnamomum, et balsamum	t. 26-29	d dorski	sintetsko povezivanje motivskih varijanti	C
6.	aromatizans.	t. 29-31			
7.	Dedi suavitate odoris. + Coda	t. 31-36	a eolski	karakterna prom. + istaknuti motiv	B

Reese i Gilbert Chase (ur.), *Papers Read at the International Congress of Musicology Held at New York, September 11th to 16th, 1939*, Music Educators' National Conference, AMS, New York, 1944., 158. (Prijevod V. B.)

²¹ Pjevaju se tri semibrevisa na jedan otkucaj koji traje kao jedan semibrevis u imperfektnom tempusu. Usp. Adriano Banchieri, *La Banchierina*, Alessandro Vincenti, Venecija, 1623., 20.

²² Četiri uglazbljena rezponzorija (*Orantibus in loco isto*, *Veni Sponsa Christi*, *Sancta et Immaculata* i *Nos autem*) imaju samo tekst glavnog dijela rezponzorija, a u *Domine, quinque talenta* uglazbljen je samo verset. *Nos autem*, *Veni Sponsa Christi* i *Domine, quinque talenta* mogu pripadati i propriju misa. *Veni sponsa Christi* nema potpuni tekst glavnog dijela rezponzorija, kao ni *tractusa*, pa se možda radi o antifoni iz matutina ili večernje. Svi spomenuti rezponzoriji, jednako kao i druge Lukačićeve skladbe iz zbirke, mogu pripadati slavljima različitih blagdana u splitskoj katedrali.

Dakako, u monodijskom motetu se zabrana doslovnog ponavljanja dijelova (*redicta*) i zahtjev za raznolikošću (*varietas*) tematske obrade²³ razlikuju od višeglasnog renesansnog moteta ne samo mogućnošću primjene dvaju stilova (*prima* i *seconda prattica*) nego i samim tehničkim ograničenjima malobrojnog izvođačkog sastava. Raznolikost tematske obrade (*varietas*) u novonastaloj glazbenoj vrsti moguća je na nekoliko načina: samo u pjevačkoj dionici, između pjevačke dionice i dionice *basso continua*, a mogu joj doprinijeti i improvizirane dionice *continua*.

Svaku tekstnu cjelinu u ovom motetu Lukačić ponavlja po dva puta, što prepoznamo i u motetima Giovannija Pierluigija da Palestrine i Lodovica Viadane, pri čemu se uvijek služi drugačijim skladateljskim postupcima koji oponašaju motetske imitacijske tehnike. To uzrokuje da postupak ponavljanja preuzima funkciju imitacije, kao da je riječ o samoimitaciji unutar jedne te iste dionice.²⁴ Ovaj se postupak dodatno ističe u ponavljanjima za kvartu ili kvintu naviše i naniže, čime se oponaša imitacija u susjednim glasovima, kao da je riječ o latentnom dvoglasju. Svako od ovih ponavljanja, samoimitacija, u različitom je intervalu: tema „Sicut cedrus” ponovi se na istoj tonskoj visini, ali produljene fraze s elementima diminucije, a potom se varirano ponovi diminucijski dio za tercu naviše, „et sicut cypressus” ponovi se za kvintu naviše, „Quasi myrrha” sekventno za tercu naniže, „Et sicut cinnamomum” za kvartu naniže, a na kraju „aromatizans” u diminuciji za kvintu naniže. U „Dedi suavitatem” se ne ponavlja cijeli tekst, ali se zato cijeli dio ponavlja na kraju moteta (repetenda).

U prvim dvama dijelovima skladbe provedene su imitacije između *basso continua* i *cantusa* tako da se u *continuu* na basovski ton kadence nadovezuje tema novoga dijela moteta koja se potom imitira u pjevačkoj dionici u gornjoj kvinti (t. 5 i 10) i oktavi (t. 13). Potpisivanjem teksta ispod ovih tema u dionici *continua* dodatno su naglašeni početci novih cjelina, a njihove ritamske varijante potvrđene kao teme.²⁵ Ova se glazba nije izvodila iz zajedničke

²³ Estetski zahtjevi koje je postavio Tinctoris kao VI. i VIII. opće pravilo u Trećoj knjizi svoga traktata o kontrapunktu (1477.). Joannis Tinctoris, *Tractatus de musica*, ur. Edmond de Coussemaker, Lefebvre-Ducrocq, Lille, 1875., 394–399.

²⁴ W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, 206.

²⁵ Vjerojatno su ligatura i riječ „sicut” u 5. taktu u dionici *continua* pogrešno otisnuti: ligatura trebali biti otisnuta ispod tona A na prijelazu u 6. t., a riječ „sicut” je mogla biti

partiture nego iz zasebnih sveščića s pojedinačnim dionicama, pri čemu su izvođači vrlo pažljivo brojili dobe. Potpisivanjem teksta u dionici *continua* olakšana je kordinacija među izvođačima jer se prilikom pogreški nisu morali vraćati na početak skladbe, već samo do mjesta zajedničke kadence prethodnoga dijela.

Primjer 1: Imitacijski početci u dionici *continua*.²⁶



U svim ponavljanjima teksta, izuzev „Quasi myrrha”, Lukačić radi i metarske pomake nastupa, što također spada u postupke kojima se ostvarivala raznolikost u motetskom oblikovanju: „Sicut cedrus”, „Et sicut cinnamomum” i repetendu pomiče za semibrevis, a ostala ponavljanja za minimu ispred („exaltata sum” i „aromatizans”) ili iza („et sicut cypressus”) u odnosu na prvo javljanje teksta. Ovu raznolikost metarskih nastupa dodatno pojačavaju imitacije tema između dionica *continua* i *cantusa* u udaljenosti triju minima (t. 4-5, 9-10 i 13).

2.2. Tonski sustav i modalitet

Lukačićevi moteti temelje se na baštinjenom kasnosrednjovjekovnom tonskom sustavu i modalitetu koji su još do u kasno 17. stoljeće činili osnovu glazbe. „Pseudoklasični” ili „zapadnockveni” sustav osam crkvenih *tonusa* ili modusa (načina),²⁷ koji je proširen na dvanaest modusa u drugoj polovini 16. stoljeća, bio je osnovni način mišljenja za glazbenike toga vremena. Ako znamo da je skladateljima bilo važno izabrati modus u skladu s afektivnim izra-

potpisana na istom mjestu ili ispod početka teme u *continuu* (označeno strijelicama u primjeru).

²⁶ Ioannis Lvcacih, *Sacrae Cantiones Singulis Binis Ternis Quaternis Quinisque vocibus Concinendae*, Gardano, Venecija, 1620., pretisak, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić” Šibenik, 1998., Organum, E 2.

²⁷ Za pregledan uvid u temu vidi: Anne-Emmanuelle Ceulemans, Die Modi in der Musik der Renaissance, u: Michele Calella i Lothar Schmidt (ur.), *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, Laaber-Verlag, Laaber, 2013., 104–141.

zom teksta, tada uočavamo da opisi autentičnog eolskog modusa kao primjerenog izbora za vesele, slatke, ljupke i zvonke sadržaje više odgovaraju tekstu ovoga moteta od tumačenja plagalnoga modusa kao žalobnog i prikladnog za oplakivanje i tugovanje.²⁸ Obje dionice imaju raspone decime u kojima se oktavni rasponi modusa proširuju dvama tonovima: ispod raspona plagalnog eolskog u *cantusu* i ispod finalisa autentičnog eolskog u *continuu*. Odnos ovih dviju dionica nalikuje odnosu susjednih dionica u renesansnom motetu, kojima su vokalni rasponi udaljeni za kvartu ili kvintu, tako da je jedna dionica u autentičnom, a druga u plagalnom modusu, poput para „komplementarnih” modusa s istim finalisom,²⁹ samo što je u dvoglasnom vokalno instrumentalnom slogu ovoga moteta njihova udaljenost proširena za oktavu. Gledano u cjelini, ovaj motet je u eolskom modusu s najistaknutijim kadencama na finalisu *a*, ali i na tonu *c*. Uz njih se još javljaju kadence na tonovima *d* i *f*, koje su strane modusu, pa su ih onodobni teoretičari i nazivali *peregrinae*.³⁰ Dionica *cantusa* je najvećim dijelom u plagalnom eolskom modusu na tonu *a*, osim u dijelovima koje zaokružuju *peregrinae* kadence: na *d* („in Libano” t. 9, „Quasi myrrha” t. 20-21 i „aromatizans” t. 30-31) i *f* („Et sicut cinnamomum” t. 26-27). Dijelovi koje zaokružuju *peregrinae* kadence djeluju kao ukloni u dorski modus na *d*, pogotovo u dijelovima koji prethode zadnjem dijelu glavnog dijela rezponzorija i repetendi.³¹ Sama tema moteta proizlazi iz karakterističnih melodijskih obrazaca kojima se predstavljao plagalni eolski modus u renesansnim traktatima, a iz njezine varijante (t. 14) uočavamo i vezu s modelima plagalnih dorskih i frigijskih modusa, s kojima se plagalni eolski modus dovodio u vezu.³²

²⁸ Anne Smith, *The performance of 16th-century music: learning from the theorists*, Oxford University Press, New York, 2011., 88-101, 218-223.

²⁹ Frans Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, Routledge, New York, London, 2001., 3. U ovom se radu dosljedno upotrebljavaju nazivi autentičnog i plagalnog modusa za opisivanje obilježja parnih i neparnih modusa u pojedinačnim dionicama, a sami nazivi modusa, bez pridjeva autentični i plagalni, za zajednička obilježja „komplementarnih” modusa u višeglasnom slogu.

³⁰ A. Smith, *The performance of 16th-century music*, 95.

³¹ Raspone obiju dionica možemo interpretirati kao „pomiješane” moduse (*modus commixtus*): plagalni eolski pomiješan s autentičnim dorskim u *cantusu* i autentični eolski pomiješan s plagalnim dorskim u *continuu*. Usp. F. Wiering, *The Language of the Modes*, 9.

³² Usp. Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, [Pietro da Fino], Venice, 1558.,

U oblikovanju Lukačićeva moteta uočava se važna uloga koju je imao onodobni pedagoški način svladavanja tonskog sustava, a koji je bio nužan za obrazovanje svećenika i redovnika u čitanju i pjevanju liturgijskih napjeva potrebnih u bogoslužju. Taj je tonski sustav obuhvaćao 22 tona od Γ do ee ($G - e^2$) s dvjema varijantama stupnjeva b/h i bb/hh i nazivao se *gamut* prema najdubljem tonu „ Γ ut”, a uvježbavao se pomoću sedam transpozicija jednog te istog heksakorda sa solmizacijskim slogovima *ut, re, mi, fa, sol, la*, koji u nizu cijelih stepena sadrži samo jedan polustepen između slogova *mi* i *fa*.³³ Osim elementarnog pomagala u intonaciji, transpozicije ovoga heksakorda predstavljaju način mišljenja u tonskom sustavu, one određuju raspone tema i motiva, njihove registre u imitacijama, i još puno toga.

Sicut cedrus otkriva bogatstvo koje proizlazi iz takvoga obrazovanja. Puni raspon *cantusa* od c^1 do e^2 može se obuhvatiti trima zadnjim transpozicijama (*deductiones*) ovoga heksakorda u njegovim trima osobinama (*proprietas*): 5. na c^1 *hexachordum naturale*, 6. na f^1 *molle* i 7. na g^1 *durum*.

Pošto svaka cjelina ovoga moteta prelazi raspon heksakorda, potrebne su dvije njegove transpozicije kako bi se izvela cijela melodija. Prijelaz iz jednog heksakorda u drugi nazivao se mutacija, a izvodio se na ustaljenim tonovima (*locus*) tako da bi se jedan solmizacijski slog (*voces*) zamijenio drugim, ovisno o smjeru i rasponu melodijske fraze.³⁴

322–323, 324–325, 332–333; G. Zarlino, *L'istitutioni harmoniche*, Franceschi, Venice, 1589., 418–419, 421–423, 433–434. Zarlino ima različite poretke modusa u kasnijim izdanjima svoga traktata. Usporedi: Bernhard Meier, *Alte Tonarten: dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (BSM, 3), Bärenreiter, Kassel..., 2000., 183. Usporedi, također, poglavlje „Appendix: Modal Characteristics” u: A. Smith, *The performance of 16th-century music*, 165–231.

³³ Charles M. Atkinson, Das Tonsystem des Chorals im Spiegel Mittelalterlicher Musiktraktate, u: Thomas Ertelt i Frieder Zamminer (ur.), *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* (Geschichte der Musiktheorie, sv. 4), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000., 103–133.

³⁴ David E. Cohen, Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages, u: Thomas Christensen (ur.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002., 344.

Primjer 2: Pregled tonskog sustava s ključevima, abecednim nazivima tonova povezanim sa solmizacijskim slogom ili slogovima, heksakordnim transpozicijama i osobinama.³⁵

	e	la
	d	la sol
	c	fol fa
	b	fa mi
5. Sopr'acu.	a	la mi re
	g	fol re Vt ded. 7. per h qua.
	f	fa Vt ded. 6. per b mol.
	e	la mi
	d	la fol re
	c	fol fa Vt ded. 5. per nat.
	b	fa mi
7. acute.	a	la mi re
	G	fol re Vt dedut. 4. per h quad.
	F	fa Vt dedut. 3. per b molle.
	B	la mi
	D	fol re
spatio : &c. riga.	C	fa Vt dedut. 2. per natura.
	b	mi
spatio riga 8. Gra.	A	re
	F	Vt 1. dedut. per h quadro.

2.3. Motivski razvoj – „Belle fantasie e leggiadre invenzioni”

Početni motiv moteta, karakteristična melodija plagalnog eolskog modusa, započinje silaznim skokom iz finalisa u dominantu, na koju se nadovezuje gornji izmjenični ton u maloj sekundi, a intonira se u okviru heksakorda *naturale* na *c*¹ solmizacijskim slogovima *la mi fa mi*.³⁶

³⁵ Pietro Cerone, *Le regole piu necessarie per l'introduzione del canto fermo*, Gargano i Nuci, Napulj, 1609., 9. Ceroneov traktat nalazimo u prijepisu i u našim krajevima: Vito Balić, [Priručnik crkvenog pjevanja], u: Anđelka Galić i dr. (ur.), *Visovac – Duhovnost i kultura na Biljoj stini*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2019., 222.

³⁶ U ovome radu nije obrađena glazbena uporaba retoričkih figura. O tomu su u više radova pisali Ennio Stipčević i Bojan Bujčić u analizama djela baroknih skladatelja iz hrvatskih krajeva. Opsežnu analizu Lukačićeve zbirke na hrvatskom i engleskom jeziku vidi u: E. Stipčević, *Ivan Lukačić*, 78–123.

Primjer 3: Početni motiv moteta *Sicut cedrus* (t. 1-2).

hexachordum naturale

la sol fa mi re ut

1

Si - cut ce - drus
la mi fa mi

Na početni motiv nadovezuje se uzlazni niz u kojemu dolazi do mutacije u heksakord *durum* na g^1 . U ovom prijelazu uočava se uporaba istih solmizacijskih slogova kao i u prethodnom heksakordu. Ovakav skladateljski postupak opisao je Zarlino kao dio skladateljske invencije u kojoj se iz jednog dijela ili dionice razvijaju novi dijelovi tako da se isti solmizacijski slogovi transponiraju u različite heksakorde kako bi se ostvario kontrapunkt s lijepim fantazijama i dražesnim invencijama („per potere impire il Contrapunto di belle fantasie & leggiadre inuentioni”).³⁷

Primjer 4: Mutacija iz početnog heksakorda *naturale* i transpozicija solmizacijskih slogova u heksakord *durum* – prva varijanta motiva (t. 3).

1

Si - cut ce - drus ex - al - ta - ta sum in Li - - ba - no.

la mi fa mi la=re mi fa mi re=la

hexachordum naturale hexachordum durum

ut re mi fa sol la ut re mi fa sol la

Ukoliko nam se ovaj fragment ne čini toliko srodnim početnoj temi, već mislimo da više proizlazi iz same prirode melodijskog kretanja i malog broja solmizacijskih slogova koji su se rabili, potrebno ga je usporediti s početcima cjelina svih narednih dijelova, ali i upozoriti na sve vrste nužnih promjena (melodijskih, ritamskih i kontrapunktnih) prilikom ponavljanja motiva koje su isticali renesansni teoretičari.³⁸

³⁷ G. Zarlino, *L'istitutioni harmoniche*, 1589., 299–300. G. Zarlino, *The Art of Counterpoint. Part Thre of Le Istitutioni harmoniche 1558*, preveli na engl. Guy A. Marco i Claude V. Palisca, Norton, New York, 1976., 186–187.

³⁸ Sustavni pregled motivskih promjena vidi u: Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto*, Giacomo Vincenti, Venecija, 1598., 58.

Nijedna tekstna cjelina u nastavku moteta ne donosi novu temu, kao što je to bilo uobičajeno u motetskom oblikovanju 16. stoljeća, već svaka započinje varijantom početnoga motiva moteta u kojoj dolazi do ritamskih i intervalskih promjena. Tako se druga tekstna cjelina, „et sicut cypressus”, izlaže na diminuirani početni motiv, kojemu se proporcionalno skraćuju trajanja na polovinu vrijednosti i dodaju tonovi zbog prilagodbe novom tekstu. Na taj način motiv mijenja oblik u *la sol mi fa mi*, čime se otkriva srodnost s tipičnim melodijama dorskog i frigijskog plagalnog modusa.

Primjer 5: Proporcionalna diminucija početnog motiva (t. 14).

The image shows two musical staves. The first staff, labeled '1', shows a melodic motif: a half note G4 (la), a quarter note A4 (si), a quarter note B4 (ce), and a quarter note C5 (drus). Below it are the lyrics: *Si - cut ce - drus* and *la mi fa mi*. The second staff, labeled '14', shows a 'diminution' of the motif: a quarter note G4 (la), a quarter note A4 (si), a quarter note B4 (ce), and a quarter note C5 (drus). Below it are the lyrics: *et si - cut cy - pres - sus,* and *la sol mi fa mi*.

ne kuzim
sto treba
napravit sa
br. 5

Motiv treće tekstne cjeline, „quasi myrrha”, možemo dovesti u vezu s prvom varijantom početnog motiva ili promatrati kao retrogradnu varijantu cijeloga trećeg takta, u kojemu silazni tonski niz mutira u heksakord *molle*. U njemu se javljaju *peregrinae* kadence na tonu *f* i u ponavljanju (t. 20-21) na tonu *d*, čime se postiže dojam uklona u dorski modus.

Primjer 6: Retrogradni oblik prve varijante motiva (t. 19-20).

The image shows three musical staves. The first staff, labeled '3', shows a melodic motif: a quarter note G4 (ex), a quarter note A4 (al), a quarter note B4 (ta), a quarter note C5 (ta), a quarter note D5 (sum), a quarter note E5 (in), a quarter note F5 (Li), a quarter note G5 (ba), a quarter note A5 (no). Below it are the lyrics: *ex - al - ta - ta sum in Li - - - ba - no.* The second staff, labeled '20', shows a retrograde of the motif: a quarter note G4 (qua), a quarter note F4 (si), a quarter note E4 (myr), a quarter note D4 (rha), a quarter note C4 (e), a quarter note B3 (le), a quarter note A3 (cta). Below it are the lyrics: *qua - si myr - rha e - le - cta,*. The third staff shows two hexachords: *hexachordum durum* (G4, A4, B4, C5, D5, E5) and *hexachordum molle* (G4, A4, B4, C5, D5, E5). Below it are the lyrics: *ut re mi fa sol la ut re mi fa sol la*.

Drugi dio (*) glavnog dijela responzorija razvija se, također, iz prethodnih motiva, pa u njegovom početku možemo prepoznati retrogradni oblik motiva iz 14. takta s permutacijom tonova *sol* i *mi* te sličnost s melodijskim i harmonijskim obrascem plesa *folia* (usp. pr. 13), a u njegovoj završnoj kadeneci transpoziciju motiva iz 20. takta u heksakord *durum*. Istaknute promjene motiva u ovom dijelu proizlaze iz primjene proporcije triple u imperfektnom tempusu, tako da jedinicu vremena koja je prije trajala jedan semibrevis sada ispunjavaju tri semibrevisa (| C \circ \circ | = | $\overset{3}{\circ}$ \circ \circ \equiv \circ |).³⁹

Primjer 7: Retrogradna varijanta diminuiranog motiva u proporciji triple (t. 22-23) i kadenca (t. 24-25) s rasporedom tonskih visina prema retrogradnom obliku prve varijante motiva (t. 20-21).

14 \rightarrow

et si - cut cy - pres - sus,
la sol mi fa mi

21

qua-si myr - rha e - le - cta,
fa sol la sol fa mi re

22 \leftarrow

De - di su - a - vi - ta - tem,
mi fa sol mi la sol

25

(suavita) - - tem o - do - ris.
fa sol la sol fa mi re

U dvjema tekstnim cjelinama koje slijede nastavlja se motivski rad. Prvo dolazi do povezivanja dviju motivskih varijanti iz prethodnih dijelova (iz t. 14 i 19) u jedinstvenu cjelinu (t. 26-27),

Primjer 8: Povezivanje diminuirane varijante motiva i retrogradnog oblika njegove prve varijante.

26 (---)

or: Et si - cut cin - na - mo - mum et bal - sa - mum,
la sol mi fa mi
la=re mi fa fa mi re ut

³⁹ Ruth I. DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017., 119. Lukačić zadržava pisanje taktnih crta prema imperfektnom tempusu, sada u proporciji triple, što je vidljivo u kadenci ovog dijela i u početku repetende. U tisku nedostaje taktna crta na prijelazu s 32. u 33. t.

a potom se motiv *fa sol la sol fa mi re* (t. 20) preoblikuje prema novom tekstu u *fa la fa mi re* i donosi u heksakordu *durum* (t. 29). Oblik motiva koji se javlja u 30. taktu otkriva varijante motiva prethodnih dijelova (iz t. 14, 20, 24 i 29) u istodobnom prožimanju, kao da je riječ o sintezi cjelokupnoga motivskog rada u motetu.

Primjer 9: Istodobno prožimanje više motivskih varijanti (t. 30).

29

a - ro - ma - ti - zans, a - ro - - - ma - ti - zans.
 fa la fa mi re fa la sol fa mi re
 la sol mi fa mi

Motet završava kratkom kodom u kojoj se ponavljaju zadnje riječi iz repete s naglašenim nastupom glave početnoga motiva u heksakordu *durum* u višem registru. Zaključna *cadenza doppia*⁴⁰ u osnovnom eolskom modusu s karakterističnom sinkopiranom izmjeničnom kvartom iznad vođice još jednom podsjeti na izmjenični polustepen početnoga motiva.

Primjer 10: Koda.

35

su - a - vi - ta - tem o - do - ris.
 la mi fa

U traktatima druge polovine 16. stoljeća nalazimo opise kako se radi kontrapunkt s ponavljanjima i variranjima motiva i kako se mogu izvoditi varijante motiva pomoću mutacija solmizacijskih slogova u različitim heksakordima.⁴¹ U Lukačićevom motetu otkrivamo takav motivski rad, čiji razvoj dijelom proizlazi iz mogućnosti tonskoga sustava, ali i drugih uobičajenih skladateljskih postupaka. Jedna od ranobaroknih tendencija u motetima, slično kao

⁴⁰ Johannes Menke, *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber-Verlag, Laaber, 2015., 214–215. Johannes Menke, *Die Familie der cadenza doppia*, *ZGMTH* 8/3 (2011), 389–405. <https://doi.org/10.31751/654> (pristupljeno: 12. 3. 2021.)

⁴¹ Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, Oxford University Press, New York, 2008., 105–135.

i u instrumentalnim *ricercarima*, iskazivala se u ujednačavanju tematskoga materijala u nizovima cjelina, bilo u vidu varijacija ili varijanti jedne teme ili u obradi samo jedne teme.⁴² Tim se postupkom služi i Lukačić u motetu *Sicut cedrus* tako da iz jednoga početnog motiva postupno razvija motivske varijante svih tekstnih cjelina te na taj način postiže jedan razvojni luk i visoki stupanj jedinstva u skladbi. Zato možemo s pravom ponoviti ocjenu Ennia Stipčevića koji *Sicut cedrus* naziva uzorno izbalansiranom minijaturom.⁴³

2.4. Oblikovanje motetskih cjelina i diminucija

Prethodno izloženi sustavni pregled tekstnih ponavljanja, imitacija i samomitacija u kojemu je bila naglašena raznolikost oblikovanja na svim razinama, u nastavku ćemo nadopuniti pregledom oblikovanja motetskih cjelina i načinima njihove organizacije te ukazati na načine postizanja kontrasta karakterističnih za baroknu glazbu.

Prva cjelina teksta u motetu ima najdulju glazbenu obradu (t. 1-13) koja proizlazi iz početnog motiva i njegove prve varijante (t. 3) i oblikovana je u trima glazbenim rečenicama. U prvoj rečenici (t. 1-4) na motiv i njegovu varijantu nadovezuje se još samo kadenca u osnovnom eolskom modusu. U odnosu početnoga motiva i njegove varijante uočava se kontrastno oblikovanje duljih i kraćih notnih vrijednosti, kao da je riječ o suprotstavljanju dviju kontrapunktnih vrsta: note prema noti u duljim trajanjima (*contrapunctus simplex*) i figuriranog sloga s različitim notnim vrijednostima (*contrapunctus diminutus*) koje odgovaraju vokalnom motetskom oblikovanju 16. stoljeća, ali sa slobodnijom (madrigalističkom) primjenom semiminime kao samostalne nositeljice sloga. Kontrast je vidan i između silaznog skoka i postupnog uzlaznog pokreta koji odgovara značenju riječi „*exaltata*” (lat. *exaltare*, uzdići). Variranom i proširenom ponavljanju ove rečenice (t. 5-9) prethodi u *continuu* diminuirana varijanta motiva u heksakordu *molle*, kao da je riječ o uklopu u plagalni dorski modus kojemu odgovara *cantus* u heksakordu *naturale*

⁴² Friedrich Blume, Barock, u: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1974., 209.

⁴³ E. Stipčević, Predgovor, u: I. Lvcacih, *Sacrae Cantiones*, pretisak, [7-8, 11]. Usp. Ivan Lukačić, https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Luka%C4%8Di%C4%87 (pristupljeno: 27. 2. 2021.)

osnovnog plagalnog eolskog modusa. Zbog toga možemo i odnos početaka ovih dviju rečenica promatrati u izmjeni kompozicijskih tehnika homofonog i imitacijskog sloga. Varijanta motiva na riječi „exaltata” u drugoj rečenici sada se dodatno diminuiru grupama figura u nizovima fusa na način karakterističan za instrumentalnu diminuciju i madriglističko oblikovanje druge polovine 16. stoljeća i proširuje do vrhunca na tonu e^2 . Zaključak ove rečenice na tonu d spada u *peregrinae* kadence u eolskom modusu, a on omogućuje nadovezivanje sličnog imitacijskog odnosa kao na početku druge rečenice, samo sada s varijantom motiva i njegovom diminucijom u odnosu heksakorda *naturale* (*continuo*) i *durum* (*cantus*), gdje opet dolazi do izražaja različiti pokret duljih i kraćih notnih vrijednosti. Ovom imitacijom započinje treća rečenica (t. 9-13) u kojoj se ponavlja samo dio teksta, tako da prvi dio moteta ne prelazi uobičajeni postupak dvostrukoga izlaganja cjelovitoga teksta pojedinoga dijela moteta. Varijanta motiva u prvoj i drugoj rečenici prelazi iz heksakorda *naturale* u *durum*, što bi moglo biti madrigalističko tonsko slikanje značenja riječi „exaltata”, ali u trećoj rečenici transponira se unutar raspona samo jednog heksakorda i u tom obliku imitira u diminuciji, na što se još nadovezuje završna kadenca na finalisu osnovnoga eolskog modusa. Od svih iznesenih oblika motiva samo se početni motiv ponavlja jednom u nepromijenjenom obliku na početku druge rečenice, ali s metarskim pomakom, poštujući zahtjev za izbjegavanjem doslovnih ponavljanja. Imitacije na donjoj kvinti od finalisa eolskoga modusa, koje odgovaraju tonalitetnom odnosu tonike i subdominante, uobičajene su u frigijskom modusu i još jednom ukazuju na bliskost ovih dvaju modusa.

Spomenuti nazivi diminucije u ovome radu označavaju nekoliko različitih postupaka koje je potrebno objasniti. Prvi se odnosi na proporcionalno skraćivanje notnih trajanja ili, u općenitijem značenju, na podjelu duljih trajanja u različite kraće vrijednosti ili ritamske figure (*contrapunctus diminutus*) s primjenom različitih vrsta disonanci u stilu *prima prattica*. Drugo značenje odnosi se na virtuosno variranje i ukrašavanje osnovnih melodijskih tonova dodavanjem kratkih, brzih figura i pasaža, koje obuhvaća raznoliki spektar od ustaljenih i preciznih ritamskih figura do ukrasa s iracionalnim notnim vrijednostima improvizacijskog podrijetla i karaktera te s novim tretmanom disonanci u stilu *seconda prattica*.

Sve navedene postupke nalazimo u Lukačićevu motetu: proporcionalno skraćivanje notnih trajanja u preoblikovanjima motiva (t. 4-5, 13-14), *con-*

trapunctus diminutus u tvorbi svih varijanti motiva, koje se u daljnjim ponavljanjima diminuiraju na način instrumentalne diminucije druge polovine 16. stoljeća (t. 7-8, 10-11, 16-17, 30), i naznaku virtuoznih ukrasnih figura u kadenci druge rečenice (t. 9), koja može biti putokaz za primjereni način improvizacije prilikom izvedbe.

Drugi dio moteta (t. 13-19) nadovezuje se na prvi diminuiranim oblikom motiva (u kojemu se opet javlja riječ „sicut”), koji nakon imitacije u oktavi između *continua* i *cantusa*, nastavlja samoimitacijom u višem registru (heksakord *durum*), asociirajući prekobrojni nastupom latentni treći glas, šireći time mogućnosti oblikovanja ograničenog monodijskog sloga. Ove imitacije provedene su na sekventnom ponavljanju intervalskog modela u *continuu*, koji proizlazi iz intervala silazne čiste kvarte i uzlazne male sekunde početnog motiva.

Primjer 11: Latentna troglasna reperkusija nad sekvencom intervalskih modela.

13

C. *et si - cut cy-pres - sus, et si - cut cy-pres - sus,*
la sol mi fa mi la sol mi fa mi

Org. *la sol mi fa*

Intoniranje intervalskih modela uvježbavalo se u rasponu heksakorda u uzlaznom i silaznom kretanju, a sekvence ovih modela i njihovo kanonsko imitiranje spadaju u uobičajene improvizacijske i kompozicijske postupke renesansne glazbe.⁴⁴

Na početne imitacijske provedbe drugoga dijela nadovezuje se varijanta figurirane diminucije koja se u prvom dijelu javlja na riječi „exaltata” (t. 7-8, 10-11), a ovdje prenosi na tekst „in monte” (t. 16-17), pridajući tako isti smisao ovim dijelovima. Tijekom triju pojavljivanja ove fraze koja se izdiže do melodijskog vrhunca na tonu *e*² uočavamo postupno augmentiranje harmonijskih trajanja u privremenoj kadenci na tonu *c*. Ova jednostavna kadenca u vrsti

⁴⁴ J. Menke, *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, 140–153.

note prema noti bez zaostajalice (*cadenza semplice*⁴⁵) ima samo ulogu cezure, jasnijeg odvajanja riječi, a na nju se nadovezuju diminuirane kadence (*cadenza diminuta*⁴⁶) na tonovima *d* i *a* s karakterističnom sinkopom i disonantnom zaostajalicom kvarte na vođicu modusa.

Primjer 12: Augmentacija jednostavne kadence.

The image shows three measures of music from a motet. The first measure (measure 8) is for the Cantata (C.) and Organ (Org.). The C. part has a treble clef and the lyrics "(exalta) - ta sum". The Org. part has a bass clef. The second measure (measure 11) continues the C. part with the same lyrics "(exalta) - ta sum". The third measure (measure 17) continues the C. part with the lyrics "(mon) - te,". The Org. part continues with a similar rhythmic pattern.

Drugi dio moteta zaključen je naglašenom kadencom u kojoj se pomacima u basu izbjegava tipična formula izmjenične sinkopirane kvarte iznad vođice (*cadenza doppia*) i mijenja molska terca osnovnog eolskog modusa u dursku, kao da je riječ o pikardijskoj terci, uvedenoj prije samog završnoga akorda. Ova kadenca na polovini skladbe uvjerljivo zaokružuje prva dva dijela moteta koji su tijesno prožeti istim elementima, donesenim uvijek u novim varijantama u jednom razvojnom kontinuitetu.

U drugoj polovini moteta podijeljenoj u pet tekstnih cjelina nastavlja se razvijanje novih varijanti motiva, ali sada u retrogradnim oblicima i u izrazitijim kontrastnim odnosima dijelova. Basovska dionica *continua* ne sudjeluje više u imitacijskim postupcima, što ne isključuje mogućnost imitacija u gornjim glasovima prilikom njegove realizacije. Tri dijela, „Quasi myrrha”, „Et sicut cinnamomum” i „aromatizans”, oblikovani su samo dvostrukim izlaganjem motivskih varijanti u rasponima triju heksakorda. Motiv trećeg dijela, „Quasi myrrha”, mijenja heksakorde, poput varijante motiva iz koje je izveden (vidi pr. 6), ali ovdje prelazi iz heksakorda *durum* u *molle*, a u sekventnom ponavljanju za tercu naniže premješta se unutar raspona heksakorda *naturale* s kadencom na tonu *d*. Na ovu kadencu nadovezuje se četvrti dio u tripli (t. 22-25) koji nalikuje melodijskom i harmonijskom obrascu plesa *folia*,⁴⁷ čijoj

⁴⁵ G. Zarlino, *L'istituzioni harmoniche*, 1589., 261.

⁴⁶ G. Zarlino, *L'istituzioni harmoniche*, 1589., 261.

⁴⁷ Wilibald Gurlitt i Hans Heinrich Eggebrecht (ur.), *Riemann Sachlexikon Musik*, Schott, Mainz, 1996., 294-295.

se tipičnoj melodijskoj liniji u prvom dijelu modela prilagođava retrogradni oblik diminuiranoga motiva. *Folia* dodatno opravdava uporabu durskog kvintakorda na tonu *A* (t. 22), što odgovara i onodobnom načinu kako se primjenjivala *musica ficta* u realizaciji *continua*.⁴⁸

Primjer 13: Melodijski i harmonijski obrazac plesa *folia* u tripli.

21

C. (myr) - rha e - le - cta. De - di su - a - vi - ta - tem, su - a - vi - ta - - -

Org.

Već su istaknute poveznice u razvoju varijanti motiva u tripli u četvrtom dijelu pa je još potrebno ukazati na srodnost fraze u kojoj se ponavlja riječ „suavitatem” (t. 23-25) s diminucijskim varijantama na riječi „exaltata” i „in monte”, čime se sva tri dijela objedinjuju istim smislom „uzdizanja” koje odgovara i samom blagdanu Uznesenja Marijina. U tripli su povezani svi melodijski elementi u jednom gradacijskom luku u jedinstvenu rečenicu, koja karakterno kontrastira drugim dijelovima moteta zbog promjene metra i zbog homoritmikoga sloga nalik sakralnim simfonijama Giovannija Gabrielića.

Glavno obilježje petog i šestog dijela (t. 26-29, 29-31) sastoji se u stapanjima različitih varijanti motiva u zajedničke oblike koji se u tijesnom nadovezivanju i neprekinutom razvojnom tijeku povezuju u zajedničku glazbenu cjelinu. U brzim transpozicijama ovih motiva do izražaja dolaze nagle promjene glasovnih registara i kadencirajućih punktova na *f*, *c*, *a* i završno na tonu *d*. Početak petog i završetak šestog dijela doimaju se kao da je riječ o uklonu u dorski modus na tonu *d*, kojemu mogu pripadati i navedene privremene kadence, što dodatno povezuje ova dva dijela u jedinstvenu cjelinu. U nadovezivanju triple (repetenda, t. 31) ponavlja se isti harmonijski odnos kao i na kraju trećega dijela u povezivanju s triplom (t. 21-22). Sintetički i naglašeni karakter triple dodatno se podcrtava njezinim doslovnim ponavljanjem poput pripjeva, samo sada s metarskim pomakom. Cjelina skladbe zaokružuje

⁴⁸ Francesco Bianciardi, *Breve regola per imparar' a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, Siena, 1607.

se još dodavanjem kratke kode u kojoj se posljednji put ističe početni motiv u najvišem registru i na kojega se samo nadovezuje *cadenza doppia* kao završna potvrda osnovnoga eolskog modusa. U tom nadovezivanju opet prepoznajemo sekvencu intervalskog modela iz glave teme, samo sada u ekspresivnom intervalu smanjene kvarte.

Premda se u drugoj polovini moteta nastavlja razvijanje početnoga motiva, u prvi plan dolaze nagle promjene i kontrasti kratkih glazbeno-tekstnih dijelova. Dio u tripli poput pripjeva dodatno dijeli drugu polovinu moteta na dva dijela, a ta se podjela zamjećuje i zbog ponavljanja istih modusnih odnosa, dorskog na *d* i eolskoga na *a*, između trećeg dijela i triple te petog i šestog dijela i ponavljanja triple (repetenda). U petom i šestom dijelu, jednako kao i u dijelu u tripli, dolazi do povezivanja različitih oblika motiva u nove cjeline, kao da je riječ o sintezi cjelokupnoga motivskog rada.

Pogled na dionicu continua jasno otkriva da su melodijske cjeline grupirane prema trima heksakordima, *molle* na *F*, *durum* na *G* i *naturale* na *c*, na čijim se tonovima u nastupu note-prema-noti u pravilu ostvaruju kvintakordi. Uz povremena šifriranja zaostajalice „4 3” u kadencama, javljaju se još samo tri oznake: dva puta za sekstakord (t. 18 i 35) i za lažnu zaostajalicu kvarte u kodi. U motetu prevladava primjena disonaci stila *prima prattica*, čak i u diminucijskim figurama. U disonantne figure novoga stila (*seconda prattica*) možemo ubrojiti *accentus*⁴⁹ (t. 18), gornji izmjenični ton poput trilera ili tremola koji se nadovezuje na *circulatio*⁵⁰ i prethodi vrhuncu fraze (t. 10, 16) te smanjenu kvartu u završnoj kadenci, kao ekspresivni melodijski element novoga stila.

Zaključak pomoću usporedbe

Svako razdoblje u glazbi ima veliki broj skladateljskih alata, općih mjesta (*loci communes*), koji su nužni za skladanje, a koji proizlaze iz sustava obrazovanja i iz određene ustaljene skladateljske prakse. Takva opća mjesta prepoznali smo i u Lukačićevoj glazbi, među kojima kanoni heksakorda i intervalskih modela te njihovo diminuiranje tipičnim figurama zauzimaju važan udio u

⁴⁹ Ukrašavanje silaznoga pomaka izmjeničnim tonom suprotnoga smjera. Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber-Verlag, Laaber, 2007., 79–83.

⁵⁰ D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 114–116, 274–276.

oblikovanju svih Lukačićevih moteta. Navedena opća mjesta nalazimo u veoma sličnim ostvarenjima i u djelima njegovih suvremenika, ali je teško iz njih izvlačiti zaključke o uzajamnim utjecajima. To možemo dobro uočiti na primjeru Lukačićeva moteta *Nos autem*, koji je objavljen u trećem svesku zbirke *Promptuarii musici* Johanna Donfrida uz istoimene skladbe Giacoma Finettija (1577. – 1631.)⁵¹ i Antonija Mortara (djeluje 1587. – 1610.), obojice franjevac konventualaca poput Lukačića.⁵² Premda u njihovo vrijeme ima puno sličnih naziva zbirki, Mortarova zbirka, koja je doživjela više izdanja, ima najbliži oblik: „*Sacrae cantiones tribus vocibus concinendae*”.

U prvim desetljećima 17. stoljeća teško razgraničavamo značajke pojedinih glazbenih vrsta. Prema načinima oblikovanja cjeline mogli bi ih podijeliti u tri tipa: motetsko ulančano nizanje raznolikih cjelina, madrigalističko kontrastiranje i raščlanjivanje u odsječke koncertirajućeg stila.⁵³ A opet, ima cijeli spektar postupaka između raznolikosti i kontrastiranja ili ulančanog nizanja i raščlanjivanja u odsječke koji mogu odgovarati različitim vrstama. U usporedbi Lukačićeva i Mortarova moteta *Nos autem*,⁵⁴ osim navedenih kanona, pozornost privlači i izmjenjivanje dijelova u dugim trajanjima s brzim figurama u kanonima, ali još više i bitne razlike, jer Lukačić radi kontrast u sastavu (solo bas i duet tenora) i slogu (jednoglasje i kanonsko dvoglasje), a motive iz kanona odmah nakon prvog nastupa reducira na kratke figure koje naizmjenice imitira do zaključne kadence. Kontrast je još izraženiji zbog razlika u melodijskim motivima, između ekspresivnog silaznog dorskog motiva (*la fa mi*), koji kao da nagovješćuje barokne figure uzdaha, i eksplozivnog uzlaznog motiva na durskom VII. stupnju (*ut re mi mi fa sol*).

⁵¹ Hrvoje Beban, *Introduzione*, u: Giacomo Finetti, *Salmi a tre voci con il basso per l'organo, 1618* (Corpus musicum franciscanum, 25/4), Centro Studi Antoniani, 2017., V.

⁵² Usp. Lucija Konfic, *Skladbe Ivana Lukačića u kontekstu onodobnih glazbenih antologija – pogled iz perspektive digitalne muzikologije*, u: Ivana Tomić Ferić i Antonela Marić (ur.), *Između srednje Europe i Mediterana: Glazba, književnost i izvedbene umjetnosti / Between Central Europe and the Mediterranean: Music, Literature and the Performing arts*, Umjetnička akademija, Filozofski fakultet, Split, 2021., 268–270.

⁵³ W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, 206.

⁵⁴ I. Lvcacih, *Sacrae Cantiones*, pretisak, br. 21. Antonio Mortaro, *Sacrae cantiones tribus vocibus concinendae*, Simonis Tini & Io. Franciscum Bisutum, 1598., 4. ([https://imslp.org/wiki/Sacrae_cantiones_\(Mortaro%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Sacrae_cantiones_(Mortaro%2C_Antonio))). J. Donfrid (prir.), *Promptuarii musici*, sv. III, br. 78, <https://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00073473>. (Usp. <http://www.cantoressanctimarci.it/antepime/4069.pdf>)

Sličan odnos motiva postoji i u Lukačićevu motetu *Sicut cedrus*, ali i u istoi-menom motetu Lukačićeva suvremenika Antonija Cifre (1584. – 1629.), koji je također objavljen u već spomenutoj Donfridovoj zbirci. Odnos motiva u ovim skladbama možemo promatrati kao motetsko izmjenjivanje raznolikih dijelova (duljih i kraćih trajanja, homofonog i imitacijskog sloga), ali i kao madrigalističko kontrastiranje različitih motivskih gēstā.

Primjer 14: Antonio Cifra, *Sicut cedrus*.⁵⁵

The image shows a musical score for Antonio Cifra's motet "Sicut cedrus". It consists of two systems of music. The first system is labeled "à 2. duo Cant." and features two vocal parts (C. and C.) and an organ part (Org.). The lyrics for the first system are: "Si - cut ce - drus ex - al - ta - ta sum in Li - ba - no." and "Si - cut ce - drus,". The second system continues the lyrics: "Si - cut ce - drus ex - al - ta - ta sum in Li - ba - no," and "si - cut ce - drus ex - al - ta - ta sum in Li - ba - no,". The organ part includes figured bass notation: "4 3" and "5 6 4 5 3".

U ova dva moteta uočavaju se podudarni načini uglazbljivanja teksta u svim cjelinama čiji visoki stupanj sličnosti proizlazi iz jednake podjele tekstnih cjelina, deklamacije teksta, naglasaka riječi i njihovoga smisla: silabički početak s izmjeničnim polustepenom u duljim trajanjima u kontrastu s uzlaznim pokretom na riječi „exaltata”. Cifra prenosi uzlazni pokret na iste dijelove kao i Lukačić u svom motetu, objedinjujući ih tako istim smislom. Posezanje za početnim motivom, tj. njegovom malom sekundom, uočavamo i u Cifrinim motivima „et sicut cypressus” i „dedi”, a njegov motiv „quasi myrrha” možemo prepoznati kao retrogradni oblik uzlaznog pokreta na riječi „exaltata”, kao i

⁵⁵ J. Donfrid (prir.), *Promptuarii musici*, sv. III, br. 178. (Usp. <http://www.cantoressancti-marci.it/antepime/4119.pdf>)

u Lukačićevu primjeru. U načinu oblikovanja cijele skladbe najviše podudarnosti uočavamo u kontrastu početnih motiva, koji Lukačić produbljuje silaznom kvartom prvoga motiva, ali uočavamo i druge zajedničke elemente poput podjele teksta i dvostrukog izlaganja tekstnih cjelina. Bez obzira radi li se o mogućem uzoru, četiri su ključna obilježja Lukačićeva moteta kojih nema u Cifrinom djelu: jedinstvena motivska osnova koja se postupno razvija, provođenje diminucija kroz sve dijelove forme, a ne samo na kraju na predzadnjem slogu poput jubilusa,⁵⁶ madrigalističko kontrastiranje i izraženije raščlanjivanje u odsječke s metarskim i karakternim promjenama u tripli i njezinom ponavljanju na način refrena. Cifra uglazbljuje samo glavni dio rezponzorija, bez verseta, ali ponavlja zadnja dva tekstna odsječka. Njihovo ponavljanje provodi u drugačijim imitacijskim i kontrapunktnim postupcima u stilu moteta, a ne na doslovan način i u karakternom kontrastu kao kod Lukačića. U kolikoj mjeri mogu „prirodna” deklamacija i interpretacija smisla istog tekstnog predloška dovesti do sličnih ostvarenja i u različitim skladbama može dobro otkriti istoimeni motet Felice Anerija (c.1560. – 1614.).⁵⁷ Uz to, u njemu možemo dodatno uočiti varijantu početnog imitacijskog motiva u homofonom slogu („dedi suavitatem”) koja se doslovno ponavlja (repetenda) na kraju moteta, objedinjujući tako cjelinu forme zajedničkim smislom kao i u Lukačićevom primjeru.

Sličnost uglazbljenih fraza zbog „prirodne” deklamacije i kontrastnih sadržaja teksta ne govori puno o skladateljskim utjecajima,⁵⁸ ali principi oblikovanja, tj. skup više skladateljskih postupaka može ukazati na njih. Usporedimo li, primjerice, madrigal *Amatemi, ben mio* (1591) koji je skladao Luca Marenzio (1553. – 1599.), uočiti ćemo puno postupaka koje smo opisali u Lukačićevu motetu: sličan kontrast početnih fraza, ritamski izrazitije motive, ponavljajuće figure, semiminime i fuse kao nositeljice sloga i učestale kadence bez zaostajalica. Time uočavamo u kolikoj je mjeri Lukačićev motet prožet obilježjima madrigalističkog stila.

⁵⁶ Daniel Saulnier, *Il canto gregoriano*, Edizioni Piemme, Casale Monferrato, 1998., 38–39.

⁵⁷ Carl Proske, *Musica Divina, Volume II, Liber motetorum*, Friedrich Pustet, Regensburg, 1854., 354–357, <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP73107-PMLP146436-MusicaDivinaProse2.pdf>.

⁵⁸ Walther Dürr, *Sprache und Musik* (Bärenreiter Studienbücher Musik, 7), Bärenreiter, Kassel..., 2004., 13–17.

Puno veću sličnost pronalazimo između Lukačićeva moteta i prvog moteta *Exaudi me, Domine* u Viadaninoj zbirci *Cento concerti ecclesiastici*, i ovdje na razini motiva, ali što je puno značajnije, i na razini skladateljskih postupaka. Već smo istaknuli da se Viadanina crkvena monodija nadovezuje na tradiciju moteta rimske crkvene glazbe, što se vidi u načinu povezivanja dijelova i dvostrukom izlaganju svake tekstne cjeline. U oblikovanju ovoga moteta prevladava *prima prattica*, a diminucijski pasaži uvode se tek u završnom dijelu. U početnim motivima i njihovoj obradi možemo prepoznati više Lukačićevih postupaka: Viadanin motet započinje jednakim intervalskim odnosima (*la mi fa mi*) koji se u ponavljanjima transponiraju u raspone drugih heksakorda, ponavljaju u pravilu u metarskom pomaku s različitim kontrapunktom, a u narednim dijelovima preoblikuju ili povezuju s drugim elementima u nove motive.

Primjer 15: Lodovico Viadana, *Exaudi me, Domine* iz *Cento concerti ecclesiastici* (1602.).⁵⁹

Ipak, Lukačićev motet razlikuje se u četiri navedena ključna obilježja i od Viadanina kao i od Cifrina moteta. U Viadaninom motetu postoji povezivanje cjelina karakterističnim intervalima početne teme, ali na način motetskog raznolikog oblikovanja bez izraženog razvojnog tijeka.

⁵⁹ Lodovico Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, op. 12, Giacomo Vincenti, Venecija, [1602] 1605., br. I, ([https://imslp.org/wiki/Per_sonar_nel'organo_li_cento_concerti_ecclesiastici_\(Viadana%2C_Lodovico_da\)](https://imslp.org/wiki/Per_sonar_nel'organo_li_cento_concerti_ecclesiastici_(Viadana%2C_Lodovico_da))).

Iz navedenih usporedbi možemo zaključiti da je Lukačićev glazbeni jezik obogaćen novijim postupcima od istoimenih skladbi njegovih prethodnika i suvremenika. U njegovu motetu *Sicut cedrus* prožimaju se skladateljski postupci obaju stilova i značajke triju glazbenih vrsta koje su obilježile crkvenu glazbu u prvim desetljećima 17. stoljeća. Lukačić oblikuje cjelinu moteta od jednog početnog motiva i njegovih varijanti, a način njihova preoblikovanja zajedno s drugim postupcima otkriva jedinstveni razvojni put u skladbi. U usporedbi sa srodnim motetima otkrivamo važan utjecaj tradicije moteta rimske crkvene glazbe na Lukačićevu glazbu (Viadana, Cifra), ali prepoznamo i skladateljske postupke koje je Lukačić usvojio od svoje franjevačke subraće preko poznanstva s Finettijem i najvjerojatnije posredstvom tiskanih djela Viadane i Mortara.

Prilog: Ivan Marko Lukačić, motet *Sicut cedrus* iz *Sacrae cantiones* (1620.).

Sicut cedrus

Ivan Marko Lukačić
(Šibenik, c. 1585. – Split, 1648.)

Cantus sive
Tenor

Si - cut ce - drus ex - al - ta - ta sum in Li - ba - no.

Organum

5

Si - cut ce - drus ex - al - ta - - - ta sum in

9

Li - ba - no, ex - al - ta - - - ta sum in Li -

12

- - ba - no, et si - cut cy - pres - sus, et si - cut cy - pres -

16

sus in mon - - - te, in mon - te Si - -

19

-on: qua-si myr - rha e - le - cta, qua-si myr - rha e - le - cta,

22

de - di su - a - vi - ta - tem, su - a - vi - ta - - -

25

tem o - do - ris. Et si - cut cin - na - mo - mum, et bal - sa - mum, et

28

si - cut cin - na - mo - mum, et bal - sa - mum a - ro - ma - ti - zans, a - ro - ma - ti -

31

zans. De - di su - a - vi - ta - tem, su - a - vi - ta - -

34

- - tem o - do - ris, su - a - vi - ta - tem o - do - ris.

5 6 3 4 3