

LUKAČIĆ U 21. STOLJEĆU: O NEKIM IZVEDBENIM ASPEKTIMA ANSAMBLA „MUSICA ADRIATICA”

Sara Dodig Baučić

UDK: 783:272]27-523.41(497.583Split)

Lukačić, I.M. “2019.12.04”

Izvorni znanstveni rad

Rad zaprimljen: 8/2021.

Umjetnička akademija

Sveučilišta u Splitu

saradodig@gmail.com

Sažetak

Kapelnik splitske prvostolnice Ivan Marko Lukačić (Šibenik – Split) ranobarokni je skladatelj koji zauzima posebno mjesto kako u hrvatskom glazbenom životu 17. stoljeća, tako i u povijesti hrvatske glazbe. Zbirka naslovljena Sacrae Cantiones, Singulis Binis Ternis Quaternis Quinisque vocibus Concinendae i tiskana u pet zasebnih svesčica (Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Organum) u Veneciji 1620. godine, jedina je sačuvana i poznata zbirka Lukačićevih skladbi. Uoči 400-te obljetnice izdanja, međunarodni ansambl „Musica Adriatica” upriličio je integralnu izvedbu moteta iz spomenute zbirke u prosincu 2019. godine u katedrali sv. Dujma u Splitu. Motete za jedan do pet glasova izveo je ansambl u sastavu: prvi sopran, drugi sopran, kontratenor, tenor i bas uz dionicu bassa continua koju je iznijela grupa instrumenata (teorba, viola da gamba i orgulje). U izlaganju razmatraju se pojedini aspekti Lukačićevih ranobaroknih moteta koji su bili potrebni izvođačima za interpretaciju djela (u suvremenom kontekstu). Istraživanje se temelji na interdisciplinarnom pristupu, povezujući glazbeno-analitičko promišljanje s iskustvom žive izvedbe.

Ključne riječi: *Ivan Lukačić, Sacrae cantiones, „Musica Adriatica”, ansambl, izvedba*

Uvod

Kapelnik splitske prvostolnice Ivan Lukačić (Šibenik, o. 1585. – Split, 20. rujna 1648.) ranobarokni je skladatelj koji zauzima posebno mjesto kako u splitskom glazbenom životu 17. stoljeća, tako i u povijesti hrvatske glazbe, iako od njegove skladateljske ostavštine do danas poznajemo samo dvadeset i sedam moteta zalogom muzikologa Dragana Plamenca¹ i Ennia Stipčevića².

¹ Dragan Plamenac, Nepoznat hrvatski muzičar ranoga baroka, *Obzor* 75 (1934) 293, 6.

² Ennio Stipčević, Lukačić došao iz Krakova, *Vjesnik*, 25. siječnja 1983., str. 7.

Rodom iz Šibenika, prve je glazbene impulse dobio u domovini, a svega par godina nakon što je primljen u Red franjevacā konventualaca u samostanu sv. Frane u Šibeniku (1. lipnja 1597.) nastavio je s glazbenom podukom u Italiji (1600.). Nakon višegodišnjeg boravka u Italiji, vratio se u hrvatske krajeve, u svoj rodni Šibenik (1618.). U Split se preselio 1620. kada postaje „musicus praefectus” u katedralnoj crkvi sv. Dujma te gvardijan samostana sv. Frane na Obali. Dužnost gvardijana obnašao je skoro do kraja života.

Sagledavajući neke aspekte glazbe Lukačićeva vremena, a u svrhu detaljnijeg razumijevanja njegove glazbene ostavštine, nastavak teksta donosi pregled dosadašnjih notnih izdanja sačuvanih moteta, mogućnosti izbora izvođačkog sastava, kao i izvore tekstova moteta. Na temelju analitičkih spoznaja, spomenut će se i neke odrednice skladateljskog stila, kao i pitanja vezana uz izvedbu ansambla „Musica Adriatica”.

1. Kontekst Lukačićeva vremena

Sedamnaesto stoljeće u glazbi donijelo je mnoge novosti, kako u transformaciji glazbene notacije i metarske organiziranosti zapisa, tako i u razvoju nove svijesti o glazbi uz pomoć retorike, pri čemu se brojne promjene događaju na polju vokalne i instrumentalne glazbe. Zapis glazbe svakoga razdoblja postavlja pred izvođača pitanja o opravdanim mogućnostima i načinima izvedbe, a to posebno dolazi do izražaja kod glazbe u kojoj je veliki udio prepušten tada samorazumljivoj izvođačkoj praksi.

Ivan Lukačić, suvremenik „tvorca moderne glazbe”³, Claudija Monteverdija (1567. – 1643.), objavljuje svoju zbirku *Sacrae cantiones* u Veneciji, deset godina nakon publiciranja čuvenih Montevredrijevih *Vespera* i samo sedam godina nakon što je Monteverdi preuzeo mjesto *maestro di cappella* u bazilici sv. Marka u Veneciji, u žarištu glazbenih zbivanja i nastajanja nove glazbene ere. U to vrijeme, na početku 17. stoljeća, još se ne pridaje tolika pažnja jasno određenim instrumentima, odnosno izvođačima koji bi trebali izvesti pojedinu dionicu. Zahvaljujući razvoju instrumenata, ali i glazbenih vrsta, tijekom stoljeća bit će sve jasnija određenja kojim instrumentima skladatelji

³ Eng. ‚creator of modern music’, Tim Carter, *Performance in the seventeenth century: An overview*, u: Colin Lawson i Robin Stowell (ur.), *The Cambridge history of Musical Performance*, Cambridge University Press, 2012., 379.

povjeravaju određene dionice. Gradnja instrumenata bila je pod utjecajem nacionalnih stilova, što se osobito ogleda u gradnji orgulja, ali i drugih instrumenata te bitno utječe na izvođačku praksu, ali i skladateljsko pismo jer valja naglasiti kako dosta glazbenih djela nastaje upravo za određene prilike i izvođače.

U vremenu kada se stari i novi stil dotiču i nadopunjavaju, mijenjaju i stvaraju prepoznatljive odrednice ranobaroknih težnji, dolazi i do bitne profesionalizacije glazbenika izvođača, koji moraju pratiti zahtjeve koje se ispred njih postavljaju. Staroj praksi, *prima prattica* suprotstavlja se nova praksa, *seconda prattica*, koja se oslanja na starogrčku vokalnu deklamaciju i instrumentalni *stylus phantasticus* koji je temeljen na improvizaciji, razvoju *basso continua* i ansambala vođenih instrumentom s tipkama.⁴

Približavajući se shvaćanju glazbene prakse ranog baroka ne treba zanemariti utjecaj koji su na izvedbu imale brojne glazbene vrste koje se nasljeđuju, ali i razvijaju, sa svojim stilskim posebnostima. Uz sakralni koncert, oratorij, motet, koncertantne madrigale i kantate, razvija se i glazba za kazalište. Pored talijanske opere, razvijaju se francuski *ballet de cour*, *tragédie en musique*, španjolske *comedia* i *zarzuela*, kao i engleske *masque* i *semi-opera* uz druge. Zahtjevi pred pjevačima i sviračima bili su sve veći te su oni nastojali kroz različite prakse usvajati nepisane izvedbene prakse vremena, od virtuoznog pjevanja, dramatičnog izraza, upotpunjavanja uloge afektima, sve do različitih artikulacija, ornamentacije („uljepšavajućih” tehnika u pojedinim praksama⁵) i načina interpretacije, udaljavajući se pri tom, prvenstveno kod vokalne glazbe, od ideala renesansne polifonije kao skupine odrednica *prima prattica*. Ipak, sedamnaesto stoljeće, osobito početak stoljeća koji je u fokusu ovog istraživanja, ne donosi prevagu jednog, već stalna kolebanja naslijeđenog i novog, razvijajući, osnažujući i stvarajući nebrojene zaokrete na glazbenoj mapi europske glazbe.⁶

⁴ Usp. David Stewart Ponsford, Instrumental performance in the seventeenth century, u: Colin Lawson i Robin Stowell, (ur.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge University Press, 2015., 426–430.

⁵ Eng. embellishment techniques

⁶ Usp. *Ibid.*

2. Pregled notnih izdanja zbirke *Sacrae cantiones*

Prije točno četiri stoljeća, 1620. godine, u Veneciji tiskana je Lukačićeva zbirka *Sacrae cantiones*, u pet zasebnih sveščića (*Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Organum*), koja je ujedno jedina sačuvana i poznata zbirka Lukačićevih skladbi. Ovi moteti predstavljaju izuzetne primjere ranobarokne sakralne glazbe. Za izvođače bi priprema za izvedbu mogla početi od traganja za izdanjima Lukačićeve glazbene ostavštine, kao i usporedbom izdanja. O postojećim izdanjima najpotpunije govori Ennio Stipčević, koji je 1986. priredio cjelovitu zbirku u suvremenoj transkripciji s prijedlogom rješenja dionice *basso continua*, uz predgovor zbirci. U nastavku je pregled notnih izdanja od Plamenčeva otkrića Lukačića, temeljen na Stipčevićevim navodima.⁷

Dostupna notna izdanja zbirke *Sacrae cantiones*:

- Ivan Lukačić, *Odabrani moteti* (1620.)⁸, Dragan Plamenac (prir.), Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 1935. (I. izdanje) i 1975. (II. izdanje).
- Četiri moteta Ivana Lukačića iz zbirke *Promptuarium musicum Johanna Donfrida*, Lovro Županović (prir.), *Zvuk*, Sarajevo, 1969/91, 32–37, Dodatak: separatni otisak transkripcija četiri Lukačićeva moteta, 1–16.
- Ivan Lukačić, *Šesnaest moteta iz zbirke „Sacrae cantiones” (1620)*, Josip Andreis (priređivač / urednik), Muzikološki zavod Muzičke akademije Zagreb, 1970.
- Ivan Lukačić *OFMConv. (c. 1585–1648), Sacre cantiones Venezia, 1620, Moteti a 1–5 voci*, Ennio Stipčević (prir.), *Corpus Musicum Franciscanum*, Padova, 1986.

⁷ Usp. Ennio Stipčević, Ivan Lukačić i njegova zbirka duhovnih moteta *Sacrae cantiones, Venecija, 1620* (predgovor), u: Ivan Lukačić, *Sacre cantiones Venezia, 1620, Moteti a 1–5 voci*, Ennio Stipčević (ur.), *Corpus Musicum Franciscanum*, Padova, 1986., xv; E. Stipčević, Bibliografija /Bibliography, u: Ioannis Lvcacih de Sebenico, *Sacre Cantiones Singulis Binis Ternis Quaternis Quinisque vocibus Concinenidae (Venetiis 1620)*, Ennio Stipčević (prir.), Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić” Šibenik, Zagreb, (pretisak izvornika), 1998., ix.

⁸ Izdanje donosi ukupno jedanaest moteta uz prijedlog rješenja dionice *basso continua*, od kojih su dva za jedan glas, četiri za dva glasa, jedan za tri glasa, dva za četiri glasa, jedan za četiri ili pet glasova te jedan za pet glasova. Uz predgovor Dragana Plamenca, tiskani su u suvremenoj notaciji sljedeći naslovi: *Cantabo Domino* i *Coeli enarrant* za jedan glas; *Orantibus in loco isto*, *Quemadmodum desiderat, Veni, sponsa Christi* i *Cantate Domino* za dva glasa; *Domine, puer meus* za tri glasa; *Ex ore infantium* i *Quam pulchra es* za četiri glasa, *Canite et psalite* za četiri ili pet glasova te *Panis Angelicus* za pet glasova.

- *Ioannis Lvcacih de Sebenico: Sacre Cantiones Singulis Binis Ternis Quaternis Quinisque vocibus Concinendae (Venetiis 1620)*, Ennio Stipčević (prir.), Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić“ Šibenik, Zagreb, 1998. (pretisak izvornika).

3. Izvođački sastav

Zbog potrebe izbora izvođačkog sastava i vrste instrumenata nakon pregleda suvremenih notnih izdanja, zavirit ćemo u tiskane sveščiće Lukačićevih skladbi. Zbirka sadrži dvadeset i sedam moteta za „jedan, dva, tri, četiri i pet glasova“: šest monodijskih moteta, petnaest dueta, dva troglasna, dva četveroglasna moteta, jedan četveroglasni ili peteroglasni motet i jedan peteroglasni motet. S obzirom na to da moteti donose razlike skladateljskog umijeća, naglašavajući individualnost i umijeće Lukačićeva skladateljskog pisma, teško je izdvojiti one kojima bi se dalo više mjesta i promatralo ih se kao istaknutije primjere Lukačićeva skladateljskog jezika. Sagledavajući zbirku u cjelini za pretpostaviti je kako skladbe nisu nastale redosljedom tiskanja, a ne možemo sa sigurnošću govoriti o mjestu i vremenu nastanka, kao i mjestu izvedbe. Lukačić je tiskao motete prema izvođačkom sastavu, dakle od jednoglasnih do peteroglasnih skladbi u redosljedu od visokih prema dubokim glasovima, što je i pregledno vidljivo u potpunom indeksu zbirke na kraju sveščića za *Organum*.

Luigi Zenobi iz Ancone, poznat kao „Cavaliere del Cornetto” u posljednjim desetljećima 16. stoljeća odgovara na zahtjev svojega gospodara („Serenissimo mio signore e padron”) u formi pisma, u kojemu navodi precizne kriterije za odabir najboljih glazbenika-pjevača, skladatelja, kontrapunktista i instrumentalista bilo kojeg puhačkog i gudačkog instrumenta.⁹ Uz obilježja „pojednog (muškog) glasa (basa, tenora, alta i soprana)” navodi i dragocjene podatke o mjestu i načinima ukrašavanja svakoga od njih: pri tomu izdvajaju kako bas „treba imati raspon od dvadeset i dvije note (tri oktave!) koje može pjevati punim i ravnomjernim glasom”¹⁰, dok tenori i altovi trebaju kontro-

⁹ Bonnie J. Blackburn i Edward E. Lowinsky, Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician, *Studi musicali* XXII (1993), 79 (en. trans. 96.).

¹⁰ Richard Wistreich, Vocal performance in the seventeenth century, u: Colin Lawson i Robin Stowell (ur.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge University Press, 2015., 410–411.

lirati ukrašavanja kada pjevaju u ansamblu (izuzimajući tek rijetku upotrebu *passaggia* i nekoliko *trilla* i *tremola*). Ipak, tenorima i altovima dozvoljavaju se veće slobode kod usitnjavanja i ukrašavanja zapisanih dionica ukoliko izvode solističke dionice. Od svih vrsta glasova soprani imaju najveću obvezu za izvođenjem improviziranih diminucija, ali i najveće slobode u njihovom izvođenju.¹¹

Govoreći o praksi ranog baroka, izvođački sastav bio je vrlo fleksibilan pa su tako jednu dionicu mogli pjevati, primjerice *cantus* ili tenor. Nerijetko se, umjesto glasova (ako bi pjevač(i) bili u nemogućnosti nastupiti), dionica povjeravala dostupnom instrumentu, pa bi primjerice zapisani troglasni motet uz *basso continuo* mogao biti izveden s dva solista, jednim melodijskim instrumentom i *basso continuo* sekcijom, dok su instrumenti često svirali i *colla parte*, prateći zapisanu vokalnu dionicu. Ako je suditi prema anonimnom traktatu *Il Corago* koji se, doduše, više oslanja na generalne postavke glazbenog teatra, ali također govori o praksi vremena, sekcija *basso continua* mora biti proporcionalna broju pjevača. Ako *basso continuo* sekcija prati jednog pjevača i ako su instrumenti bliže publici, treba ih biti nekoliko tako da ne prekriju pjevača(e). Nadalje, sekcija *basso continuo* ovisit će i o načinu pjevanja, odnosno o samom karakteru skladbe pa ako pjevač pjeva živahan tekst s raspjevanom melodijskom linijom, instrumenti su pozvani pratiti u potpunosti glazbeni izraz.¹² Lukačić u svojim oznakama ne navodi dodatne, tzv. melodijske instrumente koji bi pratili vokalne dionice, što ne znači da takve prakse nije bilo. Nekada su skladatelji naglašavali takva udvajanja, no može se, obzirom i na druge nezapisane izvedbene zakonitosti pretpostaviti da se sloboda „aranžiranja” događala i bez jasne, napisane intencije skladatelja.

4. O tekstovima u zbirci

Ennio Stipčević u knjizi o Lukačiću donosi pregled izvora tekstnih predložaka, naglašavajući kako Lukačić odabrane tekstove doslovno preuzima, neznatno intervenirajući u njih tek na nekoliko mjesta. Uz brevijar (*Brevia-*

¹¹ Bonnie J. Blackburn i Edward E. Lowinsky, *Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician*, 82–85.

¹² Usp. Savage, Roger i Matteo Sansone, *Il Corago' and the Staging of Early Opera: Four Chapters from an Anonymous Treatise circa 1630*, *Early Music* 17 (1989) 4, 495–511.

rium Romanum) i misal (*Missale Romanum*), skladatelj se koristi tekstovima iz Knjige psalama, iz starozavjetnih knjiga proroka Izaije, Siraha, Danijela, Samuela, iz poslanice Galaćanima, iz Salomonove Pjesme nad pjesmama, a sklada i na tekstove iz Evanđelja po Mateju. Ipak, dva moteta, troglasni *Responde Virgo* i četveroglasni (odnosno peteroglasni) *Canite et psallite*, ostaju nepoznatog podrijetla.¹³ Zasigurno će nova istraživanja rasvijetliti dosadašnje nejasnoće te tako olakšati put k razumijevanju pojedinih naslova kako budućim istraživačima, tako i izvođačima.

5. Tempo

Govoreći o tempu, treba ga promatrati kroz više parametara, uključujući zapisanu mjeru, oznake za tempo, koje sve više usvajaju talijansku terminologiju, ali i glazbene vrste koje imaju uvriježene odrednice. „Pouzdaniji pokazatelj tempa od notâ i mjere bila je glazbena vrsta” pa su tako oznake određenog plesa u notaciji (primjerice pavana, galijarda ili courant uz brojne druge) ukazivale na brži ili sporiji tempo.¹⁴ Početkom 17. stoljeća skladatelji se još uvijek oslanjaju na *tactus* i osobitosti koje on donosi u zapisu i organizaciji notnog teksta.¹⁵ Ipak, postoje i nepisana načela koja su bila sastavnica ma prakse vremena, kada je riječ o tempu. Izmjene binara i ternara vrlo su tipične za vrijeme nastanka Lukačićevih moteta pa tako i on uvodi promjene mjere u kratkim cjelinama svojih moteta. Izvođač, dakako, nije vezan uz detaljnu metronomsku oznaku, već izbor tempa ovisi „od karaktera i prirode kompozicije”¹⁶. Pošto su Lukačićevi moteti notirani „u kasnoj menzuralnoj notaciji na njezinu izmaku”, njezine oznake imaju „samo općenito značenje”, dok promjena znakova (proporcija) govori o njihovom uzajamnom odnosu.¹⁷ Iz takvih proporcionalnih odnosa proizlazi da je trodobna, ternarna mjera

¹³ Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb, 2007., 86–88.

¹⁴ David Stewart Ponsford, Instrumental performance in the seventeenth century, u: Colin Lawson i Robin Stowell (ur.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge University Press, 2015., 430.

¹⁵ Usp. *Ibid.*: 426–427.

¹⁶ Dragan Plamenac, *Ivan Lukačić, Odabrani moteti (1620)*, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 1935., 2. izd. 1975., 8.

¹⁷ *Ibid.*

za sobom povlačila „znatno ubrzavanje tempa” u odnosu na binarnu mjeru. *Seconda prattica* donosi novosti u shvaćanju tempa pa skladatelji, ali i izvođači, sve više neraskidivo povezuju tempo uz starogrčku vokalnu deklamaciju, oslanjajući se na retoričku improvizaciju prema kojoj je tempo uvjetovan ne samo zapisom binara i ternara te sporijih i duljih notnih vrijednosti nego i zapisanim i izvedbenim diminucijama koje će uvjetovati tempo, sukladno afektima koje tekst izaziva. Promatran, dakle, kroz retorička načela, tempo u promišljanju u *stile moderno* uvelike ovisi o samom tekstu i o procesu tumačenja odnosa riječi i glazbe. Odluke o tempima, ali i odnosi među promjenama mjere i metra unutar pojedinog moteta, odigrat će značajnu ulogu u stvaranju interpretacije Lukačićevih skladbi.

6. Neke osobitosti Lukačićeva skladateljskog pisma

Lukačić kroz svoje motete donosi znanje suvremenih skladateljskih tekovina, ali pokazuje i individualnost koja osobito dolazi do izražaja iz raznolikosti glazbenog jezika. Brojne su mogućnosti promatranja Lukačićeve glazbene ostavštine koji teško da mogu stati u jedan rad, a ovo će se izlaganje dotaknuti tek izdvojenih značajki važnih za izvedbu.

Glazbeni jezik kojim piše motete zorno prikazuje brojne skladateljske postupke koji se naslanjaju na potvrđenu renesansnu praksu *prima prattica* koji svojim utvrđenim pravilima reguliraju renesansno „jednakoglasno višeglasje”, tretiranje vokalnih dionica, teksta i nasljeđivanje skladateljskih tehnika prijašnje izvedbene prakse. Takve primjere nalazimo osobito kod višeglasnih moteta, mada Lukačić već u dvoglasju očituje izrazito zanimljive polifone postupke. U svojim glazbenim djelima, skladatelj nastavlja skladati u starim načinima, ne bježeći od funkcionalnosti koja karakterizira neke motete pa se mjestimična previranja između modalnosti i sustava bližih tonaliteta mogu nazreti u većem broju moteta.

Nadalje, različitost oblikuje i kroz smjelu uporabu karakteristika koje su bliže novim umjetničkim strujanjima označenim kao *seconda prattica*, odnosno *stile moderno*. Spajanje, ali i kontrastiranje, ovih dviju skladateljskih (i izvedbenih) praksi doprinosi umješnosti skladateljskog pisma, a upravo su značajke *prima* i *seconda prattica* nezaobilazne u tumačenju i izvedbi Lukačićeva glazbenog stvaralaštva.

6.1. Neki aspekti skladateljskog idioma u motetu *Domine quinque talenta*

Dvoglasni motet *Domine quinque talenta* može dočarati neke od spomenutih skladateljskih tehnika kojima se Lukačić služi u motetima.

Motet je napisan za „Cantus sive Tenor Primus” i „Cantus sive Tenor Secundus”, kako stoji u Lukačićevu tiskanom izdanju, čime skladatelj ostavlja otvorenim izbor izvođača koji će po prilici ovisiti o dostupnim izvođačima i prilagođavati se mogućnostima pojedine izvedbe. Već na samom početku ovog, naizgled jednostavnog moteta, razaznajemo zaokruženost glazbene misli prvog dijela teksta iz Evanđelja po Mateju 25: 20 („Domine quinque talenta tradidisti mihi”). Zapjevu prvog glasa na kvinti, kao zaziv Gospodinu („Domine”), u dugim notnim vrijednostima kontrastira nastavak nakon pauze. Pauza, osobito jer je u ovom trenutku riječ o jednoglasju s pratnjom, znači dah za pjevače, ali ima i psihološko značenje jer fizički razdvaja duge note od nastavka poprilično usitnjenih vrijednosti. Zanimljiv je jednostavni početak moteta na kvinti s repetiranim tonom i skokom silazne male terce na riječi „Domine”. Iako se proteže kroz takt i pol, harmonija ostaje nepromijenjena. U ovom trenutku na izvođačima je kako tumačiti duge notne vrijednosti koje prema onodobnoj izvedbenoj praksi izvođenja pozivaju na diminucije koje se mogu odigrati u *basso continuo* sekciji ili u sopranu, a možda i objedinjujući sve izvođače kod ukrašavanja početnog zaziva. Naravno, o izvođačkoj razigranosti, ali i odmjerenosti, ovisit će brojni slični taktovi koji se protežu kroz zbirku *Sacrae cantiones*. Razigrani, usitnjeni nastavak prvog dijela stiha donosi jasnu, zaokruženu cjelinu koja se s minimalnom varijacijom u kadenci ponavlja u drugom glasu. Ukoliko bismo se dotakli obilježja modernog, točnije tonalitetnog uporišta, moglo bi se brzo uvidjeti jasno uporište (F-dur) koje se, iako još uvijek blizak starim načinima, ipak daje razabrati od samog početka moteta. U prilog približavanja tonalitetnoj strukturi idu sve jasnije harmonijske progresije (F-dur: I-IV-V-VI-I-V-I). (v. Primjer 1)

Primjer 1 (t. 1-4):

Cantus sive Tenor Primus

Cantus sive Tenor Secundus

Organum

Do - mi - ne quin - que ta -

len - ta tra - di - di - sti mi - hi.

Do

Zanimljivost donosi i drugi stih („Ecce alia duo superlucratus sum”). Sada tekst prvo iznosi drugi glas, ponovno na tonu c, no nastavak donosi melodijski vrlo raspjevano tkivo, s melizmima na riječi „superlucratus” (talenti), a potom preuzima prvi glas i imitira za kvintu niže. Premda u ovom motetu glasovi ne prelaze uobičajene raspone, u nekim motetima se susreću težnje nove prakse za većim rasponima. U imitacijskom postupku drugog stiha, s realnim odgovorom na tonici, preuzetom iz skladateljskih tehnika *stile antico*, možemo vidjeti skladateljevu upućenost u prakse stare zborske glazbe, no, svakako, potkrijepiti i tvrdnje o obilježjima nove prakse. Dotičući se nanovo tonalitetnosti, uviđamo dijelom modusne, plagalne odnose (npr. t. 10-11), naspram autentičnih kadenci (npr. t. 14). (v. Primjer 2) Također, usitnjavanje notnih vrijednosti, i postavljanje dužih melizmatških dijelova na pojedinom slogu riječi itekako zahtijeva veće sposobnosti pjevača te nas upućuje na solističku praksu nove ere.¹⁸

¹⁸ U ovom pogledu iznimno je zanimljiv motet *Da pacem Domine* za dva glasa i basso continuo koji donosi zapisane diminucije koje iziskuju vještu pokretljivost glasova, kao i njihovo zajedničko prožimanje kroz dvostruke melizmatške dijelove koji uključuju i križanja glasova uz paralelizme. Negdje u slično vrijeme Monteverdi piše svoju operu

Primjer 2 (t. 8-14):

Cantus sive Tenor Primus
(mi)hi.

Cantus sive Tenor Secundus
(mi)hi. Ec - ce a - li - a du - o su - per - lu - cra - - -

Organum

11
Ec - ce a - li - a du - o su - per - lu - cra - - - tus sum. Ec - ce,
- tus sum. Ec - ce,

Nastavak donosi simultano iznošenje drugog stiha u oba glasa, s jedinim širenjem tonskog sustava koji se pojavljuje u motetu (ton es) na raspon transponiranog heksakorda na tonu b,¹⁹ u okviru kojega je i harmoniziran te nam nanovo sugerira modalnost koje se Lukačić ipak ne odriče, već je vrlo vješto postavlja u suvremeni kontekst. (v. Primjer 3)

Zanimljiva je usporedba tretiranja riječi „talent”, koja se donosi nekoliko puta s kratkim melizmom u prvom dijelu, dok se u drugom dijelu na riječi „superlucratu” razvija puno dulji melizmatski tijek. Obzirom da je riječ o liturgijskom tekstu, navedeni primjer je samo jedan u nizu u kojemu Lukačić podcrtava određene riječi te ih „tumači” različitim skladateljskim sredstvima ponirući sve dublje u samu riječ koju uglazbljuje. Tijesan odnos riječi i glazbe uočljiv je kroz brojne primjere iz Lukačićeve zbirke kao odraz retoričkih na-

Orfej u kojoj, u ariji *Orfeja Possente spirito* iz trećeg čina, donosi dvostruki zapis, originalnog zapisa dionice u duljim notnim vrijednostima ispod kojega je detaljno ispisana dionica sa svim od skladatelja željenim ukrasima.

¹⁹ Anne Smith, *The Performance of 16th Century Music*, Oxford University Press, New York, 2011., 20–54.

Primjer 3 (t.15-16):

The image shows a musical score for three parts: Cantus sive Tenor Primus, Cantus sive Tenor Secundus, and Organum. The music is in C major, 4/4 time, and consists of two measures. The lyrics are 'Ec - ce a - li - a du - - o su - per - lu -' for the first tenor and 'Ec - ce a - li - a du - - - o.' for the second tenor. The organum part is in the bass clef. A page number '43' is visible at the bottom right of the score.

čela i bliskosti s načelima prakse koju navodi i Praetorius u svojoj *Syntagma musicum* (1614. – 1620.) posvećujući cijelo poglavlje metodama kako učiti dječake pjevati u novom talijanskom stilu, nadovezujući se na osnove grčkog govornišva.²⁰ Tako orator treba znati ornamentirati tekst s lijepim i živim riječima i ukusnim metaforama, pokrećući emocije, dok pjevač mora ne samo biti prirodno nadaren prekrasnim glasom, već pametan i dobar poznavatelj znanosti o glazbi. Pjevač bi tako trebao imati dobar ukus gdje dodati kolorature („passagi”), i to ne na svim mjestima, nego mjestimično i u pravom trenutku kako slušatelj „ne bi bio svjestan samo ljepote glasa, nego bio u stanju uživati u umjetnosti”.²¹ Dodavanje, umnožavanje i produljenje melizama dovodi, u slučaju Lukačićeva moteta, do gradacije koja poštuje sami tekst („i od njih napravih još dva”) te zapravo izoštrava skladateljsko umijeće u komentiranju, naglašavanju i pridavanje određene važnosti pojedinim mjestima u skladbi.

Motet završava zasebnim dijelom u kojem iznosi se tekst „Alleluia” koji u dionici *bassa continua* naglašeno izmjenjuje tri osnovne funkcije tonaliteta: toniku, subdominantu i dominantu. Vokalne dionice opetovano imitiraju jedna drugu (prvi glas pa doslovno ponavljanje u drugom glasu), dok se tekst ponavlja najprije dvaput u svakoj dionici, a potom tri puta u prvom glasu i dva puta u drugom glasu. (v. Primjer 4)

²⁰ Originalni naslov poglavlja glasi: „Method of teaching chapel boys to sing in the new Italian style”. Usp. Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, sv. 3, Wolfenbuettel, 1619., cit. prema Hans Lampl, A Translation of *Syntagma Musicum* III by Michael Praetorius (doktorska disertacija), Faculty of the School of Music, University of Southern California, 1957., 367.

²¹ *Ibid.*

(dakle, nedostaje u sveščiću za Tenor). Isti slučaj ponavlja se već kod moteta *Cantabo Domino*. Slijedi motet *Trabe me post te*, koji se nalazi među pripadajućim stranicama sveščića za *Cantus*, a motet je jednoglasan i napisan za *Altus*, kako stoji na početku moteta. Zbirka je tiskana samo u četiri sveščića, a njezini su pojedini moteti skladani za dva ista glasa. Kako bi izvedba iz jednoga kompleta sveščića bila moguća, razvidno je da se jedan od glasova morao tiskati u dionici različitoga naziva. Tako je iz istih, praktičnih razloga, peti glas (*Quintus*) tiskan na nasuprotnim stranicama (facing pages) sveščića za *Cantus* i *Bassus*, kako bi dvojica pjevača mogli pjevati iz istog sveščića.

U današnje vrijeme dionicu *Cantusa* izvodi sopran (ili mezzosopran), koji više nego falsetist može „iznijeti raznolikosti timbra u ansamblu i pružiti prirodni balans zvuku muških glasova”²². Dionica *Altusa* često se dodjeljuje kontratenoru koji može razviti stare tehnike registra glave ili falestni glas iznad tzv. prijelaza. Katkad se dionica alta dodjeljuje i tenoru, ukoliko registar ide predubuko (primjerice kod Monteverdija pronalazimo ton d kao najnižu notu u dionici alta), kako nas izvještava Rinaldo Alessandrini.²³ Traktati koji svjedoče o pjevačkim tehnikama navode (još na početku 17. stoljeća) kako je vibrato način pjevanja bio uglavnom nepoželjan (i, kuriozno, nerijetko smatran odlikom starijih pjevača koji teže mogu kontrolirati duge note) osim ako je vezan uz određene efekte i ekspresije te se pojavljuje samo na ponekom mjestu u skladbi. Također, ornamentiranje je često bilo dio pjevačke prakse, tako da bi zapisanim dionicama, a osobito u kadencama („lagano ornamentiranje”) pjevači dodavali note, često prema modelima koji su bili u praksi, ali i prema slobodama, odnosno vještinama, pjevača. Ornamentacije se izvode kao retoričke figure koje su pridavale važnost određenom slogu riječi. Zanimljivo, glas Tarquinie Molze, jedne od najboljih pjevačica u Mantovi i Ferrari na kraju 16. stoljeća opisuje se kao: „ne taman, ne potisnut, ne silovit, ali vrlo jasan, otvoren, vrlo delikatan, mekan, čak i vrlo sladak; sumirajući, ako se može bez prepreke reći, više nego andeoski...” opisuje Francesco Patrizi.²⁴

²² Rinaldo Alessandrini, *Performance Practice in the seconda prattica madrigal*, *Early Music* 27 (1999) 4, 636.

²³ *Ibid.*

²⁴ Francesco Patrizi, *Amorosa filosofia* (1577.), ur. J. C. Nelson (Florence, 1963.), 39; prijevod: Laurie Stras, „Recording Tarquinia: imitation, parody and reportage in Fegneri's ‚Hor che '1 ciel e la terra e '1 vento tace’”, *Early music* xxvii (1999), 362.; Usp. i Rinaldo Alessandrini, *Performance Practice...*, 637.

Nadalje, govoreći o izvođačkoj praksi Lukačićeva vremena nezaobilazna je dionica *basso continua*. Iako nema definirane kako izvođače, tako ni sve akorde, pa ni način izvođenja i artikulaciju koji bi vodili interpretaciji, današnjem izvođaču ostavlja brojne glazbene parametre na izbor. Kroz upoznavanje prakse vremena, ali i uz vještinu izvođača u snalaženju, oblikovanju, odnosno improvizaciji, postepeno se dolazi do sinergije ove dionice s vokalnima. Dionica *basso continua* smatra se novinom koju donosi *stile moderno*, a koja redovito u izvođačkoj praksi izaziva pitanja, ali i polemike na koji je način bila zamišljena, u kojem sastavu i u kolikom improvizacijskom udjelu, koji je bio nezaobilazan kad je riječ o praksi ove glazbe.

Ako pretpostavimo da su se Lukačićevi moteti izvodili u liturgiji u splitskoj katedrali, znamo da su u to vrijeme u njoj postojale orgulje, ali nemamo drugih podataka, tako da možemo samo na temelju drugih izvora pretpostaviti o kakvoj vrsti instrumenta je bila riječ. U fokusu je svakako bio instrument manjeg volumena, s pokojim registrom i manjim rasponom. Također, moguće je da su se dionici *basso continua*, kako je i bila ondašnja praksa, dodavali i drugi instrumenti. Za pretpostaviti je da se i jedno i drugo mijenjalo shodno prilikama koje su pratile zakazane izvedbe. Promišljajući kroz pjevanu riječ i karakter određenog moteta, dionica *basso continua* ima važnu ulogu u produbljivanju teksta, zvučnog nijansiranja retoričkih alata, ali i kontrastiranja, kao jednog od glavnih karakteristika barokne glazbe. Upravo iz navedenih razloga, ansambl „Musica Adriatica” nastoji ponuditi raspon mogućnosti i karaktera koje *basso continuo* instrumenti u sastavu orgulje, viola da gamba i teorba mogu stvoriti u koncertnoj izvedbi, nadovezujući se, podcrtavajući i produbljujući tekst moteta. U osmišljavanju realizacije ukupnog zvuka, kao i u nekim odlukama kod izvedbenih rješenja sudjelovali su kako pojedinci iz ansambla, tako i cijeli ansambl.

8. Ansambl „Musica Adriatica”: od ideje do realizacije

Punih tristo devedeset devet godina nakon izdanja zbirke *Sacrae cantiones* osnovan je međunarodni ansambl „Musica Adriatica” koji se prvi put sastao u studenom 2019. godine u Nizozemskoj kako bi ozvučio sve motete iz spomenute zbirke. Time je započet i prvi projekt ansambla pod nazivom „Ivan Lukačić *Sacrae cantiones*” koji se odvio u tri faze. (v. Tablica 1) Nakon okupljanja ansambla i postavljanja projektne ideje, uslijedila je organizacija

prve faze rada u kojoj su se glazbenici okupili u Amsterdamu kako bi tijekom nekoliko intenzivnih dana rada na glazbenom materijalu pripremili i uvježbali motete za drugu fazu koja se odvila u Splitu. Naime, ansambl „Musica Adriatica” je u prosincu 2019. godine boravio u Splitu kada je snimljena i izvedena zbirka duhovnih moteta hrvatskoga ranobaroknog skladatelja Ivana Lukačića, *Sacrae cantiones*. Cjelovita izvedba Lukačićevih moteta upriličena je u povijesnom prostoru splitske katedrale u kojoj je skladatelj djelovao, a koncert je realiziran 4. prosinca 2019. godine, uoči 400-te obljetnice izdanja zbirke. (v. Prilog 1) Treća faza projekta uključila je produciranje nosača zvuka te njegovo objavljivanje, a dovršeno je tijekom 2020. godine. CD je objavljen od strane nakladničke kuće Croatia Records. (v. Prilog 2)

Tablica 1: Prikaz faza projekta ansambla „Musica Adriatica”

Prva faza	Druga faza	Treća faza
idejno postavljanje projekta	organizacija putovanja i boravka glazbenika u Splitu	produkcija i postprodukcija nosača zvuka
organizacija projekta, okupljanje glazbenika u ansambl	izrada vizualnog identiteta ansambla	izrada dvojezične knjižice za CD
individualna priprema izvođača	susret u Splitu kroz višednevne pokuse ansambla	izdavanje nosača zvuka
cjelodnevni pokusi ansambla u Nizozemskoj (Amsterdam) u studenom 2019. godine	koncert ansambla u katedrali sv. Dujma, 4. prosinca 2019.	
	snimanje glazbenog materijala za nosač zvuka	

Ansambl je u projektu „Ivan Lukačić – *Sacrae cantiones*” okupio profesionalne glazbenike iz čak sedam zemalja: Nizozemska, Velika Britanija, SAD, Portugal, Koreja, Mađarska i Hrvatska. U projektu su sudjelovali izvođači koji su većinom posvećeni izvođenju stare glazbe, a poveznica među njima je Nizozemska u kojoj su bili neko (određeno) vrijeme (za vrijeme studija ili još uvijek tamo djeluju): Meneka Senn (sopran, Nizozemska), Rosemary Carlton-Willis (sopran, Velika Britanija/Nizozemska), Eric Schlossberg (kontratenor, SAD/ Nizozemska), Filipe Neves Curral (tenor, Portugal/Nizozemska), Yonathan van den Brink (bas, Nizozemska), Talítha Cumi Wi-

tmer (teorba, SAD/Koreja/Nizozemska), Anna Lachegy (viola da gamba, Mađarska/Nizozemska), Karel Demoet (orgulje, Nizozemska) i Sara Dodig Baučić (dirigentska, Hrvatska). Stručni je suradnik na projektu doc. mr. art. Krešimir Has (Zagreb, Hrvatska).

Projekt je organizirala udruga Schola cantorum Split, a realiziran je uz partnere: Grad Split, Katoličko-bogoslovni fakultet, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Yala Music Company (Nizozemska), Studentski centar Sveučilišta u Splitu, Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, Ured za pastoral mladih Splitsko-makarske nadbiskupije te druge. Izdavači nosača zvuka su Croatia Records, Pastoral mladih Splitsko-makarske nadbiskupije i udruga Schola cantorum Split.

9. Izvedba Lukačića u međunarodnom kontekstu

Prijašnja predodžba o jedinstvenom baroknom glazbenom jeziku danas više nije održiva, a došla je posebno i do izražaja u sastavu izvođača, koji su svi obrazovani i uključeni u različitim kulturnim, pa čak i nacionalnim tradicijama. To je svakako dalo posebnost ovom izdanju koje je za cilj imalo promidžbu Lukačićeve glazbe i izvan granica domovine i širenje svijesti (u europskom i svjetskom kontekstu) o dosezima barokne glazbe na hrvatskim prostorima.

Rad na ovakvim izazovima traži konstantno nove odluke, primjere i spoznaje, no bez produbljivanja glazbenog shvaćanja glazbe jednog vremena i prostora, teško je postići kako povjerenje, tako i pravu emociju, a nadasve zajedništvo jednog ansambla.

Za kraj donosim nekoliko redaka koji su objavljeni u dvojezičnoj knjižici nosača zvuka ansambla „Musica Adriatica”, gdje sami izvođači govore o izvedbi i njezinom stvaranju u splitskoj prvostolnici.

„Kameni zidovi prodisali su s nama, Lukačićeve skladbe nanovo su oživljene, a mi... mi smo svakim satom rada na motetima dobivali nove ideje i produbljivali svoje misli o shvaćanju glazbe. Možda su se i ti isti kameni zidovi koji su već čuli te motete prije mnogo godina prisjetili odškrinutih nota... Ozvučiti Lukačića u splitskoj prvostolnici, skinuti prašinu sa zvuka koji pamte zidine stare više od 1700 godina, izvoditi glazbu koja je pisana i izvođena upravo na tom istom mjestu prije četiri stoljeća, već je samo po sebi

bilo poticajno da nam približi atmosferu jednoga vremena i prostora. Iako harmonijski poprilično jednostavno, glazbeno tkivo pruža razne mogućnosti izvedbe, bilo da se radi o prilagođavanju zapisa izvedbenim mogućnostima ili pak o gradacijama glazbenog materijala kako vokalnim dionicama, tako i dionicama *bassa continua*. *Basso continuo* sekcija ansambla *Musica Adriatica* donosi povijesne instrumente iz Lukačićeva vremena, a u sastavu teorba, orgulje (pozitiv) i viola da gamba, te nastoji iznijeti i neke od mogućnosti izvedbene prakse Lukačićeva vremena, ne zazirući od fleksibilnosti i *promjene* koja se nameće kao imperativ kad je riječ o izvedbi njegovih djela. S idejom promatranja Lukačića u međunarodnom kontekstu, s energijom i u ozračju prvog projekta ansambla *Musica Adriatica*, za dobrodošlicu u 21. stoljeće donosimo izvedbu svih sačuvanih moteta!²⁵

Zaključak

Godinu za godinom proslavili smo četiri stoljeća od objavljivanja u Veneciji jedine sačuvane zbirke „*Sacrae cantiones*” oca hrvatske glazbe, kako se zna nazivati, Ivana (Marka) Lukačića i pola tisućljeća od tiskanja „Judite”, oca hrvatske književnosti Marka Marulića. Teško je uistinu shvatiti zašto do sada Lukačićevi moteti nisu privukli veći interes izvođača za cjelovitom izvedbom, no uistinu veseli činjenica da se zadnjih godina budi i taj interes i da su sve više na repertoaru hrvatskih glazbenika. Integralnih izvedbi nije bilo puno, no obljetnička godina potaknula je različita ozvučenja sačuvanih partitura.

Pri analitičkom pogledu na motete Ivana Lukačića moguće je uvidjeti širinu skladateljskih misli koje se dodatno oblikuju, modeliraju i niveliraju tijekom izvedbe. Promatrani iz kuta 21. stoljeća, naslovi se Lukačićevih moteta uistinu mogu usporediti s najfinijom primjerima ranobarokne glazbe koji pristupaju odnosu tona i riječi vrlo promišljeno, karakterno i dosjetljivo. Ne bježeći od stila *prima prattica*, a donoseći jasne postupke i stila *seconda prattica*, Lukačić nas upoznaje s praksom svojega vremena. Monodijsko pjevanje uz pratnju *bassa continua* začinjeno ukusnim smislom za razvoj mediteranske melodike, uz brojne ine raznolikosti retoričkih postupaka pojedinih, izabra-

²⁵ Sara Dodig Baučić, Predgovor nosaču zvuka, *Ivan Lukačić – Sacrae cantiones, Musica Adriatica – Sara Dodig Baučić*, Croatia Records, Pastoral mladih SMN, Udruga Schola cantorum Split, Zagreb, (2020), vi-vii

nih tekstova, opisuju tek u naznakama njegov stil. Kad bismo tome pridodali južnjačku toplinu i neposrednost spram svježine skladateljskog duha i istančane odmjerjenosti u ekspresiji, jasno bismo kročili tek u otkrivanje odrednica moteta, u kojima, kroz različite prizme glazbene analize primjećujemo polifone postupke kojima se suprotstavljaju homofoni, kao i monodiju koja se isprepleće s vokalnim višeglasjem.

Iako brojni traktati svjedoče o praksama određenog vremena, Lukačićevo vrijeme zabilježilo je tumačenja brojnih nezapisanih praksi koje su glazbenici iščitavali iz notnog zapisa, iako one nisu bile u samom notnom tekstu. Poznavanje raznih sekundarnih izvora koji idu u prilog praksama Lukačićeva vremena mogu pomoći u približavanju skladateljskoj ideji te tako otkrivaju brojne detalje o shvaćanju raznih glazbenih parametara.

Ansambl „Musica Adriatica” osnovan je 2019. godine i u svom prvom projektu spaja sedam nacionalnosti oko hrvatske glazbe s jadranske obale nastojeći doprinijeti njezinoj promociji. Ansambl je upriličio integralnu izvedbu Lukačićevih moteta u povijesnom prostoru splitske katedrale u prosincu 2019. godine, uoči obljetnice izdanja zbirke *Sacrae cantiones*. Projekt je realiziran u tri faze i završen je promocijom CD-a naslovljenog „Ivan Lukačić – *Sacrae cantiones*” na Međunarodnom znanstveno-umjetničkom simpoziju „Ivan Lukačić, kapelnik splitske prvostolnice”.

Promatrajući izvedbu kroz interdisciplinarnu prizmu, analizirajući skladateljska obilježja, ali i kontekst vremena u kojem nastaje djelo, izvođač se nastoji približiti skladateljskom idiomu i nepisanim praksama iz današnje perspektive. Ovakvim pristupom nastoje se produbiti saznanja o Lukačićevoj glazbi, koja neprikosnoveno donosi umješnost ranobarokne skladateljske invencije kroz obrise *prima* i *seconda prattica*. Aktualizirajući ranobarokna glazbena zbivanja na hrvatskoj obali, Lukačićeva glazba, iako za sada poznata kroz samo jednu sačuvanu zbirku, ostaje trajni zalag promatranja kako istraživačima, tako i izvođačima.

Prilog 1 - Plakat s prvog koncerta ansambla „Musica Adriatica”, 4. prosinca 2019. godine u katedrali sv. Dujma u Splitu

MEĐUNARODNI PROJEKTNI ANSAMBL
MUSICA ADRIATICA


musica adriatica

KONCERT

Ivan Lukačić - *Sacrae cantiones*
(uoči 400. obljetnice izdanja zbirke)

Katedrala sv. Dujma
Split, 4. prosinca 2019. godine

dirigent: Sara Dodig Baučić



Prilog 2 - Naslovnica nosača zvuka Ivan Lukačić – *Sacrae cantiones* u izvedbi ansambla „Musica Adriatica”



