

Ivan Lukačić, kapelnik splitske katedrale : zbornik radova međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija (povodom 400. obljetnice izdanja zbirke Sacrae cantiones)

Prović, Mihael; Stipčević, Ennio; Kovačić, Slavko; Balta, Ivan; Volarević, Domagoj; Sirišćević, Mirjana; Radica, Davorka; Balić, Vito; Dodig Baučić, Sara

Edited book / Urednička knjiga

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Publication year / Godina izdavanja: **2022**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:202:234911>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-21**



Repository / Repozitorij:

[Repository of The Catholic Faculty of Theology
University of Split](#)



UNIVERSITY OF SPLIT


DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

IVAN LUKAČIĆ
kapelnik splitske katedrale

Izdavač:

Katolička izdavačka kuća i časopis Crkva u svijetu
Katolički bogoslovni fakultet, Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija, Sveučilište u Splitu

Urednici:

Doc. dr. sc. Mihael Prović
Doris Žuro, mag. soc.

Recenzenti:

Izv. prof. dr. sc. Josip Dukić
Prof. dr. sc. Ivana Tomić Ferić

Lektura: Mirjana Vuleta

Prijevod: Angelina Gašpar

Slika na naslovnici: Marin Baučić

Grafičko oblikovanje: Neven Marin

Tisak: Dalmacija papir, Split, Hrvatska

UDK oznake: Sveučilišna knjižnica u Splitu, Iva Kolak

CIP - Katalogizacija u publikaciji
SVEUČILIŠNA KNJIŽNICA
U SPLITU

UDK 78.071 Lukačić, I.(082)

IVAN Lukačić : kapelnik splitske
katedrale : zbornik radova međunarodnog
znanstveno-umjetničkog simpozija :
(povodom 400. obljetnice izdanja zbirke
Sacrae cantiones) / <urednici Mihael
Prović, Doris Žuro ; prijevod Angelina
Gašpar>. - Split : Katolička izdavačka
kuća i časopis Crkva u svijetu : Katolički
bogoslovni fakultet : Umjetnička
akademija, 2022.

Bilješke uz tekst. - Bibliografija.

ISBN 978-953-8429-09-5, Katolička
izdavačka kuća i časopis Crkva u svijetu

1. Prović, Mihael 2. Žuro, Doris
I. Lukačić, Ivan -- Život i djelo

190402087

IVAN LUKAČIĆ

kapelnik splitske katedrale

ZBORNİK RADOVA MEĐUNARODNOG
ZNA NSTV ENO-UMJETNIČKOG SIMPOZIJA
(povodom 400. obljetnice izdanja zbirke *Sacrae cantiones*)



Izdavanje zbornika su finansijski podržali:

Ministarstvo znanosti i obrazovanja, Splitsko-dalmatinska županija, Grad Split,
Splitsko-makarska nadbiskupija,
Župni ured katedralne i župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije



Ministarstvo
znanosti i
obrazovanja



Splitsko-makarska nadbiskupija



Split, 2022.

SADRŽAJ

Mihael Prović:

Ivan Marko Lukačić – portret „oca hrvatske glazbe” 7

I. Ivan Lukačić i kulturna baština splitske katedrale

Ennio Stipčević

Ivan Lukačić u svjetlu starijih i novijih spoznaja Ljudevit Anton Maračić:
Fra Ivan Marko Lukačić. Neobjavljeni arhivski zapisi 15

Slavko Kovačić i Ivan Balta

Glazbeni arhiv splitske katedrale i drugi izvori za istraživanje glazbene
prošlosti Splita u Nadbiskupskom arhivu 29

Mihael Prović

Kapelnici splitske katedrale: Benedetto Pellizzari, Julije Bajamonti i Ante
Alberti - neotkriveni biseri hrvatske kulturne baštine 43

Domagoj Volarević

Liturgijska impostacija moteta *Sacrae cantiones* Ivana Marka Lukačića ... 61

II. Muzikologija, glazbena teorija i glazbena pedagogija

Mirjana Sirišćević

Troglasni moteti iz zbirke *Sacre cantiones* Ivana Lukačića 87

Davorka Radica

Prijedlog metodološkog pristupa intonacijsko-ritamskoj problematici pri
pjevanju skladbi iz zbirke *Sacrae cantiones* Ivana Lukačića na primjerima
Moteta Cantabo Domino i Cantate Domino 105

Vito Balić

„Belle fantasie e leggiadre invenzioni” u Lukačićevom motetu *Sicut cedrus*
Sara Dodig Baučić: Lukačić u 21. stoljeću: o nekim izvedbenim aspektima
ansambla „Musica Adriatica” 131

III. Prikazi radionica

Sara Dodig Baučić

Prikaz radionice *Sacrae cantiones/Harmonices mundi*
s Mariom Penzarom 149

Sara Dodig Baučić

Prikaz radionice o povijesnoj izvođačkoj glazbenoj praksi pjevača sa
Christinom Pluhar 179

Sara Dodig Baučić

Predavanje Egona Mihajlovića o glazbi Ivana Lukačića i povijesno
izvođačkoj praksi 201

IVAN MARKO LUKAČIĆ PORTRET „OCA HRVATSKE GLAZBE”

Ivan Marko Lukačić (Ioannis Lvcacih), hrvatski skladatelj i orguljaš, smatra se „ocem hrvatske glazbe”. Rođen je 1585.¹, a kršten 17. travnja 1587. godine u Šibeniku.² Podatci o njegovom djetinjstvu, školovanju, pa i glazbenom obrazovanju, ostaju nam nepoznati ili su vrlo oskudni. U današnjim arhivima vrlo je malo sačuvano o Lukačićevu djetinjstvu, franjevačkoj formaciji te teološkom i glazbenom obrazovanju. No, ipak, makar i fragmentarno, moguće je na osnovu sačuvanih informacija složiti mozaik njegovog redovničkog i glazbenog života. Danas o Lukačiću možemo pronaći ponešto u knjigama šibenskog župnog arhiva, splitskog i šibenskog samostana franjevaca konventualaca te u Rimu u arhivu Hrvatskog zavoda sv. Jeronima i u Arhivu Reda smještenome uz baziliku Svetih apostola.

Poznato je kako je dana 1. lipnja 1597. godine primljen u Red franjevaca konventualaca u šibenskome samostanu sv. Frane i kako je uzeo redovničko ime Marko. Možemo pretpostaviti kako je glazbeno obrazovanje stekao u samostanu, a možda i u šibenskoj katedrali sv. Jakova. Ennio Stipčević, slažući mozaik Lukačićeva života spominje kako je tri godine nakon zaređenja, tj. 1600. godine poslan u Italiju na daljnje humanističke studije koje je završio 1612. godine postigavši titulu *baccalaureus*.³ Pretpostavlja se kako je u Rimu uz humanističke studije učio i glazbu. Stipčević spominje dva dokumenta koji svjedoče o Lukačiću glazbeniku. Poznato je kako je kao *maestro di cap-*

¹ Na osnovu podataka iz vizitacije splitskog samostana sv. Frane u kojem se Lukačić spominje kao četrdesetogodišnjak moguće je zaključiti da je rođen 1585. godine. Datum rođenja ostaje nam nepoznat.

² Usp. Ivan Lukačić, *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=37477> (pristupljeno: 20. 12. 2021.); Usp. Ennio Stipčević, Ivan Lukačić, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb, 2007., 34–35.

³ Usp. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, 36., 40; Usp. Rim, Arhiv OFM, conv. Registrum Ordinis 1612. – 1617., sig. A - 26, Provincia Dalmatiae, 29; Usp. Nediljka Mirja Tabak, *Sacrae cantiones – Cantiones sacrae, Sveta Cecilija 72* (2002) 3–4, 52, 54.

pella 30. rujna 1614. godine bio odgovoran za glazbeni dio proslave svetkovine sv. Jeronima, a u Arhivu Reda, smještenome uz baziliku Svetih apostola, Lukačić se spominje kao *magister musices*.⁴ Godine 1618. Lukačić se vratio u šibenski samostan sv. Frane gdje ostaje do 22. lipnja 1620. kada dolazi u splitski samostan sv. Frane na Obali, gdje preuzima ulogu gvardijana o čemu svjedoče dvije knjige o *Prihodima i rashodima* (1608. – 1627.) samostana i crkve sv. Frane na Obali u kojima ima oko četrdeset Lukačićevih potpisa. Istovremeno postaje *musicus praefectus*, tj. kapelnik splitske katedrale za vrijeme nadbiskupa Sforze Ponzonija, te mu u Veneciji izlazi iz tiska glazbena zbirka *Sacrae cantiones* (Svete pjesme) u pet svezaka: *Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus* i *Organum*. Iako arhiv splitskog samostana sv. Frane na Obali ima bogatu glazbenu zbirku koja započinje djelima od 16. stoljeća pa do današnjih dana, nažalost ne pronalazimo ni jedno Lukačićevo djelo. U samostanu nije sačuvana ni zbirka moteta *Sacrae cantiones* iz 1620. godine. Fra Ivan Marko Lukačić, gvardijan splitskog samostana sv. Frane na Obali i kapelnik splitske katedrale, prema samostanskim matičnim knjigama umire 20. rujna 1648. godine. Pokopan je u samostanskoj crkvi.⁵ U samostanskom Nekrologiju stoji zabilježeno: „Il Molto R-do Padre fra Joanne Luccacich Custode e Maestro di Musicha (...) fu sepolto nella loro chiesa a S. Francesco” („Mnogopoštovani otac fra Ivan Lukačić kustod i učitelj glazbe (...) sahranjen je u njihovoj crkvi Sv. Franje.”).⁶

„Zub vremena” nagrizao je polako spomen na Lukačića i njegovo vrijeme. U splitskom samostanu sv. Frane na Obali glazbena mu djela nisu sačuvana, zagubio se i jedini portret s likom gvardijana Lukačića, koji se spominje u knjigama, ali se ne zna gdje je. Možda se jednom negdje i pronade!

⁴ U to su vrijeme hrvatski studenti živjeli ili boravili u hrvatskom hodočasničkom gostinju i crkvi sv. Jeronima (Chiesa di San Girolamo dei Croati). Zanimljivo je kako je za vrijeme Lukačićeva rimskog razdoblja crkva sv. Jeronima 1609. godine kupila nove orgulje te kako su se posebno svečano slavile svetkovine sv. Jeronima. Stipčević spominje dva dokumenta *Decreti delle Congregazioni* (iz 1614. godine) u kojem stoji zapisano kako je 30. rujna 1614. godine *maestro di cappella* Ivan Lukačić predvodio iznimno glazbenu svečanost i bio plaćen za glazbu na svetkovini sv. Jeronima i drugi dokument iz Arhiva Reda. Usp. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, str. 48.

⁵ Usp. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, 54–58., 76.

⁶ Povijesni arhiv u Splitu, *Liber II mortuorum 1638.–88*, f. 83.r.; Nediljka Mirja Tabak, *Sacrae cantiones – Cantiones sacrae, Sveta Cecilija 72* (2002) 3–4, 54.

Najvrjednije što nam je ostalo od Lukačića je glazbena zbirka od 27 moteta *Sacrae cantiones*, iz 1620. godine, tiskana u Veneciji, u tiskari Angela Gardane, u izdanju Giacomina Finettija. Bila je dugo vremena zagubljena, a danas jedini poznati i sačuvani primjerak zbirke, nalazi se u Krakovu u Poljskoj.

Dragan Plamenac, američki muzikolog i skladatelj hrvatskog podrijetla, proučavao je europske arhive i pronašao zbirku moteta Ivana Marka Lukačića *Sacrae cantiones* u Staatliche Bibliothek-Preußischer Kulturbesitz u Berlinu. Za vrijeme nemira Drugog svjetskog rata zbirka je bila zagubljena, u poslijeratnom je vremenu ponovno pronađena i danas se čuva u sveučilišnoj Biblioteci Jagiellonskoj u Krakovu.⁷ Prema krakovskom presliku zbirke Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić” iz Šibenika (ur. Ennio Stipčević) objavio je 1998. godine pretisak zbirke *Sacrae cantiones*.⁸

Od 1930. do 1938. godine Plamenac je organizirao u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu, nekoliko tzv. „povijesnih koncerata”. Na jednom od njih, 1935. godine, predstavio je djela dalmatinskih skladatelja 16. i 17. stoljeća među kojima i djela Ivana Marka Lukačića. Istovremeno je priredio prvo notno izdanje *Odabrani moteti/duhovni koncerti/ iz djela Sacrae cantiones – 1620. Ivana Marka Lukačića*.⁹ Osim Dragana Plamenca zbirku *Sacrae cantiones* s transkripcijom i realizacijom *basso continua* objavio je Ennio Stipčević 1986. godine.¹⁰

Zahvaljujući Draganu Plamencu, Enniju Stipčeviću i nekolicini hrvatskih muzikologa, a to su: Josip Andreis, Lovro Županović, Ivan Bošković, Nikola Mate Roščić, Tomislav Mrkonjić, Imakulata Malinka, Izak Špralja, Ljudevit Anton Maračić, Nediljka Mirja Tabak, Miljenko Grgić, Šime Marović, Ivica

⁷ Ennio Stipčević (ur.), Ivan Lukačić, *Sacrae cantiones – Hereditas musicae*. Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb – Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić” Šibenik, Zagreb, 1998.

⁸ Ibid.

⁹ Usp. Dragan Plamenac, *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48562> (pristupljeno: 20. 12. 2021.)

¹⁰ Usp. Ennio Stipčević, Ivan Lukačić – *Sacrae cantiones* (Venezia, 1620 – Mottetti a 1-5 voci) Introduzione, trascrizione e realizzazione del basso continuo: Ennio Stipčević, a cura di fr. Ludovico Bertazzo, OFMConv., Edizioni Messaggero Padova, 1986.

Žižić, i dr., postepeno se počeo slagati mozaik o životu i djelu Ivana Marka Lukačića. Taj mozaik nastavljamo slagati i mi našim radovima (novim kockicama) iz zbornika kojeg upravo čitate, s nekolicinom novih znanstvenika koji su pristupili proučavanju Lukačićeva opusa, a to su: Mirjana Sirišćević, Davorka Radica, Vito Balić, Sara Dodig Baučić, Mihael Prović i Domagoj Volarević.

Do sada su u Hrvatskoj održana dva važna simpozija o Ivanu Marku Lukačiću. Prvi je održan u Zagrebu 8. i 9. studenoga 1985. godine u povodu 400. obljetnice rođenja Ivana Marka Lukačića, a drugi u Splitu, od 12. do 14. studenoga 2020. godine, u povodu 400. obljetnice izdanja zbirke *Sacrae cantiones*.

Na simpoziju u Zagrebu 8. i 9. studenoga 1985. godine održali su predavanja eminentni znanstvenici, povjesničari i muzikolozi koji su prikazali život i djelo Ivana Marka Lukačića. Na otvaranju simpozija svoju prigodnu riječ uputili su: kardinal Franjo Kuharić - nadbiskup zagrebački, fra Alojzije Litrić - provincijal Hrvatske provincije franjevac konventualaca i fra Bonaventura Duda - dekan Katoličkoga bogoslovnoga fakulteta u Zagrebu.

Predavanja s ovog znanstvenog skupa objavio je Provincijat franjevac konventualaca u Zagrebu 1987. godine pod nazivom *Lukačić - Zbornik radova znanstvenog skupa održanog u povodu 400. obljetnice rođenja Ivana Marka Lukačića*. U zborniku su sljedeći radovi:

1. *Mjesto i značenje Ivana M. Lukačića u hrvatskoj i inozemnoj glazbi njegova vremena i danas* (Lovro Županović);
2. *Vrijeme i prilike u Splitu u kojima je živio Ivan M. Lukačić* (Josip Soldo);
3. *Redovnički lik Ivana M. Lukačića u svjetlu novih podataka* (Nikola Mate Roščić);
4. *Patologija Ivana M. Lukačića* (Darko Breitenfeld);
5. *Lukačićev boravak u Rimu* (Tomislav Mrkonjić);
6. *Glazbeni život Rima i Venecije početkom 17. stoljeća* (Jean Lionet);
7. *Lukačić kao regens chori splitske katedrale* (Ivan Bošković),
8. *Glazbene veze Dubrovnika i dalmatinskih gradova u Lukačićevo vrijeme* (Miho Demović);
9. *Reproduktivni problemi u opusu Ivana M. Lukačića* (Imakulata Malinka);
10. *Zbirka „Sacrae cantiones” i rani barok u Dalmaciji* (Ennio Stipčević);
11. *„Sacrae cantiones” u liturgiji onog vremena* (Izak Špralja); i

12. *Djelovanje naših isusovaca na glazbenom području u vrijeme ranog baroka*
(Marijan Steiner).

Zbor *Collegium pro musica sacra* izveo je dva prigodna koncerta, 8. studenog 1985. u zagrebačkoj katedrali i 9. studenog, u crkvi sv. Antuna na Svetom Duhu.¹¹

U Splitu je od 12. do 14. studenoga 2020. godine, u organizaciji Katoličko bogoslovnoga fakulteta (KBF) i Umjetničke akademije (UMAS) Sveučilišta u Splitu, održan međunarodni znanstveno-umjetnički simpozij *Ivan Lukačić, kapelnik splitske prvostolnice* (u povodu 400. godišnjice izdanja zbirke *Sacrae cantiones*).

Početak suradnje KBF-a i UMAS-a započeo je zajedničkom idejom don Mihaela Miše Provića i Sare Dodig Baučić da se 2020. godine priredi koncert i obilježi 400. obljetnica izdavanja zbirke *Sacrae cantiones* (tiskane u Veneciji prije 400 godina - 1620. godine) te izvede cjelovita zbirka, svih 27 Lukačićevih moteta. Tako je 2019. godine, dirigentica Sara Dodig Baučić osnovala međunarodni ansambl Musica Adriatica, (koji je okupio devet glazbenika - sedam različitih nacionalnosti), koji je 4. prosinca 2019. u katedrali sv. Dujma izveo koncert sa svih 27 Lukačićevih moteta.

Na koncertu ansambla Musica Adriatica u splitskoj katedrali nastupili su:

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 Witmer (teorba, SAD/Koreja/Nizozemska),
Anna Lachegy (viola da gamba, Mađarska/Nizozemska),
Karel Demoet (orgulje, Nizozemska) i
Sara Dodig Baučić (dirigentica, Hrvatska).

Nakon koncerta i prve integralne izvedbe zbirke *Sacrae cantiones* uslijedilo je publiciranje nosača zvuka u produkciji izdavačke kuće *Croatia Records* sa svih 27. moteta koje je izveo ansambl Musica Adriatica uz pratnju *orgulja* i

¹¹ Ljudevit Anton Maračić (ur.), *Lukačić - Zbornik radova znanstvenog skupa održanog u povodu 400. obljetnice rođenja Ivana Marka Lukačića*, Provincijalat franjevac konventualaca, Zagreb, 1987.

viola da gamba kako bi se pokušalo dočarati vrijeme i način izvedbe moteta iz vremena Ivana Marka Lukačića.¹²

Kako bi došlo do realizacije znanstvenog simpozija u ime KBF-a i UMAS-a formirali su se znanstveno-umjetnički odbor i organizacijski odbor. Članovi znanstveno-umjetničkog odbora su: Mihael Prović (predsjednik) i Sara Dodig Baučić, Ennio Stipčević, Mirjana Sirišćević, Davorka Radica, Vito Balić, Christina Pluhar i Egon Mihaljević. Članovi Organizacijskog su: Mihael Prović, Sara Dodig Baučić, Doris Žuro i Ivan Urlič.¹³

Na otvaranju simpozija svoju prigodnu riječ uputili su: mons. Dražen Kutleša - splitsko-makarski nadbiskup koadjutor, prof. dr. sc. Dragan Ljutić – rektor Sveučilišta u Splitu, prof. dr. sc. Mladen Parlov – dekan Katoličkog bogoslovnog fakulteta i doc. dr. sc. Mihael Prović - predsjednik znanstveno-umjetničkog i organizacijskog odbora.

Simpozij je okupio eminentne stručnjake, koji su svojim istraživanjima i održanim predavanjima, iz različitih kutova promatranja, ujedinili i povezali brojne aspekte Lukačićeva vremena i djelovanja te ukazali na njegovu važnost u nacionalnoj i europskoj glazbenoj povijesti. Plodovi međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija su radovi koje objavljujemo u ovom zborniku:

1. *Ivan Lukačić u svijetlu starijih i novijih spoznaja* (Ennio Stipčević),
2. *Neobjavljeni arhivski zapisi o Lukačiću* (Ljudevit Anton Maračić),
3. *Glazbeni arhiv Splitske katedrale i drugi izvori za istraživanje glazbene prošlosti Splita u Nadbiskupskom arhivu* (Slavko Kovačić - Ivan Balta),
4. *Kapelnici splitske katedrale: Benedetto Pellizzari, Julije Bajamonti i Ante Alberti - neotkriveni biseri hrvatske kulturne baštine* (Mihael Prović),

¹² Croatia records, Ivan Lukačić: *Sacrae cantiones*, ansambl Musica Adriatica, Glazbeni producenti su: Sada Dodig Baučić, Mihael Prović i Hrvoje Domazet. 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, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Yala Music Company (Nizozemska), Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, Ured za pastoral mladih Splitsko-makarske nadbiskupije. <https://crorec.net/album/ivan-lukacic-sacrae-cantiones/> (pristupljeno: 20. 12. 2021.)

¹³ Nakon svih priprema uslijedio je međunarodni znanstveno-umjetnički simpozij koji se zbog pandemije koronavirusa nije održao u prostorijama KBF-a već u velikoj dvorani Nadbiskupskog sjemeništa.

5. *Liturgijska impostacija moteta Sacrae cantiones Ivana Marka Lukačića* (Domagoj Volarević)
6. *Troglašni moteti iz zbirke Sacrae cantiones Ivana Lukačića* (Mirjana Sirišćević),
7. *Prijedlog metodološkog pristupa intonacijsko-ritamskoj problematici pri pjevanju skladbi iz zbirke Sacrae cantiones Ivana Lukačića na primjerima Moteta Cantabo Domino i Cantate Domino* (Davorka Radica)
8. *„Belle fantasie e leggiadre invenzioni” u Lukačićevom motetu Sicut cedrus* (Vito Balić),
9. *Lukačić u 21. stoljeću: neki izvedbeni aspekti ansambla Musica Adriatica* (Sara Dodig Baučić).

Autori obrađuju povijesne i društvene prilike grada Splita u vrijeme ranog baroka u kojem je u splitskoj katedrali djelovao skladatelj Ivan Lukačić. Predstavljajući glazbeni arhiv splitske katedrale te opisujući život i opus djela Lukačićevih suvremenika Benedetta Pellizzarija, Julija Bajamontija, i Ante Albertija dobivamo cjelokupni ambijent i vrijeme u kojem je Lukačić živio i stvarao svoja djela. Na kraju se opisuju Lukačićeve skladbe – svih 27 moteta, analiza njihovih tekstova, njihova liturgijska upotreba i današnji način realizacije *basso continua* i današnje suvremene mogućnosti izvedbe.

U katedrali sv. Dujma održan je umjetnički dio simpozija koji se sastojao od 3 glazbene radionice: *Glazba Ivana Lukačića i povijesna izvođačka praksa*, Egon Mihajlović (Slovenija); *Radionica za povijesno osviještenu izvedbenu praksu za pjevače*, Christina Pluhar (Francuska), i *Sacrae cantiones/Harmonices mundi*, Mario Penzar (Hrvatska).

Za ovu prigodu izrađena je i web stranica simpozija <https://lukacic.smn.hr/> na kojoj su dostupne sve informacije i materijali simpozija, kao i video isječci djela skladbi s koncerta.

Ovaj dvojezični (englesko-hrvatski) zbornik, kojeg uređuju Mihael Prović i Doris Žuro, trebao bi biti koristan svim domaćim i međunarodnim znanstvenicima koji obrađuju grad Split i njegovu glazbenu umjetnost, kako bi glazbenici (pjevači i svirači ranobarokne glazbe), orguljaši i zborovođe, pa i studenti teologije i umjetničke akademije (svi zainteresirani za kulturno-umjetničku baštinu Grada Splita i Splitsko-makarske nadbiskupije), upoznali vrijeme, život i djelo „oca hrvatske glazbe” Ivana Marka Lukačića.

Zahvaljujući svima koji su sudjelovali na ovom projektu, kao predsjednik znanstveno-umjetničkog i organizacijskog odbora međunarodnog simpozija *Ivan Lukačić, kapelnik splitske prvostolnice* (u povodu 400. godišnjice izdanja zbirke *Sacrae cantiones*) raduje me što smo nastavili slagati nove kockice u glazbeni mozaik Ivana Marka Lukačića kojemu ni „zub (našeg) vremena” nije naškodilo. U naše vrijeme mi smo taj mozaik restaurirali, konzervirali i ostavili novim generacijama kao jedan izrazito vrijedan „glazbeni biser” hrvatske i međunarodne kulturne baštine.

Budući da znanstveno-umjetnički mozaik o liku i djelu Ivana Marka Lukačića postoji, nadam se da će i buduće generacije nastaviti proučavati i druge glazbene bisere grada Splita i Splitsko-makarske nadbiskupije. Neka ovo djelo bude poticaj mnogima kako bi započeli slagati nove kockice u mozaike drugih hrvatskih (crkvenih) glazbenika koji su još neotkriveni, a nalaze se pohranjeni u arhivima čekajući neka bolja vremena – da ih netko pronade i predstavi nacionalnoj i međunarodnoj glazbenoj zajednici.

Doc. dr. sc. Mihael Mišo Prović, urednik

I. IVAN LUKAČIĆ
KULTURNA BAŠTINA
SPLITSKE KATEDRALE

IVAN LUKAČIĆ U SVJETLU STARIJIH I NOVIJIH SPOZNAJA

Ennio Stipčević

UDK: 78.034.7:78.071.1Lukačić,I.M.

Stručni rad

Rad zaprimljen 2/2021.

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti

Zavod za povijest hrvatske književnosti,

kazališta i glazbe

estip@hazu.hr

Sažetak

Prve biobibliografske podatke o Ivanu Lukačiću (oko 1585. – 1648.) donose u glazbenim leksikonima Johannes Walthert (1732.), François Joseph Fétis (1860. – 1865.), Robert Eitner (1877.) i još neki drugi stariji bibliografski priručnici. Tijekom 18. i 19. stoljeća, Lukačićovo je ime već posve zaboravljeno. Ne spominju ga u svojim publikacijama upućeni bibliografi, kao što su Šime Ljubić i Ivan Kukuljević Sakcinski, a ni Franjo Ksaver Kuhač za Lukačića nije znao. Tek 1925. Josip Mantuani u ovećoj studiji posvećenoj historijatu franjevačke glazbe spominje Giacoma Finettija i uz njega Ivana Lukačića i zbirku Sacrae cantiones. Godinu prije u jednoj raspravi lokalni crkveni povjesnik Niko Kalogjera navodi Lukačića kao orguljaša splitske stolnice, ne znajući, međutim, ništa o njegovoj zbirci, pribilježenoj u starim specijalističkim glazbenim leksikonima. Te kratke Mantuanijeve i Kalogjerine bilješke poznavao je tada mladi muzikolog Dragan Plamenac. Nakon više godina detaljnog istraživanja Plamenac krajem 1934. u zagrebačkom dnevnom listu Obzor objavljuje članak „Nepoznat hrvatski muzičar ranog baroka Ivan Lukačić (1574. –1648.) i njegovi moteti“. Taj neveliki novinski napis bio je prvora- zredni kulturni događaj, muzikološko otkriće bez premca u Hrvatskoj. Kada je potkraj 1935. u dvorani Hrvatskoga glazbenoga zavoda priredio koncert Iz hrvatske muzičke prošlosti, s djelima Vinka Jelića, Andrije Patricija, Julija Skjavićevića, Tomasa Cecchinija i Ivana Lukačića, hrvatskoj se javnosti odjednom pokazalo neslućeno bogatstvo hrvatske renesansne i barokne glazbe. Plamenca se, čini se, osobito dojmila zbirka Sacrae cantiones, unikatni primjerak Lukačićeve zbirke koju je pronašao u Berlinu, u staroj Pruskoj državnoj knjižnici. Tako je, zahvaljujući novinskim člancima, dobro organiziranom koncertu u Glazbenom zavodu, ali i kritičkom izdanju odabranih moteta iz zbirke Sacrae cantiones – glazba Ivana Lukačića sredinom 30-ih godina prošloga stoljeća ponovno zaživjela. Do ponovnog otkrića Lukačićeve zbirke u Biblioteci Jagiellonskoj u Krakovu došlo je zahvaljujući E. Stipčeviću 1982. Od početka 80-ih godina prošloga stoljeća došlo je do čvršćeg uorštavanja Lukačićeva skladateljstva u nove metodološke tendencije te

uopće do pozicioniranja hrvatskoga glazbenog baroka u europskim okvirima. Ivan Lukačić, skladatelj, franjevac konventualac, dugogodišnji maestro di cappella katedrale u Splitu, tipičan je „junak” lokalne historiografije. U zbirci Sacrae cantiones prepoznajemo vrijedan prilog ranobaroknim suvremenim stremljenjima.

Ključne riječi: *Ivan Lukačić, hrvatski glazbeni barok, glazbena historiografija*

Uvod

Okupili smo se na ovom mjestu kako bismo obilježili 400-tu godišnjicu tiška zbirke *Sacrae cantiones singulis, binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus concinendae* (Venetiis: Gardano, 1620.) Ivana Lukačića (Šibenik, oko 1585. – Split, 20. 09. 1648.). Danas je Lukačić jedan od najpoznatijih starijih hrvatskih skladatelja, istaknuta figura hrvatskoga glazbenog baroka, za kojega je, ne jednom, bilo rečeno da je „otac hrvatske glazbe”. Istina je, međutim, da Lukačić nije imao pravih nasljednika, njegova je glazba vrlo brzo nakon skladateljeve smrti potonula u posvemašnji zaborav.¹

Hrvatske su krajeve tijekom 16. i 17. stoljeća potresale teške političke prilike. Podčinjenost habsburškoj, venecijanskoj i turskoj vlasti te neprestana ratovanja decimirala su plemstvo i iscrpljivala seljaštvo, malo je ostajalo slobodnoga vremena za razvoj kulturnoga života. Hrvatsko je tlo, umjesto profinjenim zvucima renesansne i barokne glazbe, češće odzvanjalo od ratničkih konjskih kopita. Bilo je to doba kada su hrvatski skladatelji, kao i oni stranci koji su živjeli i djelovali na hrvatskome tlu, objavili oko 60 tiskanih glazbenih zbirki, najviše u Veneciji, ali također u Rimu, Beču i drugim središtima glazbenoga tiskarstva. Prve tiskare opskrbljene pomičnim metalnim kalupima s notama pojavljuju se u hrvatskim krajevima tek sredinom 18. stoljeća. Očito su loše strane nepostojanja domaćih glazbenih tiskara, kao i nedostatak tržišta muzikalija i cirkuliranja novih glazbenih ideja otežavali funkcioniranje glazbenoga života, no nemogućnost objavljivanja u domovini imala je, paradoksalno,

¹ Ova studija nastala je na temelju moje knjige: Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb, 2007. (dvojezično englesko-hrvatsko izdanje, u privitku DVD dokumentarni film „U potrazi za Lukačićem”, redatelj Davor Šarić, scenaristi Ivan Vidić – Ennio Stipčević). U toj knjizi nalazi se i opsežna bibliografija radova o Ivanu Lukačiću, njegovu dobu i njegovim suvremenicima, stoga na ovom mjestu spominjem u prvome redu recentniju stručnu literaturu.

i svoju dobru stranu. Naime, sve što su stariji hrvatski skladatelji objavljivali u inozemstvu, kod uglednih nakladnika i u konkurenciji sa suvremenicima, bilo je već u svoje doba ravnopravno uključeno u europsku glazbenu praksu renesanse i baroka. Nikada prije ni poslije skladatelji podrijetlom ili umjetničkim djelovanjem vezani uz hrvatske krajeve nisu bili tako snažno prisutni na europskom glazbenom tržištu.

Početak glazbenoga baroka u Hrvatskoj bio je potaknut bliskim vezama s prekomorskim talijanskim krajevima. Dvojica Talijana istaknula su se dugogodišnjim i svestranim glazbeničkim angažmanom u hrvatskim priobalnim krajevima: u Istri je od 1604. živio Gabriello Puliti (oko 1575. – 1642./43.), rodom iz Montepulciano u Toskani, franjevac konventualac, orguljaš, autor najmanje 37 samostalnih zbirki svjetovne i duhovne glazbe, koje je uglavnom posvećivao domaćim istarskim crkvenim velikodostojnicima, intelektualcima i pjesnicima. U srednjoj je Dalmaciji od 1603. djelovao Veronežanin Tomaso Cecchini (1580./85. – 1644.), *maestro di cappella* stolnih crkava u Splitu i Hvaru, autor 27 zbirki najraznovrsnijih skladbi. Cecchini je vjerojatno u rodnom gradu ili negdje drugdje u Italiji stekao solidnu glazbenu naobrazbu, a u Dalmaciju dolazi 1603., čini se na poziv učenoga i kontroverznooga splitskoga nadbiskupa Markantuna de Dominisa. U razdoblju duljem od trideset godina obavljao je razne glazbeničke dužnosti, stekavši u Dalmaciji prijatelje i mecene kojima je posvećivao tiskana djela.

Puliti i Cecchini u svojim su ranim opusima bili otvoreni suvremenom izričaju i skloni eksperimentu, s vremenom su odustali od zahtjevnog virtuozičeta, nastojeći jednostavnijim polifonim slogom približiti se skućenim izvedbenim kapacitetima i očekivanjima svojih patrona. No, ako se Puliti i Cecchini i nisu međusobno poznavali, njihov skladateljski opus nedvojbeno je poznao Ivan Lukačić.

1. Ivan Lukačić: biografski podaci

Malo je pouzdanih podataka iz Lukačićeva života. Nije nam poznat točan datum njegova rođenja, znamo tek da je u rodnom gradu kršten imenom Marko 1587. te da je godine 1597. primljen u red franjevac konventualaca u šibenskom samostanu sv. Frane, kada je i dobio redovničko ime Ivan. Mora da je u mladenačkoj dobi pokazivao izrazite nadarenosti jer je već 1600. po-

slan u Italiju na studije. Lukačićev je dugogodišnji angažman u Italiji nedostatno istražen. Vjeruje se da se školovao u Rimu ili Padovi. Poznato je da je u Rimu, u tamošnjoj crkvi sv. Jeronima, Lukačić kao *maestro di cappella* predvodio skupinu pjevača 30. rujna 1614. K tome, utvrđeno je da je nakon nekoliko mjeseci stekao naslov magistra glazbe, kako je zapisano u jednome od svezaka što pripadaju Arhivu Reda, smještenome uz baziliku Svetih apostola („Romae, die 23 Martii 1615. fuit creatus Magister Musices Fr. Joannes de Sibinico”). I ta dva dokumenta, te zapravo dvije štire rečenice, jedini su opipljivi dokazi o Lukačićevu dugogodišnjem boravku u Italiji!

Potkraj rujna 1616. u Piranu bio je održan redoviti godišnji kapitul primorske franjevačke provincije sv. Jeronima, na kojemu je predloženo (to nije bilo prvi put!) da Lukačiću bude namijenjena dužnost gvardijana u jednom dalmatinskom samostanu. Ovaj put bio je biran i nakon glasovanja izabran za gvardijana svoga matičnog šibenskoga samostana, no on se iznova odlučio za daljnji boravak u Italiji. Nije bez značenja to što je na istom kapitolu za gvardijana samostana u Koprnu, a onda i u Miljama, bio predlagan i oba puta neslavno odbijen Gabriello Puliti, u to doba svakako najznačajniji glazbenik unutar dalmatinske franjevačke provincije. Imao je već dvadesetak objavljenih zbirki, mora da je uživao ugled u istarskim crkvenim krugovima, pa je teško dokučiti razloge njegova neuspjeha na kapitolu. Važnija je činjenica da su se tih godina Lukačić i Puliti susretali na kapitulima Provincije te da je bilo prigoda kada su mogli zajednički muzicirati.

Po svemu sudeći, u Provinciji su se tražile najbolje mogućnosti za Lukačićev povratak u domovinu. On je najvjerojatnije boravio u Italiji, i to u Veneciji... U Lukačićevu podosta nejasnom životnom talijanskom itinereru Venecija mora da je imala bitno značenje, i to ne samo zato jer je u gradu na laguna-ma objavio svoju jedinu nam poznatu skladateljsku zbirku, nego zato što je, po svemu sudeći, upravo u krugu venecijanskih suvremenika crpio temeljna umjetnička nadahnuća.

Godine 1618. Lukačić se napokon vratio u domovinu, u svoj matični šibenski samostan sv. Frane. U tom samostanu ostaje do 22. lipnja 1620., kada definitivno seli u Split. Te godine prihvaća zaduženja koja će ga zaokupljati do kraja života: postaje *musicus praefectus*, tj. kapelnik u stolnoj crkvi sv. Duje u Splitu te gvardijan samostana sv. Frane na Obali, a u Veneciji mu iz tiska izlazi *Sacrae cantiones*, tipična onodobna „raccolta”, tj. zbirka duhovnih

skladbi koje nisu okupljene nekom zajedničkom liturgijskom funkcijom. Na naslovnici čitamo da zbirku „na svijet izdaje” Lukačićev redovnički subrat, skladatelj Giacomo Finetti, u ono doba *maestro di cappella* u mletačkoj crkvi S. Maria dei Frari. Po njegovu nagovoru, Lukačić je skupio neke od svojih ranijih skladbi, koje je Finetti – kako čitamo u tekstu posvete – predao Lukačićevu nadređenom, splitskom nadbiskupu Sforzi Ponzoniju.

Skladbe iz zbirke *Sacrae cantiones*, njih sveukupno 27, premda su po svoj prilici nastajale u Italiji tijekom Lukačićevih višegodišnjih studija, bile su ipak ponajprije namijenjene hrvatskoj publici, očekivanjima Lukačićevih splitskih crkvenih poglavara. U melodijskim figurama prepoznatljive su ranobarokne figure i klišeji, najčešće su lišene afektivnih figura, ispisanih melizama (u tom smislu izuzetak je dvoglasni *Da pacem, Domine*) i kadencirajućih ukrasa. Za razliku od venecijanske crkvene glazbe, koju je Lukačić nedvojbeno poznao, a za koju je na prijelazu stoljeća bio karakterističan bogati vokalno-instrumentalni zvuk, skladatelji koji su djelovali na hrvatskoj obali (kao što su Tomaso Cecchini, Gabriello Puliti i Damjan Nembri) bili su ograničeni domaćim izvođačkim mogućnostima.

Očito je da su Lukačića po dolasku u Split dočekale dugo pripremane odgovorne svećeničke i glazbeničke dužnosti. Dočekali su ga, također, zategnuti odnosi, sukobi koje je potaknuo nadbiskup Markantun de Dominis, svestrani intelektualac širokih prirodnoznanstvenih i crkvenopovijesnih interesa, koji je zbog svojih ideja usmjerenih protiv papinskoga neporecivog autoriteta došao u sukob sa splitskim kaptolom, da bi na kraju bio optužen od inkvizicije i poslije smrti ritualno spaljen na Campo dei Fiori u Rimu, onom istom trgu gdje je koju godinu prije gorio Giordano Bruno.

Sačuvana je iscrpna arhivska građa o Lukačićevu upravljanju samostanom sv. Frane. U dvjema knjigama *Priboda i rashoda* (1608. – 1627.; 1627. – 1657.), na oko 580 stranica velikoga formata zabilježena je kronika primitaka i izdataka samostana i crkve sv. Frane, u kojoj ima oko 40 Lukačićevih potpisa. Usto, osobito su važni službeni zapisi kanonskih pohoda i takvih je vizitacijskih zapisa iz Lukačićeva vremena ukupno dvadeset i jedan. Spominjem te samostanske rukopisne kronike, makar dobro poznate u stručnoj literaturi, jer mi se čini da bi njihovo pomno proučavanje moglo ponuditi neke svježije uvide.

Nevelik je, ali vrlo vrijedan fundus tiskanih muzikalija iz 16. st u samostanu sv. Frane. Od petnaestak fragmentarno sačuvanih zbirki većinom su to ma-

drigali objavljeni u nakladničkoj kući Gardano u Veneciji, onoj istoj koja je 1620. objavila Lukačićevu zbirku. Teško je nazreti neku logiku u nabavljanju spomenutih muzikalija, no možda nije bez značenja što su dva autora franjevci (Costanzo Porta i Ludovico Balbi), čija je djelatnost u nekom razdoblju bila vezana za venecijansku crkvu dei Frari. U toj je velikoj franjevačkoj crkvi *maestro di cappella* na početku 17. st. bio Giacomo Finetti pa je moguće pretpostaviti da su upravo zahvaljujući Finettijevu posredništvu neke muzikalije dospjele u splitski franjevački samostan.

U splitskom samostanu sv. Frane nerijetko su stanovali fratri koji su bili zaposleni kao orguljaši u katedrali. Među Lukačićevim se suvremenikima u spisima spominju fra Gasparo Ferrero, koji je tijekom 1624. četiri mjeseca bio orguljašem crkve sv. Duje. Drugi orguljaš s kojim je Lukačić surađivao bio je Marcantonio (Donoso) Romano, svjetovnjak koji se od 1609. nastanio u Splitu, a djelovao je uz manje prekide kao orguljaš stolnice do 1636. U zbirci Veronežanina Tomasa Cecchinija *Amorosi concetti, il terzo libro de' madrigali a una, et due voci... op. 7* (Venecija, 1616.) Romano se pojavljuje kao autor jedne jedine, virtuozno napisane monodije *Mori mi dite*. Godinu dana kasnije Cecchini mu posvećuje svoj op. 13., nepotpuno sačuvanu zbirku *Motetti a una voce sola* i u posveti ga nazivlje „compadre mio caro”. Iako se Cecchini 1614. preselio u Hvar, očito su ga za Split i nadalje vezala prijateljstva. Romano se 1625. nastanio kod sv. Frane, boraveći nekoliko godina pod samostanskim krovom zajedno s Lukačićem. Treći orguljaš splitske prvostolnice u vrijeme Lukačićeva djelovanja u Splitu bio je fra Claudio Balbi da Longiano, franjevac konventualac.

U samostanskoj kronici na dan 20. rujna 1648. čitamo bilješku: „Vrlo ugledni otac fra Ivan Lukačić, kustos i magistar glazbe, pokopan je u našoj crkvi sv. Franje”. Samostanske knjige još su godinama bilježile mise zadušnice koje su se održavale u uspomenu na zaslužnoga člana redovničke zajednice i istaknutog umjetnika. Stariji autori zabilježili su među samostanskim inventarom Lukačićev uljani portret, za koji se ne zna tko ga je izradio i po čijoj narudžbi. S vremenom se portret zagubio, nestalo je i sjećanje, a uspomenu na Lukačića i njegovu glazbu sačuvali su tek rijetki inozemni leksikoni i bibliografski priručnici. Latinska izreka *Habent sua fata libelli* kao da je skovana po mjeri sudbine Lukačićeve zbirke.

2. U potrazi za Lukačićem

Prve biobibliografske podatke o Lukačiću donose u glazbenim leksikonima Johannes Walther (1732.), François Joseph Fétis (1860. – 1865.), Robert Eitner (1877.) i još neki drugi opći stariji bibliografski priručnici. Tijekom 18. i 19. stoljeća, kada u Hrvatskoj nastaje niz kvalitetnih leksikonskih i bibliografskih publikacija, Lukačićevo ime je već zaboravljeno. Ne spominju ga ni Julije Bajamonti ni Šime Ljubić, nema ga ni ponajbolji stariji hrvatski bibliograf Ivan Kukuljević Sakcinski. Niti najupućeniji hrvatski muzikolog na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, Franjo Ksaver Kuhač, koji je pasionirano tragao za starim glazbenicima hrvatskoga podrijetla, za Lukačića ipak nije znao. Tek 1925. Josip Mantuani, slovenski muzikolog znatne europske reputacije, u ovećoj studiji posvećenoj historijatu franjevačke glazbe, spominje Giacomina Finettija i uz njega Ivana Lukačića i zbirku *Sacrae cantiones*. Godinu prije u jednoj raspravi lokalni crkveni povjesnik Niko Kalogjera, također, navodi Lukačića kao orguljaša splitske stolnice, ne znajući, međutim, ništa o njegovoj zbirci, pribilježenoj u starim specijalističkim glazbenim leksikonima. Moguće je pretpostaviti da je Mantuanijevu kratku bilješku uočio mladi muzikolog Dragan Plamenac. I dok je Mantuani bio, čini se, prvi koji je u domaćoj publikaciji – i makar samo u jednoj rečenici – uz Lukačićevo ime spomenuo i njegove *Sacrae cantiones*, Plamenac je zaslužan za publikaciju i suvremenu prezentaciju Lukačićeve zbirke, štoviše za otkriće cijeloga dotad nepoznatoga sloja stare hrvatske glazbe.²

² Od starije muzikološke literature, gdje se Lukačić tek usputno spominje, usp. Niko Kalogjera, Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve, *Sv. Cecilija* 18 (1924) 3, 89–90; br. 4, 126–128; br. 5, 160–163; Josip Mantuani, Glasbeniki iz reda sv. Frančiška, *Nova revija* 4 (1925) 1, 41–59; br. 2, 146–163, br. 3, 266–277, br. 4, 368–378. Otkriće zbirke *Sacrae cantiones* i prve ozbiljne znanstvene studije o Lukačiću te o hrvatskoj renesansnoj i baroknoj glazbi napisao je Dragan Plamenac: Nepoznati hrvatski muzičar ranog baroka, *Obzor* 75 (1934) 293, 6; Nepoznati hrvatski muzičar ranog baroka: Šibenčanin Ivan Lukačić (1574–1643) i njegovi moteti, *Magazin Sjeverne Dalmacije* 2 (1935) 2, 80–86 (skraćena verzija u: *Zvuk*, 3 /1935/ 1, 41–43). Od recentnijih studija ističe se publikacija: Ljudevit Anton Maračić, *Provincijski povijesni arhiv. Arhivsko gradivo povijesnog dijela Provincijskog arhiva (1539. – 1827.)*, Hrvatska provincija sv. Jeronima franjevac konventualaca, sv. 1–2, Zagreb, 2015. Usp. također Milan Pelc (ur.), *Veličina malenih. Povijest i kulturna baština Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevac konventualaca*, Hrvatska provincija sv. Jeronima franjevac konventualaca, Zagreb, 2010.

Nakon više godina podrobnih istraživanja, Dragan Plamenac krajem 1934. u zagrebačkom dnevnom listu *Obzor* objavljuje članak „Nepoznat hrvatski muzičar ranog baroka Ivan Lukačić (1574. – 1648.) i njegovi moteti”. Taj neveliki novinski napis (iduće godine pretiskan u još dva domaća časopisa) bio je prvorazredan kulturni događaj, muzikološko otkriće bez premca u Hrvatskoj, a kada je potkraj 1935. u dvorani Hrvatskoga glazbenog zavoda priredio program *Iz hrvatske muzičke prošlosti*, s djelima Vinka Jelića, Andrije Patricija, Julija Skjavetića, Tomasa Cecchinija i Ivana Lukačića, hrvatskoj se javnosti odjednom pokazalo neslućeno bogatstvo hrvatske renesansne i barokne glazbe. Plamenac je u to doba otkrio više od 30 nepoznatih tiskanih zbirki hrvatskih renesansnih i baroknih majstora, no čini se da ga se osobito dojmila zbirka *Sacrae cantiones*. U predgovoru notnog izdanja *Ivan Lukačić, Odabrani moteti...*, što ga je objavio Hrvatski glazbeni zavod 1935. godine (a bilo je to uopće prvo takvo notno izdanje s djelima nekoga starijeg hrvatskog skladatelja) Plamenac će tada u zanosu zapisati: „Dakle se ipak nije zatro svaki trag domaćem radu i djelovanju na ovom umjetničkom području!”

Unikatni je primjerak Lukačićeve zbirke Plamenac pronašao u Berlinu, u staroj Pruskoj državnoj knjižnici. Tako je, zahvaljujući novinskim člancima, dobro organiziranom koncertu u Glazbenom zavodu, ali i kritičkom izdanju odabranih moteta iz zbirke *Sacrae cantiones* – glazba Ivana Lukačića sredinom 30-ih godina prošloga stoljeća ponovno zaživjela. Tijekom tragičnih ratnih i poratnih godina obitelj mu se rasula, izgubio je mnoge prijatelje, a golema i vrijedna obiteljska biblioteka bila je pokradena i razgrađena. Potkraj 60-ih godina pronašao je, prema vlastitim riječima sasvim slučajno i „među starim papirima” u svojoj privatnoj arhivi u SAD-u, rukopisni prijepis kompletne zbirke *Sacrae cantiones*, prijepis koji je napravio još početkom 30-ih godina u Berlinu!

Mikrofilm svoga prijepisa, kao i mikrofilm sačuvane fotokopije izvorne dionice orguljskoga *continua*, Plamenac je poslao u Odsjek za muzičku umjetnost Hrvatske (tada Jugoslavenske) akademije znanosti i umjetnosti u Zagreb. Od tog je materijala Josip Andreis 1970. tiskao notno izdanje, preostalih šesnaest moteta; u međuvremenu, 1968., Lovro Županović objavljuje prvu oveću stilističku studiju o *Sacrae cantiones*, a slijedeći jednu Plamenčevu zabilješku, objavljuje 1969. u časopisu *Zvuk* četiri Lukačićeva moteta koji su bili uvršteni u antologiju *Promptuarium musicum* (1626.) Johanna Donfrida. Andreis,

dugogodišnji profesor povijesti glazbe na Muzičkoj akademiji, autor temeljnih priručnika na kojima su odgojeni naraštaji muzikologa i glazbenika, kao i sam Županović, njegov nasljednik na Katedri za stariju hrvatsku glazbu, umnogome su svojim autoritetom pridonijeli ponovnom buđenju zanimanja za Lukačićevu glazbu. Na ovom mjestu diskurs nalaže prelazak na *Ich-Form*: naime, u sudbinu Lukačićeve tiskovine uplela se istraživačka fortuna autora ovoga teksta.

Kad je početkom 80-ih otvorena obnovljena zgrada Berlinske biblioteke, u tu su se ustanovu počele vraćati mnoge knjige „raštrkane” tijekom Drugoga svjetskoga rata. Bilo je tada već jasno da je dio fundusa berlinske biblioteke pohranjen u Biblioteci Jagiellonskoj u Krakovu. Napisao sam, pod egidom Knjižnice HAZU, službeni dopis krakovskoj biblioteci, tražeći mikrofilm. Nakon nekoliko mjeseci, početkom 1983., stigao je paketić, bez ikakvoga popratnog dopisa, s mikrofilmom originalnoga prvotiska zbirke *Sacrae cantiones* Ivana Lukačića! Tako je nakon 40 godina traganja mnogih domaćih muzikologa, nakon bezbroj uzaludnih pisama i putovanja, iznova pronađen zagubljeni unikat Lukačićeve zbirke! Na to sam se traganje odlučio potaknut ponudom fra Ludovica Bertazza da za seriju *Corpus Musicum Franciscanum* priredim izdanje cjelokupne Lukačićeve zbirke; izdanje je objavljeno 1986. u Padovi. Prema želji nakladnika, izdanje je opskrbnjeno realiziranim orguljskim *continuumom*. Posljednja suvremena tiskovina *Sacrae cantiones* jest reprint izvornika, što ga je objavio Muzički informativni centar u Zagrebu 1998. To izdanje čini mi se posebno važnim jer pruža uvid u izvornik, što je pak temelj za svaku „povijesno obaviještenu” izvedbu.

Godine 2000. šibenska tvrtka „Digital-Zoom” i njezin direktor, snimatelj i redatelj Davor Šarić snimio je dokumentarni film *U potrazi za Lukačićem*. Film je premijerno prikazan u Šibeniku, potom u dvorani Hrvatskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu, nekoliko puta na stanicama Hrvatske televizije, zatim na jednom međunarodnom muzikološkom skupu u New Yorku, itd..., da bi naposljetku DVD bio priključen uz moju navedenu knjigu *Ivan Lukačić* iz 2007. Valja spomenuti da je u pripremi drugo izdanje Lukačićeve zbirke za spomenutu seriju padovanskih franjevaca *Corpus Musicum Franciscanum*, u sunakladništvu jednoga domaćega nakladnika (ovaj put u kritičkom izdanju, bez pridodane realizacije *continua*), a također je u pripremi i zbornik studija u sunakladništvu inozemnog i domaćeg nakladnika.

Međunarodni muzikološki skup iz 1985., posvećen 400. obljetnici skladateljve rođenja, što ga je organizirao Provincijalat franjevac konventualaca te zbornik koji je tiskan dvije godine kasnije (urednik Ljudevit Maračić), kao i ovaj simpozij – kojemu na različite načine – nazočimo, sve nas to bodri da zasučemo rukave jer oko reanimacije Lukačićeve glazbe i njegovih suvremenika zacijelo još ima dosta posla.

Umjesto zaključka

I za kraj, umjesto zaključka, neka mi budu dopuštena neka pitanja na koja bi istom trebalo odgovoriti. Na naslovnici *Sacrae cantiones* nije istaknut broj opusa. Takav primjer neisticanja opusa u ono doba nije, doduše, usamljen, ali je ipak neuobičajen, a u svezi s Lukačićem itekako bi dobro došao za razjašnjenje nekih dvojbi. Ovako se nameću pitanja: je li ta zbirka prvo i uopće jedino tiskano Lukačićevo djelo? Ostaje zagonetkom kako to da nakon što je objavio *Sacrae cantiones* i preuzeo dužnost kapelnika splitske stolnice nije objavio niti jednu jedinu skladbu. Dužnost kapelnika, naime, podrazumijevala je brigu o glazbenom repertoaru, kao i znatan skladateljski angažman. Je li moguće da Lukačić, dočekan u Splitu s tolikim iščekivanjima nakon dugotrajnih talijanskih studija, ništa nije skladao nakon 1620. godine?

Poznato je, doduše, da mu je i nakon 1620. objavljeno nekoliko moteta. Poznanstvo je s Giacomom Finettijem vjerojatno pomoglo prodoru Lukačićeve glazbe u sjevernu Europu. U antologiju Johanna Reiningera *Deliciae sacrae musicae* (Ingolstadt, 1626.) uvršten je *Ex ore infantium*, dok se u trećem svesku velike antologije Johanna Donfrida *Promptuarium musicum* (Strasbourg, 1627.) nalaze skladbe *Corde et animo*, *Sancta et immaculata*, *Sancti mei*, *Nos autem* i *Domine, puer meus*. Sve su to moteti preuzeti iz *Sacrae cantiones*. Sudjelovanjem u tim uglednim antologijskim zbirkama Lukačić je potvrdio svoj europski ugled. Moteti iz zbirke *Sacrae cantiones* čini se da su bili prihvaćeni ne samo u lokalnim razmjerima i ne samo u Veneciji nego i u glazbenim kapelama sjeverne Europe. Tako bismo barem htjeli vjerovati!

No da bismo doista dokazali da je Lukačićeva glazba bila izvođena u sjevernoeuropskim crkvama valjalo bi proučiti kataloge tiskara, njihovu prodaju i distribuciju. To je zadatak koji čeka mlađe naraštaje. Moguće da bi temeljitiji studij diseminacije ranobaroknih tiskovina iznio na svjetlo dana još koje ne-

poznato djelo hrvatskih majstora, pa tako i neku drugu Lukačićevu zbirku. Uostalom, s istraživanjima smo uvijek na nekom novom početku.

Dodatak: Suvremena izdanja Lukačićevih moteta

Dragan Plamenac (ur.), *Ivan Lukačić, Odabrani moteti (1620.)*, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 1935., 1975. (reprint).

Ennio Stipčević (ur.), *Ioannis Lvcacih de Sebenico: Sacrae Cantiones Singulis Binis Ternis Quaternis Quinisque vocibus Concinnendae, Venetiis 1620.*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb – Gradska knjižnica „Juraj Šižgorić”, Zagreb – Šibenik, 1998. (pretisak).

Ennio Stipčević (ur.), *Ivan Lukačić OFMConv. (c. 1585. – 1648.)*, *Sacrae cantiones Venezia, 1620., Mottetti a 1-5 voci* (Corpus Musicum Franciscanum), Messaggero, Padova, 1986.

Josip Andreis (ur.), *Ivan Lukačić, Šesnaest moteta*, Muzikološki zavod Muzičke akademije, Zagreb, 1970.

Lovro Županović, Četiri moteta Ivana Lukačića iz zbirke Promptuarium musicum Johanna Donfrida, *Zvuk 91* (1969), 32–37 (+ separadni otisak, 1–16).

FRA IVAN MARKO LUKAČIĆ NEOBJAVLJENI ARHIVSKI ZAPISI

Ljudevit Anton Maračić

UDK: 2-722.53Lukačić, I.M.:784.1“1585/1648“

78.072Lukačić, I. M.

7.034.7:783

Pregledni rad

Rad zaprimljen 12/2020.

Hrvatska provincija sv. Jeronima

franjevaca konventualaca

ljudevitmaracic@gmail.com

Sažetak

Kako sve više raste interes za hrvatskoga glazbenika fra Ivana Lukačića, dugogodišnjeg kapelnika splitske stolnice tijekom 17. stoljeća, posebno u povodu 400-te obljetnice tiskanja njegove zbirke moteta „Sacrae Cantiones“ (Venecija, 1620.), pokazuje se sve veća potreba upoznavanja lika i života toga franjevca konventualca, rođenog u Šibeniku, školovanog u Veneciji i Rimu, a na radu u Splitu. Ovdje je i proveo najplodniji dio života i kao dugogodišnji gvardijan samostana sv. Frane franjevaca konventualaca, a isto tako i kao kapelnik pri katedrali sv. Dujma. Autorov rad na sređivanju arhivskoga gradiva Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevaca konventualaca u Zagrebu omogućio mu je uvid u starije dokumente, pohranjene u dvadeset rukopisnih zbirki u istom arhivu. U ovome radu autor iznosi više nepoznatih arhivskih potvrda o Lukačićevu djelovanju kao fratru i poglavaru, o redovničkom životu prožetom brojnim napetostima, nesporazumima i osporavanjima, a njihovo upoznavanje baca dodatno svjetlo na život i rad ovoga šibensko-splitskoga franjevca konventualaca i obogaćuje okružje koje mu je omogućilo uspješno glazbeno stvaralaštvo i djelovanje.

Ključne riječi: franjevac konventualac, ranobarokna glazba, samostan sv. Frane u Splitu, katedrala sv. Dujma u Splitu, gvardijan i defnitor, Zadarska kustodija

Uvod

Kada je u studenom 1985. u Zagrebu održan znanstveni skup u povodu 400-te obljetnice rođenja fra Ivana Marka Lukačića (1585. – 1985.), o čemu je nešto više od godine dana poslije održavanja objavljen i zbornik radova pod na-

slovom „Lukačić”,¹ neki su predavači izrazili žaljenje što neproučena arhivska dokumentacija otežava stvaranje cjelovite slike o ovom hrvatskom baroknom glazbeniku, ali i uglednom franjevcu konventualcu, koji je u svojoj matičnoj Provinciji sv. Jeronima u Dalmaciji vršio zapažene službe, vezane uglavnom uz splitski samostan sv. Frane i Zadarsku kustodiju koja je pokrivala baš njegov matični samostan (Šibenik) i životno boravište (Split). Doista, na tom skupu temeljito su predstavljeni rezultati arhivskoga biografskoga istraživanja, ali samo djelomice, vezano uz samostanski arhiv u Splitu (Roščić) i prethodno glazbeno usavršavanje i specijalizaciju u Rimu (Mrkonjić). Ostali predavači, što je i očekivano, svoju su pažnju usmjerili na glazbeno djelovanje ili okolnosti koje su djelovale na Lukačićev uspješan rad u Splitu.

Nakon dobrih trideset godina, potaknut brojnim razlozima i motivima, dao sam se na sređivanje cjelokupnoga arhivskoga gradiva Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevac konventualaca, koje je nedovoljno proučeno i javnosti nedostupno ležalo pohranjeno, ali i dobro zaštićeno, u kartonskim kutijama provincijskog arhiva. Plod toga rada koji mi je donio mnogo radosti, a i podosta iznenađenja, ukoričen je u dva pozamašna sveska koji nose naslov „Provincijski povijesni arhiv”.² U tom sam radu posebnu pažnju posvetio važnijim i poznatijim fratrima Provincije sv. Jeronima, i to od 1559. do 1827., jer je to vremensko razdoblje opisano u zapisnicima i izvješćima kapitula i vizitacija počevši od 1559. godine, kad je uveden provincijski arhiv, pa sve do 1827. godine, kad je uslijed ujedinjenja Provincije sv. Jeronima u Dalmaciji s onom sv. Antuna Padovanskog u Padovi, te se tamo i čuva arhivsko gradivo za daljnje razdoblje, sve do konačnog razjedinjenja i vraćanja u prethodno pravno stanje, godine 1907. godine. Od te godine do danas povijesni dio arhiva, kao i noviji dokumenti, pohranjeni su u Arhivu Provincije na Svetom Duhu u Zagrebu.

¹ Usp. Ljudevit Anton Maračić (ur.), *Lukačić, zbornik radova znanstvenog skupa održanog u povodu 400-te obljetnice rođenja Ivana Marka Lukačić*, Provincijalat franjevac konventualaca, Zagreb, 1987.

² Usp. Ljudevit Anton Maračić, *Provincijski povijesni arhiv. Arhivsko gradivo povijesnog dijela Provincijskog arhiva (1539. – 1827.)*, Hrvatska provincija sv. Jeronima franjevac konventualaca, sv. 1-2, Zagreb, 2015. Prvi svezak sadrži popis i opis materijala kronološkim redom, a drugi svezak donosi tematsku obradu događaja, pojava i imena.

Povijesni arhiv današnje Hrvatske provincije sv. Jeronima čuva, među ostalim, dvanaest rukopisnih svezaka velikog formata, koji od početka nose naslov „Acta Provinciae”, makar uz službene zapisnike kapitula i kanonskih vizitacija sadrži i brojne druge materijale, kao što je dopisivanje s generalnom upravom, povremeni upis novopridošlih, zavjetovanih i preminulih članova i još ponešto što može zanimati ljubitelja prošlosti. Naznaka broja sveska slijedi vremensko razdoblje opisano u knjizi, pa tako npr. prvi svezak uključuje gradivo od 1559. do 1854. i tako redom dalje. Periodizacija nema neke određene kriterije, već ovisi o zapisničarima, a to su redovito tajnici Provincije, a ponekad i sam provincijski ministar, što je lako prepoznati po upotrebi prvog lica u prezentu.

Slijedom toga sređivanja i opisivanja, pokušao sam doslovno (pod navodnicima), upisati originalne izraze i rečenice, dakako pretežito na latinskom jeziku, s naznakom sveska i stranice, odnosno folije na kojoj se navedeni citat nalazi u zagradi. Treba pri tome istaknuti da dva sveska nemaju paginaciju pa to može otežati pronalaženje citiranog mjesta u rukopisu, ali olakšicu može pružiti godina koja prethodi ili se nalazi u svakom odlomku jer zapisi slijede kronološki red pa nije tako teško doći do navedenog citata. S obzirom pak na fra Ivana Marka Lukačića, čije sam arhivske podatke o životu i redovničkom djelovanju ovdje nastojao vjerno i cjelovito prenijeti, ističem da je većina podataka ovdje prvi put objavljena javnosti, te može poslužiti i pomoći cjelovitim slaganju životnog mozaika ovoga našega uglednog fratra.

1. Arhivski zapisi o fra Ivanu Lukačiću

Prvi zapisani spomen o fra Ivanu Marku Lukačiću u Arhivu Provincije sv. Jeronima franjevac konventualaca (tada se službeno nazivala Provincia Dalmatiae s. Hieronymi fratrum minorum conventualium) susrećemo u drugom svesku Akata Provincije (1588. –1605.), za provincijskog ministra PMg. Nikole Sola iz Pirana, kada je pod njegovim predsjedanjem 1. lipnja 1597. u šibenskom samostanu sv. Frane održana kustodijska kongregacija za Zadarsku kustodiju, koja je u svojem nazivu još dugo bila ušćevala spomen na izgubljeni zadarski samostan sv. Frane, a koja je spomenute godine uključivala samostane u Pagu, Šibeniku, Trogiru i Splitu. Tom prigodom kao svojega komesara provincijal Sola je u Šibeniku postavio PBacc. Marka Leona iz Cresa. U zapisu o kustodijskoj kongregaciji, 1. lipnja 1597. susrećemo vrlo važan

detalj: istog dana za šibenski samostan sv. Frane primljen je u Red franjevaca konventualaca Dalmatinske provincije sv. Jeronima Marko, sin pok. Ivana Lukačića, kao i Petar sin pok. Antuna Mislića. Obojica su imala oko trinaest godina, uobičajenu tadašnju razinu dobi da netko može ući u novicijat.³

U arhivskoj dokumentaciji Povijesnog dijela arhiva Provincije sv. Jeronima potom dugo nema spomena Lukačićeva imena. Vjerojatno je izbivao izvan Provincije zbog studija i glazbenog usavršavanja te ga u sljedećim spominjanjima sve do smrti susrećemo najčešće s naslovom PBacc, Mag. mus. (pater baccalaureus, magister musices).

Provincijski kapitul održan u piranskom samostanu sv. Franje, od 30. kolovoza 1612. dalje, na kojemu je za provincijskog ministra nakon prekida ponovno izabran domaći sin PMg. Nikola Sola iz Pirana, u svojem službenom izvješću u Aktima Provincije donosi prvu vijest o povratku fra Ivana Lukačića, bilježi mu i naslov bakalaureata, ali još uvijek bez dodatka koji će ga redovito pratiti, magister musices. Na tom kapitolu kao zadarski kustos predložen je i izabran PBacc. Ioannes de Sebenico.⁴ U Aktima Provincije (IV. svezak, 1603.– 1628.) Lukačića susrećemo ponovno 1616. godine, kad je 24. rujna i sljedećih dana ponovno u Piranu održan Provincijski kapitul, na kojemu je izabran za provincijskog ministra vrlo agilni, ali i nepomirljivo konfliktni rapski fratar PMg. Šimun Marelli, čovjek pun inicijativa, žari obnove, ali i duha sporenja, pa se njegovo ime susreće jako često među onima koji osporavaju pojedini prijedlog ili osobu na kapitolu, a i izvan toga. S njime će (i brojni drugi, kao spomenuti provincijal Sola ili teolog Ferkić, da spomenem samo najpoznatije) i naš Lukačić imati poprilično okapanja. Na spomenutom kapitolu u Piranu za zadarskoga kustosa između dva kandidata izabran je baš fra Ivan iz Šibenika,⁵ koji je dobio više glasova od šibenskog subrata PMg. Nikodema Juričića, kasnijega provincijskog ministra. Taj podatak, u kojemu se ipak ne spominje još Lukačićeva titula (magister musices, pa ni prethodni

³ „Pro conventu Sibenicensi Marcus filius def. Joannis Lucacich et Petrus filius def. Antonij Mislich... eadem atetate annorum tredecim in circa.” Akta Provincije u Arhivu Provincijalata franjevaca konventualaca u Zagrebu, 2. kutija, svezak II, folij 130 pozadina (unaprijed: II, fol. 130r).

⁴ *Acta Provincije, IV. svezak*, bez naznake stranice, jer taj svezak nema paginacije, a podatak se može provjeriti uz zabilježenu godinu.

⁵ „Frater Ioannes de Sebenico” (IV, bez naznake stranica, kojih u ovom svesku ni nema).

bakalaureat) upućuje kako je već tada mladi Šibenčanin Lukačić uživao ugled među fratrima, kad je pri izboru dobio prednost nad jednim vrlo uglednim i istaknutim doktorom teologije. Zanimljivo je da su se na ovome kapitolu susreli kao vokali, ali i kao kolege glazbenici, dvojica najistaknutijih skladatelja koje je Provincija imala, Ivan Lukačić i Gabriele Puliti. Njihovo poznanstvo potrajat će tridesetak godina, sve do njihove smrti.

Sljedeći spomen Lukačića imamo u zapisu od 21. lipnja 1620., kada je u trećem svesku Akata Provincije (1608. – 1628.) zabilježeno kako je provincijski ministar PMg. Šimun Marelli iz Raba, došavši u Split za svoje redovite vizitacije (koju je svaki provincijal obično održavao svake godine), za novoga gvardijana samostana sv. Frane imenovao PBacc. Ivana iz Šibenika, bez navođenja njegova prezimena Lukačića.⁶

Odsad u arhivskoj dokumentaciji sve češće susrećemo ime šibenskog fra- tra i glazbenika, ponekad s prezimenom, ali češće bez prezimena, no uvijek s dodatkom da je iz Šibenika. Tako je poznati provincijski ministar PMg. Blaž Posarić iz Cresa, prethodno tajnik Reda u Rimu i veliki zagovornik redovničke obnove u provincijama, za svoje druge vizitacije, počete po Uskrsu 1622. godine u Krku, došavši 8. lipnja 1622. u Split, pri propisanom pregledu urednosti samostanske crkve, uočio neke nepravilnosti u pohrani svetih relikvija te na njih u zapisniku i upozorio i naredio da se postave na doličnije mjesto.⁷ U nastavku izvješća susrećemo jedan podatak koji potvrđuje Lukačićevu stručnost u glazbi jer mu isti provincijski ministar PMg. Blaž Posarić naređuje da samostansku braću poučava u glazbenom umijeću.⁸ Ovaj detalj ukazuje da je Lukačić već te godine poznat u Splitu kao glazbenik kojemu provincijal čak naređuje da u tom smjeru mora proraditi i oko osposobljavanja braće. Ovaj podatak svjedoči i o tome kako se po samostanima njegovalo glazbeno umijeće pa nije čudna podudarnost da baš u vrijeme djelovanja fra Ivana Lukačića u Provinciji sv. Jeronima franjevaca konventualaca imamo bar još dvojicu afirmiranih fratara glazbenika, PBacc. Gabrijela Pulitija iz Montepulciana, u Istarskoj kustodiji i PBacc. Bonaventuru Rinaldija iz Krka, u Rapskoj kustodiji. Što se pak tiče Lukačićeva zauzimanja za urednost i obnovu samostana kojemu je dugo bio gvardijan, spomenuti provincijski mini-

⁶ „PBacc. magistrum musices, fr. Ioannem a Sibenico” (III, f. 96).

⁷ „Sacras reliquias in quadam capsam indecentem servatas reperijt” (III, f. 156r).

⁸ „Guardiano imposuit ut ipsos musicam doceret” (III, f. 156r).

star PMg. Blaž Posarić za vizitacije dvije godine kasnije, ističe u zapisniku da je pod blagotvornim utjecajem gvardijana Lukačića u splitskom samostanu našao braću u miru, a samostanske prostorije preuređene, u što je gvardijan Lukačić uložio i dio nagrade koju je dobivao kao katedralni kapelnik, a kojemu je i splitski nadbiskup u ovoj materijalnoj obnovi rado pripomogao.⁹

2. Problematični fratri

Šibenski fratar i provincijski ministar PMg. Nikodem Juričić, koji je svega dvije godine upravljao Provincijom sv. Jeronima franjevac konventualaca, zbog nagle smrti koja ga je 1626. zadesila u Krku u vrijeme pohoda samostanu sv. Franje, prethodne godine 1625., za redovite vizitacije matičnom samostanu u Šibeniku, dočuo je za loš glas o p. Nikoli Burogni iz Šibenika pa je protiv ovoga pokrenuo proces, pozvao ga i javno obznanio pred braćom u blagovaonici gdje se nije pojavio (III, f. 191). Tog ćemo nedoličnog fratra nešto kasnije susresti jer će baš Lukačić dobiti zadatak da se pobrine za izvršenje kazni nad p. Burognom. Njega je zbog teškog neposluha i drugih javnih prekršaja provincijal Juričić istjerao iz Provincije, uz zabranu da boravi u bilo kojemu njezinu samostanu te predao javnim vlastima, koje će ga teško kazniti (III, 205). No, čini se da će Lukačić, čije ime susrećemo u izvješću o kapitularnoj kongregaciji održanoj 17. lipnja 1627. u Labinu, gdje sudjeluje kao definator Zadarske kustodije i gvardijan splitskog samostana sv. Frane, češće morati prisustvovati sličnim procesima protiv fratara koji se nisu držali redovničkog načina života. Kako se stanje sa šibenskim fratrom Burognom nije smirilo, nego čak i pogoršalo, dana 26. veljače 1628. generalni komesar Pellegrini zadužuje splitskoga gvardijana Pbacc. Ivana iz Šibenika da mu u Kopar, mjesto njegova stalnog boravka, dobro i pažljivo čuvanog, pošalje p. Nikolu Burognu iz Šibenika, svećenika našeg Reda, jer da je počinio mnoga zla, zbog kojih ima posla i sa svjetovnim vlastima i zbog čega je u Provinciji lišen obaju prava glasa pa sada komesar želi završiti ovaj posao.¹⁰ Njega je zbog teškog neposluha i drugih javnih prekršaja provincijal potom istjerao iz

⁹ „Fratres in pace invenit... Aliquas celulas a p.re m.ro Joanne suis... parte sumptibus, ac illi Domini Archiepiscopi auxilio exornatas invenit” (III, f. 170).

¹⁰ „Bene ac diligenter custoditum... ob multa mala ac pessima ab eo perpetrata” (III, ff. 199r–200).

Provincije, uz zabranu da boravi u bilo kojemu njezinu samostanu, te predao javnim vlastima koje će ga teško kazniti (III, 205). Zanimljivo da je mnogo kasnije, na provincijskom kapitolu, održanom 5. studenoga i sljedećih dana 1644., usvojen prijedlog, odnosno molba nekoga gospodina Lovre Jette iz Šibenika, da se uspostavi posebna služba prokuratora za oslobađanje p. Nikole Burogne iz galije,¹¹ ali uz uvjet da se pritom financijski ne opterete šibenski samostan ni Provincija. Nije poznato koliko je vremena prethodno kažnjeni fratar proveo na galiji, a može se pretpostaviti da mu je kazna, nakon ove intervencije, ukinuta. Lukačić je na tom kapitolu bio ponovno izabran za kustosa Zadarske kustodije.

3. Uspon u službama

Na prethodnom provincijskom kapitolu u Šibeniku, 13. studenoga i sljedećih dana 1624., kad je izabran za provincijala već spomenuti Šibenčanin PMg. Nikodem Juričić, uz Lukačića, kao ravnatelja glazbe („moderator musicae”) spominje se kao orguljaš („pulsator organorum”) još jedan tada iskusni fratar glazbenik, PBacc. Bonaventura Rinaldi iz Krka,¹² a kao glavni propovjednik navodi se još jedan glazbenik, ovaj put PBacc. Claudio de Montetorio, iz jedne talijanske provincije. Lukačić dolazi na kapitul kao splitski gvardijan, ali i kao definitor Zadarske kustodije.¹³

Kapitularna kongregacija održana je 17. lipnja 1627. i sljedećih dana u Piranu, a na njoj se od 10 prisutnih vokala pojavljuje kao definitor Zadarske provincije PBacc. et Mag. musices fra Ivan Lukačić iz Šibenika, koji će ponovno biti izabran za gvardijana u Splitu. Osim izbora kustosa i gvardijana, čini se da zapisnik sadrži mnogo zanimljivih podataka i izvještaja, ali je zaista zbog oštećenosti ovoga sveska, posebno tih stranica, teško nešto sigurnije dešifrirati. Ima dvanaestak ispisanih stranica, ali su toliko oštećene da se po-

¹¹ „A triremis” (VII, f. 63).

¹² Na prethodnoj kapitularnoj kongregaciji, održanoj 31. svibnja 1622. u Puli, krčki konventualac fra Bonaventura de Vegla, magister musices, imenovan je za definitora „ex gratia” (prepušteno slobodnom izboru provincijala), što su svi vrlo rado odobrili: „Omnes libentissime elegerunt”, a to potvrđuje da je i Rinaldi bio popularan među fratrima, makar je znao kao krčki gvardijan i on imati nesporazuma s provincijalom Marellijem (IV, bez naznake stranice, uz godinu 1622.)

¹³ Usp. Svezak IV, bez naznake stranice, uz godinu 1624.

negdje jedva pokoja riječ raspoznaje. Na provincijskoj kongregaciji održanoj u Cresu, 23. lipnja 1634. i sljedećih dana (sv. V. – 1632. – 1644.) PMg. Šimun Marelli, koji se isticao postavljanjem pitanja i nuđenjem rješenja na provincijskim skupovima, iznio je, aludirajući dakako na Lukačića, najprije problem primanja honorara frataru koji djeluju kao orguljaši ili zborovođe drugih crkava, ali je u diskusiji zaključeno da su i dosad dio nagrade ostavljali samostanu u kojemu žive te da se ne može zahtijevati da sve pripadne samostanu jer i muzičari imaju svoje materijalne troškove. Potom je provincijala PMg. Jakova Dražu pitao namjerava li postupiti protiv PBacc. Ivana iz Šibenika, koji da je na prethodnom kapitulu u Koprnu bio osporen („querelatus”). Provincijal Draža odgovorio mu je neka pismeno predoči spomenutu optužbu, budući da su akta navedenoga kapitula, održanog u Koprnu propala u vrijeme jedva preživljenog brodoloma u noći 8. listopada 1632. kod Kotora, kada su fratri jedva izvukli živu glavu, a ostali bez ičega, čak i odjeće. O čemu se radilo može se doznati iz kasnije dokumentacije. Dana 20. rujna 1634. generalni vikar Reda PMg. Giobatta iz Bitonta iz Napulja, koji je nakon smrti generalnog ministra upravljao Redom do idućega redovitoga generalnog kapitula, piše provincijalu Draži o Lukačiću kako se raspitao i da su ga vrijedne osobe, dostojne povjerenja, uvjerile da se PBacc. Ivan iz Šibenika ponašao vrlo dobro u upravljanju svojim samostanom u Splitu, što potvrđuje i provincijalova dozvola da u neograničenoj mjeri obavlja tu službu,¹⁴ čemu se ni on ne protivi, nego daje dozvolu da fra Ivana proglasi gvardijanom i dalje, o čemu neka provincijal obavijesti generalnu upravu. Potvrda fra Ivana iz Šibenika da može i dalje biti gvardijanom u Splitu od strane generalnoga vikara Reda iz Napulja potpisana je 20. rujna 1634.¹⁵, no time se stvari još nisu posve smirile.

4. Marellijeva osporavanja

U Cresu, na provincijskom kapitulu započetom 22. lipnja 1636., nakon što je prethodno PMg. Šimun Marelli osporio neke izbore, koje je kapitul unatoč prigovoru potvrdio, na izbor PBacc. Ivana iz Šibenika za defnitora Zadarske kustodije, posebno se rapski fratar i bivši provincijal Marelli osvrnuo i osporio Lukačiću izbor, prigovorivši mu što je šibenski fratar i splitski gvardijan

¹⁴ „Se ne sia portato molto bene... avendo lasciato indeterminata quella carica” (V, f. 77).

¹⁵ Svezak V, ff. 78v–79.

Lukačić javno, na sablazan puka, pritvorio trogirskog gvardijana P. Bernarda Bastiju iz Milja. Prigovorio je, potom, što je Lukačić u splitskom samostanskom pritvoru držao P. Bernarda (zbog čega da je ovaj gotovo pao u očaj)¹⁶ i, konačno, što je oltarski kamen, na sablazan puka, prodao Židovima, koji da su mramor upotrijebili za svoje grobnice. Predsjednik kapitula, PMg. Andrea Zane iz Venecije, nakon kraćeg savjetovanja, ali ne i nekoga dubljeg istraživanja, jer nije to sada smatrao potrebnim (budući da je Lukačić samo provodio provincijalove odredbe), odbacio je pritužbe i potvrdio Lukačića za defnitora, koji će potom biti i potvrđen za splitskoga gvardijana. Lukačić je dobio sve potvrdne glasove, uz svega dva protivna glasa.¹⁷

Za vrijeme svoje prve vizitacije novoizabrani provincijalni ministar, PMg. Matej Sušić iz Cresa, u Splitu se 10. studenoga 1636. ozbiljno pozabavio Marellijevim prigovorima na račun Lukačića. Ovdje se uvjerio da prigovori, koje je temeljito istražio, na račun Lukačića ne stoje. U zapisniku čak stoji da je stvar temeljitije proučio nego se to obično čini jer je na prethodnom kapitulatu zaista palo nekoliko teških riječi na račun Lukačića, čak i na račun njegova života, posebno na račun administracije, pa završava: Bogu hvala, u istrazi nije pronađeno ništa što bi trebalo kazniti.¹⁸

Da svi ti prigovori na račun Lukačića nisu ostavili ozbiljnijih tragova na njegov život i djelovanje, svjedoče susljedne potvrde njegovih službi na razini splitskog samostana i Zadarske kustodije. Tako na provincijskoj kongregaciji održanoj 26. lipnja 1638. u Milju, gdje je i osobno sudjelovao, fra Ivan Lukačić predložen je za defnitora Zadarske kustodije, dobio je sve glasove, čak i nazočnoga PMg. Šimuna Marellija, dok je za splitskoga gvardijana na istoj kongregaciji predloženi Lukačić dobio ipak i jedan negativan glas, dok je drugi kandidat, fra Franjo Kućica iz Lošinja dobio dva potvrdna glasa i sve ostale negativne. (Ne treba se čuditi što kandidati ponekad dobiju različiti

¹⁶ „Ipsum quasi ad disperationis casum induxit”...„lapides sacros positos super altaria” (sv. V., ff. 113–131).

¹⁷ Svezak VI, ff. 123v, 129.

¹⁸ „De vita et moribus guardiani et fratrum diligentius quam alibi inquisivit, eo quia in proxime elapso capitulo coram pleno deffinitorio multa contra dictum guardianum p.bacc. Ioannem a Sibenico, musices magistrum, de pernitiōsa vita et gravamina eius administratione audierat: Deo tamen gratias, in inquisitione nihil punitive dignum invenit” (VI, ff. 138–138r).

broj glasova jer se na kapitulima i kongregacijama običavalo istovremeno glasati za oba kandidata pa je svatko mogao dati svoj glas obojici predloženih kandidata).¹⁹ Na kraju ove kongregacije PBacc. Ivan Lukačić iznio je prijedlog da se idući provincijski kapitul o trošku samostana sv. Frane održi u Splitu, što je izazvalo živu diskusiju, ali je rješenje prepušteno generalnom ministru. Činjenica da je taj kapitul 1640. ipak održan u Piranu (na njemu je sudjelovao velik broj vokala, čak 43 kapitularca, što je teško mogao prihvatiti splitski samostan), govori da Lukačićev prijedlog ipak nije prihvaćen, makar je jamčio pokrivanje troškova kapitula, koji nisu ni bili nezatni.²⁰

5. Gvardijanske muke i brige

Još je jedan neobičan događaj obilježio Lukačićevu ulogu gvardijana u Splitu. Iste godine, početkom listopada 1638. za vrijeme treće vizitacije, provincijski ministar PMg. Ivan Matej Sušić iz Cresa došao je u Split. Po običaju, na kraju vizitacije provincijal je dao služiti misu za mrtve.²¹ Nakon desetak dana čekanja da se vrijeme smiri, odustao je od plovidbe u Vis i krenuo natrag prema Trogiru. Ovdje se dogodila prava drama s tragičnim krajem, kojoj je Lukačić kao gvardijan sam i nazočio. Tek što su se provincijal i njegova pratnja oprostili od splitskoga gvardijana i ostale braće i krenuli iz Splita, svega pola milje od obale, prema vrlo živopisnom opisu zapisnika ove vizitacije, zapuhali su protivni vjetrovi, te su se uzбудili svi na lađi. Čak se i unajmljeni mornar Matej u nesnalaženju obratio provincijalovu sociusu PBacc. Marku Leonu iz Cresa, inače iskusnom pomorcu, da se posavjetuje, kad je u tom trenutku zamijetio da je ovome jako slabo. Po iskušanoj metodi onog vremena

¹⁹ „Propositus in prima sessione ad definitorem Custodiae Jaderae ven. dus fr. Bacc. Joannes Lucacich a Sibenico, mg. mus. obtinuit in suffragatione vota affirmativa omnia” (VI, f. 164). „Pro guardiano Conv. Spalati propositus ven. Fr. Bacc. Ioannes Lucacich a Sibenico, qui in suffragatione obtinuit vota affirmativa 9, negativum 1, ipso non suffragante... fr. Franciscus a Lossigno obtinuit aff. 2, negativa 9” (VI, f. 166v).

²⁰ „Obtulit mag. mus. Guardianus Spalatensis sumptibus se celebrare velle capitulum futurum provinciale Spalati, et omnia exponere se velle qua necessaria sunt pro dicto capitulo exceptis tam expensis Provinciae Commissarii Generalis. Responsum et resolutum est post multas et lungas alternationes quod remittatur ad patrem Rev.mum Generalem determinatio talis propositionis” (VI, ff. 169v-170).

²¹ „Jusserat sacrum magnum pro christicolis nostris decantandum fore” (VI, f. 182r).

nastojali su pomoći octom, umjetnim disanjem, ali nije pomoglo. Hitno su se vratili u Split, potražili liječnika, koji je mogao samo ustanoviti smrt kao posljedicu moždanog udara. Provincijal je na vrijeme dao odrješenje i preporučio mu dušu Bogu. Odustali su dakako od putovanja, vrijednog creskog fratra pokopali u samostanskoj grobnici, svečanu zadušnicu višeglasno pjevali u samostanskoj crkvi, kojom je upravljao gvardijan Lukačić.²² Vjerojatno je tada ovaj u Splitu jako poznati glazbenik i kapelnik katedralnog zbora intervenirao pa su tom prigodom na sprovodnoj misi, za koju se navodi da je bila svečana i da se pjevalo višeglasno, nastupili pjevači i izvođači iz njegova katedralnog zbora.

Godinu dana kasnije, za vrijeme vizitacije, 18. lipnja 1639., iz Šibenika na putu u Trogir i Split je provincijalu PMg. Ivanu Mateju Sušiću uslijed jakoga južnog vremena bilo dosta mučno i osjetio je slabost te bolestan ostao tjedan dana pod liječničkom njegovom. Zbog toga je odredio da vizitaciju Trogira obavi splitski gvardijan PBacc. Ivan Lukačić.²³ Dok je provincijal Sušić istom prigodom bio u Šibeniku, 19. lipnja 1639. u Red je primljen fra Ivan Matej Lukačić iz Šibenika, koji je u tamošnji samostan uključen među klerike.²⁴ Bio je to nećak splitskoga gvardijana, PBacc. Ivana Marka Lukačića, a kako mu ime jako podsjeća na stričevo, dobro je radi razlikovanja našega glazbenika nazivati po očevu imenu Ivan Marko, a mlađeg nećaka Ivan Matej. Susrest ćemo ga još nekoliko puta u Aktima Provincije. Tako za razdoblje 1641.– 1643. u VII. svesku (1640. – 1653.) bilježi se niz dozvola za ređenja i redovnički život, među ostalim da je fra Ivan Matej Lukačić iz Šibenika dobio dozvolu za primanje tonzure i četiri niža reda, što je bio početni korak na putu prema svećeništvu.²⁵ A u Splitu 8. lipnja provincijal PMg. Zakarija de Zaccariis daje dozvolu novaku fra Ivanu Mateju Lukačiću iz Šibenika da polaže zavjete i to baš u ruke svoga strica, PBacc. Ivana Marka Lukačića, što je zgodna slučajnost koju ne susrećemo baš često u Aktima Provincije.²⁶

²² „Cantatur sacrum solemniter in cantu figurali” (VI, f. 184r).

²³ „Post visitationem sibenicensem mandavit conventum traguriense, ptri. Bacc.o Luca-cich in regressu suo” (VI, f. 194).

²⁴ „Receptus est ad habitum religionis fr. Johannes Matthaesus Lucacich a Sibenico et clericorum numero cooptatus” (VI, f. 195).

²⁵ „26 octobris 1642 fr. Joannes Matthaesus Lucacich de Sibenico obtinuit licentiam ad tonsuram et quatuor minores ordines” (VII, f. 11r).

²⁶ „Dedit licentiam novitio fr. Joanni Mattheo Lucacich de Sibenico emittendi pofessio-

6. Provincijski kapituli i kongregacije

Na već spomenutom provincijskom kapitolu, održanom 19. svibnja 1640. i sljedećih dana u Piranu PBacc. Ivan Lukačić iz Šibenika izabran je za kustosa Zadarske kustodije, uz kandidata PMg. Ivana Kapića de Andreis iz Splita.²⁷ Lukačić je dobio samo jedan negativan glas, dok je Kapić dobio samo jedan pozitivan glas, što bi moglo značiti da su jedan drugome dali glas te dokazuje uzajamno poštovanje i uvažavanje. Zanimljivo je da se Lukačić, uz to što je dugo godina iznimno vršio službu gvardijana u istom samostanu (Split), a što je protivno propisu u Redu franjevaca konventualaca, na kustodijskoj razini izmjenjuje u službi kustosa i privremenog defnitora. Kao kustos morao je svake godine pohoditi samostane svoje kustodije (Zadarska je kustodija u njegovo vrijeme imala samostane u Pagu, Šibeniku, Trogiru i Splitu), a kao privremeni defnitor imao je pravo sudjelovati u radu provincijskog defnitorija kad je zasjedao unutar njegove kustodije. Uz to je znao dobivati i posebna zaduženja, poput provincijalova komesara u kustodiji, kao npr. 24. rujna 1640., kad ga je provincijski ministar PMg. Zakarija de Zaccariis iz Pirana imenovao svojim povjerenikom u nekim pojedinačnim slučajevima.²⁸

U nastavku Akata Provincije i dalje susrećemo Lukačića kao splitskoga gvardijana, kao npr. na provincijskoj kongregaciji, održanoj 25. svibnja 1642. i sljedećeg dana u Visu (što je prva i posljednja takva kongregacija održana u samostanu sv. Jere na Visu) PBacc. Ivan Lukačić predložen je i izabran za gvardijana u Splitu (pri tome je dobio samo jedan negativan glas), a kao protukandidat, ako se smije tako izraziti, p. Jeronim Besca iz Trogira nije dobio nijedan pozitivan glas.²⁹ Odmah po svršetku ove kongregacije provincijski ministar PMg. Zakarija de Zaccariis iz Pirana nastavlja svoju treću vizita-

nem in manibus rev.di patris bacc. et mag. musices Joannis Lucacich, Custodis Jaderae” (VII, f. 19).

²⁷ „Pro custode Custodiae Jadrensis propositi fuerunt rev. Ioannes Lucacich Sibinicensis et fr. Joannes de Andreis de Spalato. Joannes bacc. Lucacich obtinuit vota affirmativa 14 et unum negativum et fr. Joannes de Andreis aff.a 1 et negativa 14” (VI, f. 229).

²⁸ „Comissarium provincialem patrem bacc.um Joannem Lucacich, mag. musices et Jaderae custodem” (VI, f. 5r).

²⁹ „Pro guardianatu Spalati propositus est pr. bacc. et mag. musices Joannes Lucacich, qui habuit affirmativa decem, negativum unum – in secundo loco propositus est fr. Hieronymus Besca de Tragurio et habuit affirmativum nullum et omnia negativa” (VII, f. 31r).

ciju i 4. lipnja 1642. u Splitu pregledava cjelokupnu administraciju staroga i ponovno potvrđenoga gvardijana, PBacc. Ivana Lukačića, koju je potpisao i odobrio bez ikakve primjedbe.³⁰ Na kraju službe provincijal PMg. Zakarija de Zaccariis iz Pirana bilježi i imena fratara koji su u vrijeme njegova mandata preminuli, među ostalim, spominje se PBacc. Gabrijel Puliti iz Montepulciana, magister musices, da je preminuo u Trsu, ali se ne navodi godina, svakako ne prije 1644. jer se prije njega spomenute godine bilježi smrt PMg. Blaža Posarića iz Cresa, prethodnog poglavara, koji je bio „ponos Provincije i dika cijeloga Reda, kojemu je šest godina služio kao tajnik i prokurator Reda”.³¹

Idući provincijski kapitul održan je 5. studenoga 1644. u Šibeniku, ali zbog kuge koja se prethodno širila Dalmacijom, nisu mogli doći svi koji su imali pravo i dužnost sudjelovanja. Kako ni kustos Zadarske kustodije, u kojoj se održavao kapitul, nije mogao prisustvovati, imenovan je šibenski gvardijan P. Franjo Simonić iz Šibenika. Tako ni splitski diskret nije mogao sudjelovati. Lukačić je ipak prisutan, odnosno, spominje se nešto kasnije (VII, f. 59). Na tom kapitolu održanom u njegovu rodnom mjestu, ponovno je za kustosa Zadarske kustodije predložen i izabran PBacc. Ivan Lukačić, magister musices. Dobio je 12 pozitivnih i dva negativna glasa, dok je drugi kandidat, budući provincijal, također šibenski fratar, PBacc. Šimun Miserčić dobio isto velik broj glasova, čak 9 pozitivnih, ali i 5 negativnih.³² Zbog boljeg omjera glasova izabran je Lukačić i to mu je bio posljednji put da je vršio tu uglednu službu. U popisu primljenih, otpuštenih, zaređenih i preminulih fratara u ovome četverogodištu susrećemo i neke podatke koji se tiču obojice rođaka i šibenskih fratara Lukačića. Tako doznajemo da je mlađi Lukačić, onaj s punim imenom Ivan Matej, primio red prezbiterata 25. travnja 1648., a iste godine, ali bez točnije naznake datuma, preminuo je i njegov stric, PBacc. Ivan Marko Lukačić, magister musices.³³ Mlađi Lukačić svega će četiri go-

³⁰ „Administrationem p.tris guardiani bacc. Ioannis Lucacich solidavit et approbavit” (VII, f. 36).

³¹ „Provinciae decus et honor totius Ordinis, qui fuit socius ac in sexenio Procurator Ordinis” (VII, f. 55).

³² „Pro custode custodiae Jadrensis electus est pbacc et mag. musices Ioannes Lucacich de Sibenico, qui habuit vota aff.va 12 et neg. 2, in secundo vero loco propositum fuit pbacc. Simon Misericich, qui habuit vota aff.va 9, neg. 5” (VII, f. 64).

³³ „Die 25 aprilis 1648 dimissus ad sacrum presbyteratus ordinem fr. Joannes Mathaeus Lucacich de Sibenico”, (VII, f. 126); „Index fratrum qui vitam cum morte commutarunt: PBacc Joannes Lucacich de Sibenico, mag. musices” (VII, f. 127v).

dine poživjeti kao svećenik jer je za njega 1652. zapisano kako je ovaj život zamijenio vječnim.³⁴ I kao svojevrsni kuriozum, odmah nakon ovog zapisa slijedi podatak da je iste godine u Rabu preminuo PMg. Šimun Marelli, koji je znao osporiti pa i zagorčiti život vrlome glazbeniku i vrsnom fratra, PBacc. Ivanu Marku Lukačiću, kojih je susret u onome životu morao predstavljati svakako zanimljivi kuriozum.

Zaključna misao

Konačno, za kraj, kao dokaz i potvrdu da je spomen na Ivana Lukačića, fratra i glazbenika dugo potrajao u sjećanju braće, iznosimo arhivski zapis iz knjige Zadarske kustodije, gdje je kustos bilježeći inventar umjetničkih djela crkve i samostana sv. Frane u Šibeniku, za 1658. godinu, dakle svega deset godina nakon Lukačićeve smrti, uočio i zapisao da se u crkvi nalaze dvije velike slike, jedna da prikazuje lik blaženoga Nikole Tavelića (makar Tavelić još tada nije bio proglašen blaženim), a druga velika slika da prikazuje portret Ivana Lukačića.³⁵ Dvije godine kasnije upisano je da se slika nalazi u drugoj samostanskoj sobi (1660., f. 7). U drugom pak svesku Zadarske kustodije, koji je također pohranjen u Šibeniku, ima nekoliko zapisa koji spominju portret fra Ivana Lukačića, a koji se danas više ne nalazi u samostanu jer se negdje zagubio ili je možda i otuđen. Posljednji spomen susrećemo u trećem svesku, uz godinu 1727., gdje čitamo kako se u trećoj sobi samostana sv. Frane u Šibeniku nalazi portret fra Ivana Lukačića.³⁶ Pronalazak Lukačićeva portreta bio bi ugodno iznenađenje za sve, i stručnu glazbenu javnost, kao i braću čiju je Provinciju obogatio i proslavio. U zaključku ovog uratka ističemo da ovdje objavljeni podatci iz Arhiva Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevac konventualaca znatno obogaćuju burnu biografiju našega glazbenika, pa se njegov odnos redovnika i glazbenika tako mogu bolje razumjeti, što stručnjacima pruža mogućnost dubljeg proučavanja života i okolnosti u kojima je djelovao fra Ivan Marko Lukačić.

³⁴ „1652– Index fratrum qui in hoc quadriennio vitam cum morte commutarunt: pfr. Joannes Matthaeus Lucacih sacerdos sibenicensis” (VII, f. 152).

³⁵ „Un quadro grande con l’effigie di B. Nicolo’ Tavileo; Un quadro grande dove e’ ritratto il Padre Luchacih (!)” (Arhiv samostana sv. Frane u Šibeniku, Libro Custodiale, f. 3).

³⁶ „1727: Nella terza camara: Un ritratto del p. Lucacih” (Arhiv samostana sv. Frane u Šibeniku, Inventaria Custodiae Jadrensis, 63).

GLAZBENI ARHIV SPLITSKE KATEDRALE I DRUGI IZVORI ZA ISTRAŽIVANJE GLAZBENE PROŠLOSTI SPLITA U NADBISKUPSKOM ARHIVU

Slavko Kovačić - Ivan Balta

UDK: 27-535:930.253]27-523.41(497.583Split)“18/19“

930.25:27-772(497.583Split)

27-535:930.25]“Sveta Cecilija“(497.583Split)

Izvorni znanstveni rad

Rad zaprimljen: 3/2021.

Nadbiskupski arhiv Split

arhiv@smn.hr

Sažetak

Nadbiskupski arhiv u Splitu čuva više od pedeset različitih fondova i zbirki. Među njima svakako po svojoj vrijednosti i posebnosti gradiva valja istaknuti Glazbeni arhiv splitske katedrale. O tome nam svjedoči i činjenica da je Muzička akademija sedamdesetih godina prošlog stoljeća dala srediti cjelokupno gradivo ove zbirke, a i prije toga je bilo pokušaja sređivanja.

Kapelnici splitske prvostolnice svojim stvaralaštvom oblikovali su glazbeni život katedrale i cijelog Splita. Ivan Lukačić jedan je od njih. Iako njegovih skladbi nema, nažalost, sačuvanih u ovom arhivu, iz drugih izvora možemo doznati podatke o njegovom djelovanju. Budući da su splitski nadbiskupi i Metropolitanski kaptol bili aktivno uključeni u brigu o kapelnicima i općenito o pjevanju u katedrali, tako se u gradivu Nadbiskupskog arhiva, Kaptolskog arhiva i Arhiva splitske - katedrale nalaze vrijedni podatci o glazbenoj prošlosti splitske prvostolnice i grada Splita.

Ključne riječi: Nadbiskupski arhiv, Glazbeni arhiv, Kaptolski arhiv, Arhiv katedrale

1. Glazbeni arhiv splitske katedrale

1.1. Opći podatci o glazbenom arhivu

Gradivo glazbenog arhiva splitske katedrale sačinjavaju rukopisi i tiskane skladbe, koje se čuvaju u sto i jednoj arhivskoj kutiji. Jedna uvezana knjiga

nalazi se izvan kutije zbog svojeg većeg formata. U metrima dužnim to iznosi 10,70 m. U kartotečnom indeksu skladbi popisano je 1625 arhivskih jedinica, što se ne može smatrati konačnim brojem skladbi koje se čuvaju u ovom arhivu.¹ Arhivsku jedinicu čine okupljene partiture i dionice iste skladbe. Djela kapelnika splitske katedrale obuhvaćaju 762 registrirane jedinice.²

Vremenski raspon nastanka gradiva je od prve polovice XVIII.³ do početka XX. stoljeća. Za cjelokupno gradivo sastavljen je kartotečni inventar.

1.2. Povijest glazbenog arhiva

Glazbeni arhiv splitske katedrale nastao je na ostacima uništenog starijeg glazbenog fonda, a u literaturi se usputno spominje i mogućnost postojanja barem dijela tog starijeg fonda.⁴ Nastanak većine gradiva, to jest notnih zapisa, vezan je uz samu katedralu jer su skladbe stvarane za izvođenje u katedrali, a nakon toga su spremene za neku buduću upotrebu. Povremeno su u fond dodavane i skladbe iz drugih izvora. Prema dosadašnjim istraživanjima može se zaključiti da je u nekoliko navrata tijekom XIX. stoljeća dolazilo do znatnijeg priliva skladbi iz drugih izvora. Tako je postepeno katedralna zbirka muzikalija izrasla u svojevrstan splitski centralni glazbeni arhiv.⁵

Podatci su o mjestima čuvanja skladbi oskudni. Pretpostaviti je da su od samih početaka čuvali skladbe negdje u blizini katedrale, vjerojatno u prostoriji gdje su imali probe. S povećanjem gradiva tražilo se i što primjerenije mjesto gdje bi se gradivo adekvatno čuvalo i bilo po potrebi dostupno. Gdje bi to

¹ Usp. Stanislav Tuksar, Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma. Izvještaj o katalogiziranju izvršenom u razdoblju od 1973. do 1975. godine, *Artis musices* 8 (1977) 2, 182.

² Miljenko Grgić, O nastanku i razvitku glazbenog arhiva splitske katedrale, *Artis musices* 21 (1990) 2, 217.

³ Miljenko Grgić u svojem članku „O nastanku i razvitku glazbenog arhiva splitske katedrale” piše: „Duhovna skladba *Ne reminiscaris D[omi]ne* i nepotpuni *Benedictus a 4* Lorentiusa Bertija nisu datirani. Ako uzmemo u obzir da je Berti službovao u Katedrali od 1730. do 1737. godine te da su ove skladbe ondje i stvorene, onda bi se one mogle proglasiti najstarijim jedinicama ovog fonda.” Miljenko Grgić, *O nastanku i razvitku glazbenog arhiva splitske katedrale*, 201-202.

⁴ Vidi Miljenko Grgić, *O nastanku i razvitku glazbenog arhiva splitske katedrale*, 197-198.

⁵ *Ibid.*, 208.

mjesto točno bilo, zasad nam nije poznato. Zna se da su probe katedralnog zbora nekoć održavane u crkvi svetog Mateja, koja se nalazila između katedrale i župnog ureda. Nakon njenog rušenja 1880. probe su se održavale na prvom katu župnog ureda, za očekivati bi bilo da je tada tu bio i smješten barem manji dio muzikalija.⁶

Albe Vidaković u svojem izvješću iz 1954. piše: „Arhiv se nalazi u prizemnim prostorijama nove prigradnje kraj stolne crkve. Note su smještene na četiri velike police i čuvaju se u primjerenom redu. Neke su povezane u svežnjeve i zaštićene kartonima, a većina je samo složena po veličini. Ovdje se nalazi samo stariji materijal, koji se danas više ne upotrebljava, dok je noviji materijal u drugoj prostoriji složen u posebnom ormaru. Na prvi pogled se činilo, da će za pregledavanje, unatoč nedostatku pisanog kataloga, biti potrebno samo nekoliko dana. Kad sam, međutim, otvorio prvi svežanj, vidio sam, da se u njemu ne nalaze samo djela jednog skladatelja ili jedne glazbene vrste, nego da su tu na okupu ispremiježane razne stvari bez ikakve veze jedna s drugom.”⁷

Zbog izmiješanosti gradiva Vidaković je uz pomoć don Ante Kusića pristupio sređivanju i inventarizaciji starijeg dijela gradiva koje je zatim bilo vraćeno na postojeće police i ormare. Nakon toga je samoinicijativno sređivanje gradiva 1971. započeo Ivan Bošković, koji je pregrupirao gotovo dvije trećine fonda do jeseni 1973. otkad je Muzikološki zavod započeo posao sređivanja i inventarizacije cjelokupnog gradiva ove zbirke. U ekipi Muzikološkog zavoda bili su Stanislav Tuksar, Josip i Antun Belamarić, a zbog dotad obavljenog posla pridružen im je i Ivan Bošković. Oni su u Splitu boravili u četiri navrata od studenoga 1973. do listopada 1975.⁸ Gradivo je nakon sređivanja smješteno u ormare na galeriji crkve svetog Filipa Nerija. Zbog neadekvatnih uvjeta čuvanja čitavi fond prenesen je 1982. u spremište Nadbiskupskog arhiva, gdje se i danas čuva.

⁶ *Ibid.*, 195.

⁷ Albe Vidaković, Izvještaj o radu na sakupljanju muzičkih neumatskih kodeksa i o pregledu knjižnica u Splitu, Trogiru i Hvaru, Ljetopis JAZU (1954/56), knj. 61., 504.

⁸ Vidi Stanislav Tuksar, *Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma. Izvještaj o katalogiranju izvršenom u razdoblju od 1973. do 1975. godine*, 173.

Tijekom vremena muzikalije ove zbirke bile su dostupne mnogima, prvenstveno kapelnicima, orguljašima i članovima zbora, koji su mogli posuđivati i nositi sa sobom kući pojedine skladbe ili dionice koje su im bile potrebne za izvođenje u različitim prigodama. Naravno, ovdje ne možemo govoriti o otuđivanju jer to njima nije bila namjera niti su oni mislili da posuđeno neće vratiti natrag, ali često su upravo tako pojedine muzikalije ostajale i trajno izvan arhiva.⁹ Sve do prijenosa gradiva u Nadbiskupski arhiv nije bilo stručnog nadzora nad istraživačima koji su se interesirali za ovo gradivo pa su neki to i zlonamjerno iskoristili. Tako je nestao vrijedan autograf Julija Bajamontija *Prijenos Svetog Dujam (La traslazione di San Doimo)*, iz 1770.¹⁰ Dr. Lovro Županović je 1999. poslao Arhivu fotokopiju autografa, ali original do danas nije vraćen niti se točno zna gdje se nalazi. U pismu kojim je dr. Županović popratio slanje fotokopija piše: „Svojedobno sam bio u prilici kopirati autograf djela J. Bajamontija *La traslazione di San Doimo (Prijenos sv. Duje)*... Stoga sam slobodan (preko Vas) Glazbenom arhivu splitske Nadbiskupije priložiti i (taj) tiskani primjerak/partituru i kopiju Bajamontijeva autografa iz koje sam radio – sve to sa željom da se u skladateljevom rodnom gradu konačno ‚smire‘ i tiskana suvremena partitura i (zasad bar) kopija tog njegova svakako najznačajnijega djela kako za grad Split tako i za hrvatsku glazbenu i opću kulturu Jučer – Danas – Sutra.”¹¹

2. Drugi izvori u Nadbiskupskom arhivu za istraživanje glazbene prošlosti Splita

2.1. Kaptolski arhiv

Niko Kalogjera je među prvima istraživao glazbenu prošlost splitske katedrale. Svoj rad objavio je 1924. u listu Sveta Cecilija, u tri nastavka.¹² U uvodu

⁹ Tako su vjerojatno i neke skladbe splitskih kapelnika završile u zbirci don Nikole Udine Algarottija, od kojih se većina danas čuva u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu. Vidi Miljenko Grgić, *O nastanku i razvitku glazbenog arhiva splitske katedrale*, 205.

¹⁰ Glazbeni arhiv splitske katedrale (u daljnjem tekstu GASK), VIII/102.

¹¹ Nadbiskupski arhiv Split (u daljnjem tekstu NAS), pismohrana – spisi 1999.

¹² Niko Kalogjera, Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve, Sv. Cecilija 18 (1924) 3, 89-90; br. 4, 126-128; br. 5, 160-163.

svojem rada on piše da je podatke najviše crpio iz Kaptolskoga arhiva.¹³ Jedan od problema koji se javljaju prilikom upotrebe podataka iz Kalogjerina rada je taj što on ne navodi signature arhivskoga gradiva koje je koristio.

U Kaptolskom arhivu čuvaju se antifonari i druge knjige koje su služile kanoonicima prilikom službi u koru. U misalima i evanđelistarima također ima notnih zapisa. Čak i u glasovitoj kronici Tome Arhidakona mogu se naći ulomci listova na kojima su neume, tamo su dospjeli tako što je knjigoveža prilikom popravka listova kronike iskoristio dijelove listova iz starijeg kodeksa.¹⁴ Osim knjiga koje su izravno vezane uz liturgiju i glazbene aktivnosti u katedrali, podatke o kapelnicima, orguljašima i katedralnom zboru istraživači su najviše pronalazili u tekućim spisima kaptola i uredovnim knjigama, prvenstveno u zapisnicima kaptolskih sjednica i knjigama računa. Briga o profesionalnim glazbenicima u katedrali bila je jednako raspoređena između nadbiskupa, kaptola i splitske komune.¹⁵

Miljenko Grgić je kroz svoje radove najviše istraživao gradivo Kaptolskog arhiva, a ponajviše u svojoj doktorskoj disertaciji koja je objavljena pod naslovom „Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.”¹⁶

¹³ „Podatke za ovu radnju crpio sam po raznim splitskim arhivima: nadbiskupskom, kaptolskom, onom crkovenarstva i pjevačkog zbora stolne crkve. Kraj svih tih izvora, nije sam ipak mogao sakupiti toliko, da pružim potpuni prikaz ove radnje. Razlog je tome, što je nadbiskupski arhiv s palačom izgorio 1506., a ono što se je sačuvalo bilo je veoma oštećeno za turskih navala, kad su se vojnici miješali po palači. I pozniji požari i druge neprilike oštetili su ovaj arhiv do kraja. U kaptolskom pak arhivu našao sam najviše podataka, ali ipak premalo prama njegovom bogatstvu i znamenitosti. Noviju povijest crpio sam opširnije iz arhiva crkovenarstva stolne crkve.” (Niko Kalogjera, *Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve*, 89.)

¹⁴ O tome je pisao Albe Vidaković, *Izvještaj o radu na sakupljanju muzičkih neumatskih kodeksa i o pregledu knjižnica u Splitu, Trogiru i Hvaru*, 503-504.

¹⁵ Miljenko Grgić, *Metropolitanski kaptol o glazbi u Splitskoj katedrali na početku XVIII. stoljeća*, *Dani Hvarske kazališta* 22 (1996) 1, 376.

¹⁶ Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u Splitskoj katedrali od 1750. do 1940.*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 1997. U arhivskim vrelima navedene su sve arhivske jedinice Kaptolskog arhiva koje su korištene. Vidi navedeno djelo str. 217.

2.2. Fond stare Splitske nadbiskupije

Arhivski je fond stare Splitske nadbiskupije za starije razdoblje gotovo sasvim uništen u požaru 1506., a poslije toga osiromašen uslijed raznih nepogoda pa tako u ovom fondu nema mnogo podataka o glazbenoj prošlosti katedrale, ali je istraživaču svaki podatak vrijedan. Dosadašnji istraživači izvlačili su pojedine informacije iz nadbiskupskih vizitacija katedrale. Tako se iz zapisnika prvog pastirskog pohoda nadbiskupa Cosmija splitskoj katedrali 1682. vidi njegova gorljiva briga za crkvenu glazbu.¹⁷

Tijekom 2019. prilikom sređivanja jednog dijela još nerazvrstanog gradiva koje se nalazilo u spremištu Nadbiskupskog arhiva pronađen je svežnjić naslova *Organista e maestro di Capella*.¹⁸ Unutra se nalaze originali i prijepisi dokumenata iz XVII. i XVIII. stoljeća o beneficijima koji su pripadali orguljašu i kapelniku. Nekoliko je dokumenata upravo iz razdoblja kada je Ivan Lukačić djelovao u splitskoj katedrali.

2.3. Arhiv splitske katedrale

Nezaobilazan je izvor podataka o glazbenom stanju u katedrali i Arhiv splitske katedrale, posebno u XIX. i XX. stoljeću. Problem kod istraživanja ovog gradiva predstavljala je njegova nesređenost.¹⁹ Benedikta Zelić-Bučan sastavila je sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća kartotečni inventar gradiva. Tom prigodom nije obuhvatila cjelokupno gradivo jer joj vjerojatno sve nije bilo ni dostupno. Gradivo je zbog nedostatka adekvatnog prostora za smještaj u župnoj kući devedesetih godina preneseno u spremište Nadbiskupskog arhiva. Tijekom 2013. i 2014. počelo se s opsežnim poslom detaljnog sređivanja cjelokupnog katedralnog arhiva. Gradivo je raspoređeno u pet pod-fondova, jedan od tih pet je *Crkovinarstvo katedralne župe*.²⁰ Prema sa-

¹⁷ NAS, S 47, str. 34r-35v. O brizi nadbiskupa Cosmija za crkvenu glazbu piše i Miljenko Grgić u: Metropolitanski kaptol o glazbi u Splitskoj katedrali na početku XVIII. stoljeća, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 22 (1996) 1, 376-377.

¹⁸ Sada se nalazi pod sign. NAS, S 123 f. – *Organista e maestro di Capella*

¹⁹ Taj problem ističe i Miljenko Grgić u svojoj doktorskoj disertaciji. (nav. djelo, str. 17.)

²⁰ Po svoj prilici osnovano je oko 1812. i tada je nosilo naslov „*Fabbriceria della Chiesa Metropolitana Primaziale*”.

čuvanom gradivu jasno se vidi da je crkvinarstvo imalo vrlo značajnu ulogu u djelovanju župe. Gotovo sve ekonomske poslove župe vodilo je crkvinarstvo, a među te poslove spadala je i briga o dijelu troškova vezanih uz katedralni zbor. Među gradivom koje do sada nije bilo inventarizirano pronađen je i svežanj naslovljen *Pravilnik za crkvenu glazbu i popis orguljaša i kapelnika (Regolamento per la Musica Sacra ed elenco degli Organisti e Maestri di Capella)*.²¹ Uglavnom se radi o dokumentima iz XIX. stoljeća i nekoliko prijepisa starijih dokumenata. Jedan od tih je i prijepis dokumenta iz 1653. u kojem se spominje katedralni orguljaš fra Francesco Cavallari. Među dokumentima svakako je zanimljiv onaj iz 1886. u kojem su nabrojani orguljaši i kapelnici iz XIX. stoljeća s naznakom razdoblja od kada do kada je trajala njihova služba u katedrali. Ovdje se, također, nalaze i popisi članova katedralnog zbora²². Prvi popis naslovljen je *Stari pjevači (Cantanti antichi)*, na njemu je 10 imena članova zbora. Drugi popis nosi naslov *Pjevači za vrijeme kapelnika Alberta Visettia od 1842. do 1874. (Cantanti sotto il maestro di capella Alberto Visettio dal 1842 al 1874.)* na ovom popisu nalazi se 75 imena, s naznakom koji su glas u zboru pjevali. Posljednji popis nosi naslov *Pjevači za vrijeme kapelnika Eligia Bonamicia od 1. 5. 1875. do konca travnja 1886. (ali u posljednje vrijeme) (Cantanti sotto il maestro di capella Eligio Bonamici dal 1. 5. 1875. a tutto aprile 1886. /pero negli ultimi tempi/)*, na ovom popisu je 16 imena pjevača.

2.4. Glazbeni arhiv Hrvatskog pjevačkog društva „Sveta Cecilija”

Gospođa Tamara Duplančić 2001. predala je u Nadbiskupski arhiv dio glazbenog arhiva Hrvatskog pjevačkog društva „Sveta Cecilija”. Gradivo je dospjelo u obitelj Duplančić preko Karla Duplančića koji je bio član spomenutog društva. Društvo je osnovano u ožujku 1921., prvi predsjednik društva bio je Kalist Perinić, a umjetnički voditelj maestro Albert Tijanić.²³ Društvo je aktivno sudjelovalo na crkvenim, narodnim i državnim svečanostima, a prilikom proslave svog desetog jubileja brojilo je oko sto članova.²⁴

²¹ Sada se nalazi pod sign. NAS, Arhiv Splitske katedrale – crkvinarstvo 37.

²² Na vrhu stranice stoji: „Elenco nominale dei cantanti del corrente secolo della Chiesa Matropolitana Primaziale, poi dal 1829. Cattedrale di Spalato.”

²³ Vidi Jubilej glazbenog društva Sv. Cecilija u Splitu, *Obitelj* 4 (1932) 3, 40.

²⁴ Vidi *Jubilej glazbenog društva Sv. Cecilija u Splitu*, 40.

To gradivo još nije arhivistički obrađeno, ali će zasigurno budućim istraživačima i ono dati vrijedan uvid u glazbenu prošlost Splita i okolice između dva svjetska rata.

2.5. Dio gradiva nepoznatog glazbenog arhiva

Nakon smrti Ivana Boškovića obitelj je među njegovim stvarima pronašla dvije arhivske kutije notnih zapisa. Oni nisu znali otkud ih je prof. Bošković uzeo. Krajem 2017. godine predali su ih u Nadbiskupski arhiv i dosad se nije uspjelo ništa saznati o pripadnosti. Na svakom zapisu vidljiva je olovkom naznačena signatura, prema kojoj se da zaključiti da je to dio neke veće cjeline. Sam sistem označavanja signatura identičan je onom iz Glazbenog arhiva.²⁵

Gradivo je iz XVIII. i XIX. stoljeća, a prema naslovima vidljivo je da ima i crkvenih i svjetovnih skladbi. Na nekoliko muzikalija uz naznaku signature navedena su i imena glazbenika vezanih uz splitsku katedralu Pellizzari,²⁶ Bonifazij²⁷ i Lamperini.²⁸

Nadamo se da ćemo uz stručnu pomoć muzikologa uspjeti doznati kome je ovo gradivo pripadalo.

²⁵ Naznačene signature su: XI./176/1 – XI./200, XII./201 – XII./225.

²⁶ Sign. XI/189.

²⁷ Sign XI/198 i XII/201

²⁸ Sign XI/191 i XII/202

PRILOG: Popis katedralnih kapelnika i orguljaša i popis članova katedralnog zbora

Dokument je napisan na dvolistu dimenzija 29,5x20,5 cm. Sve četiri stranice su ispisane. Sastavljač se nije potpisao, ali usporedbom rukopisa s drugim potpisanim dokumentima iz tog vremena jasno je da ga je 1886. sastavio Toma Torti, koji je obnašao dužnost aktuara katedralnog crkoviinarstva.

Dokument se danas čuva u Nadbiskupskom arhivu u Splitu u fondu Crkoviinarstva splitske katedrale u fasciklu pod signaturom broj 37.

Preslike ovih popisa prvi je objavio Miljenko Grgić kao priloge u dijelovima na više mjesta u svojoj knjizi *Glazbena kultura u Splitskoj katedrali od 1750. do 1940.*²⁹

Prilikom transkripcije tekst je ostavljen u izvornom obliku, razriješene su kratice, a uz riječi koje su ostale nejasne stavljen je znak za upitnik (?).

²⁹ Vidi Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u Splitskoj katedrali od 1750. do 1940.*, Zagreb, 1997., među priložima poslije 64. str., među priložima poslije 80. str., među priložima poslije 108. str.

Elenco Numerale degli Organisti e Maestri di Cappella del presente Secolo della Chiesa Metropolitana Primaziale, poi dal 1829, Cattedrale di Spalato.

<i>F. Agostino Galapa</i>	<i>fino al 1817.</i>
<i>Lampisini Mari' Antonio</i> <i>Organista</i>	<i>Dal 1.° Gennaio 1818</i>
<i>Lampisini Giuseppe</i> <i>figlio Organista</i>	<i>Dal 1825, in cui morì il Padre per</i>
<i>Pellegrini Clemente</i>	<i>Dal 6. Febbrajo 1825 - tutto 6. Gennaio 1826</i>
<i>Resti</i>	<i>Dal 16. Febbrajo 1826 - tutto 18. Agosto 1829</i>
<i>Pellegrini Clemente</i> <i>subdolo</i>	<i>Dal 12. Maggio 1830 - 12. Maggio 1831</i>
<i>Stapall</i> <i>Organista</i>	<i>Dal 1832 - e per 4. mesi dal 1833.</i>
<i>Baroni Domenico</i>	<i>Da Maggio 1833, a tutto Settembre 1842.</i>
<i>Visetti Alberto</i>	<i>Dal 1.° Ottobre 1842, a tutto 30. Junho 1874.</i>
<i>Vicentini Giuseppe</i>	<i>Dal 16. Junho 1874 a tutto Aprile 1875.</i>
<i>Bonaccini Eligio</i>	<i>Dal 1.° Maggio 1875 a tutto Aprile 1886.</i>
<i>Vilhar. Francesco</i> <i>Serafino</i>	<i>Dal 1.° Maggio 1886.</i>
<i>N. F. Leonardo Crupelich</i>	<i>negli interualari fra le vacanze da un capo a</i> <i>maestro all'assunzione di un altro.</i>

Traskripcija:**f. 1r**

Elen[c]o Nominale degli Organisti e Maestri di Capella del presente secolo della Chiesa
Metropolitana Primaziale, poi dal 1829 Cattedrale di Spalato

Don Agostino Galasso	fino al 1817.
Lamperini Marc' Antonio, Corista	Dal 1. Gennaio 1818.
e	al 1825., in cui morì il Padre ¹
Lamperini Giuseppe figlio, Organista	
Pellegrini Clemente	Dal 6. Febbraio 1825 a tutto 6. Gennaio 1826.
Resti	Dal 16. Febbraio 1826. a tutto 15. Agosto 1829.
Pellegrini Clemete sudetto	Dal 12. Maggio 1830. al 12. Maggio 1831.
Stapall Organista	Dal 1832. e per 4. mesi del 1833.
Barocci Domenico	Da Maggio 1833. a tutto Settembre 1842.
Visetti Alberto	Dal 1. Ottobre 1842. a tutto 15. Settembre 1874.
Vicentini Giuseppe	Dal 16. Settembre 1874. a tutto Aprile 1875.
Bonamici Eligio	Dal 1. Maggio 1875. a tutto Aprile 1886.
Vilher Francesco Serafino	Dal 1. Maggio 1886.
NB. Dr. Leonardo Crussevich negli intervalari fra le vacanze da un cessato maestro all'assunzione di un altro	

* Pogrešno je napisano jer 1825. nije umro otac Marko Lamperini, nego sin Josip Lamperini. Vidi NAS, Parice umrlih župe Split- katedrala 1825.

Elenco nominale dei Canteranti del corrente secolo della Chiesa
 Metropolitana Primaziale, poi dal 1829 Cattedrale di Spalato.

<u>Canteranti antichi</u>	<u>Canteranti sotto il ministero di Cappella</u> alberto Wettj dal 1842. al 1874.
Coichi Canico D. Giuseppe	Alberto Wettj dal 1842. al 1874.
Cuzmanich Canico D. Simeone	Visetti Antonio
Neboli Canico D. Giovanni	Tranich Doimo
Arcina Canico D. Stefano	Sheke Giacomo
Bianchi D. Giuseppe	De Cambj Francesco
Epicich D. Giorgio	Quornik Doimo
Mangar D. Pietro, poi Canico Doimo	Yallon Greggiadio
Orsich D. Paolo, poi Canico	† Tuzijl Emilio
Caich D. Antonio, poi Canico	† Orsich D. Paolo Canico
D'Kuzovich D. Andrea, poi Canico	Zwirich Michele
	Sergosovich Gregorio
	† Bellizza Carlo
	Mianglicovich Antonio
	Bassa Matteo
	Donadini Sio. Batt.
	Braticovich D. Matteo
	Puzgina F. Pasquale
	† Naticchio Pietro
	Porvan Stefano
	† Porvan Marinus
	Dobromich Fea Francesco
	Čelich Antonio
	Bellini Antonio
	Bellini Carlo
	de Sirogano Michel. Angelo
	de Lindra Giuseppe
	Karstulovich Paolo
	† Romaglia Padre Francesco
	Naticchio Michele
	Mitrovich Bartolomuo
	Vida Vito
	† de Capogrosso Giovanni
	† Vecchielli Andrea
	† Zecovich Pietro

più vezzanti
Cattedrale
Primaziale
Tenori
Secundi

f. 1v

Elenco Nominale dei Cantanti del corrente secolo della Chiesa Metropolitana Primaziale, poi dal 1829 Cattedrale di Spalato

Cantanti antichi

Coich Canonico Don Giuseppe
 Cuzmanich Canonico D Giovanni
 Riboli Canonico Don Giovanni
 Aucina Canonico Don Steffano
 Bianchi Dr. Giuseppe
 Lissicich Don Giorgio
 Manger Don Pietro, poi Canonico e Decanno

Piu recenti

Arxich Don Paolo, poi Canonico
 Coich Don Antonio, poi Canonico
 Allujevich Don Andrea, poi Canonico

Cantanti sotto il maestro di cappella Alberto
 Visetti dal 1842 al 1874

Contralti

Visetti Antonio
 Granich Doimo
 Gherle Giacomo
 de Cambi Francesco
 Dvornik Doimo
 Vallon Graziadio
 + Tocigl Emilio

Tenori Primi

+ Arsich Don Paolo Canonico
 Zvitich Michele
 Gargassovich Gregorio
 + Bettizza Carlo
 Miaglievich Antonio
 Bassa Matteo
 Donadini Giovanni Battista
 Braticevich Don Matteo
 Puizzina Don Pasquale
 + Nutrizio Pietro
 Pervan Steffano
 + Pervan Mariano
 Dobronich fra Francesco
 Gelich Antonio
 Bettini Antonio
 Bettini Carlo
 de Grisogono Michel-Angelo
 de Cindro Giuseppe
 Karstulovich Paolo
 + Smoglie Padre Francesco
 Nutrizio Michele
 Mitrovich Bartolomeo
 Vida Vittorio

Tenori secondi

+ de Capogrosso Giovanni
 + Vechietti Andrea
 + Zeceevich Pietro

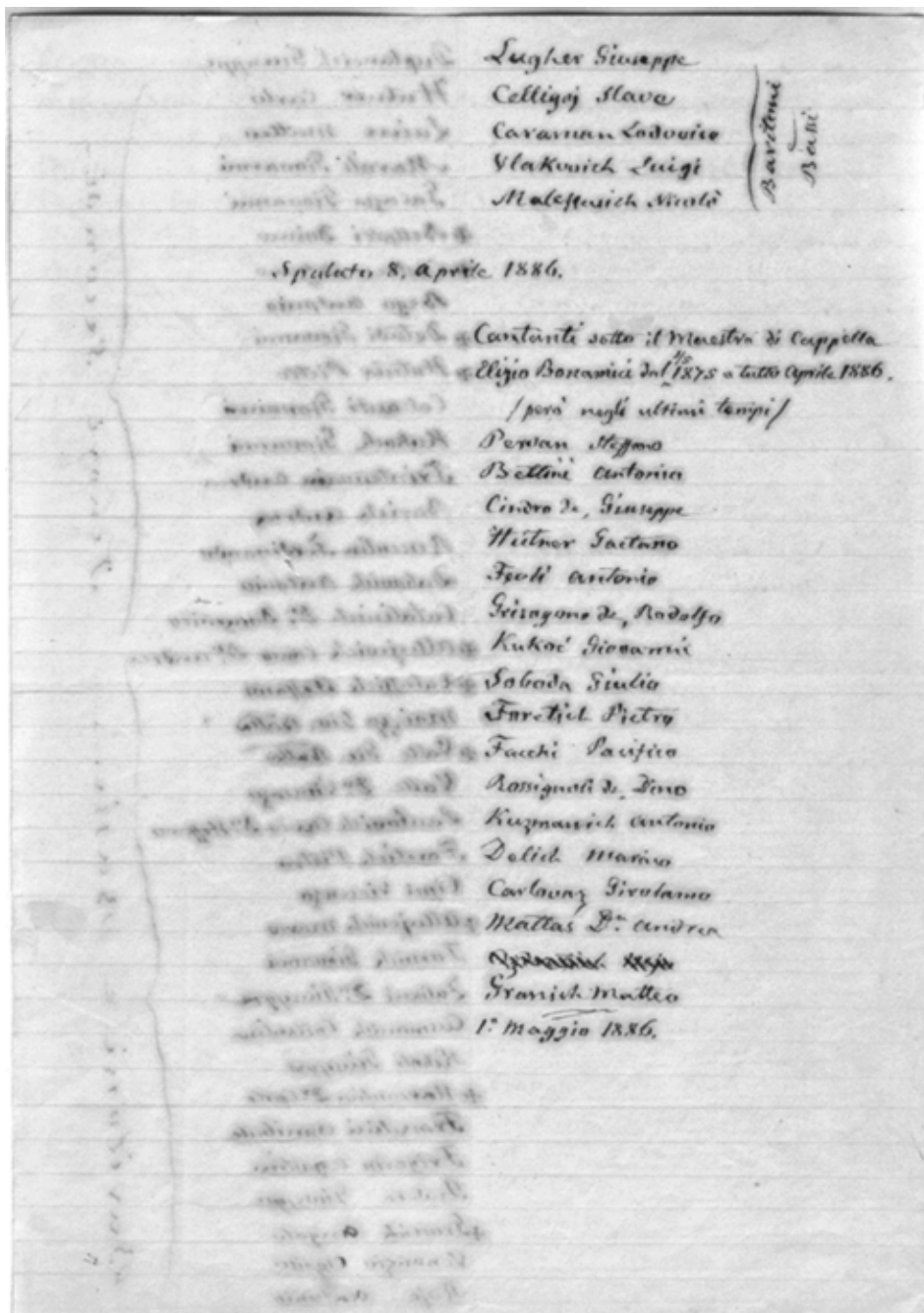
	Duplancich Giuseppe	Tornovi Secolari
	Hutner Carlo	
	Luini Matteo	
	Navoli Giovanni	
	Salaja Giovanni	
	† Bellotti Donino	
	† Castro Stefano	
	Bego Antonio	
	† Deladi Giovanni	
	† Hutner Pietro	
	Callanti Giovanni	
	Kukoch Giovanni	
	Trintarum Andrea	
	Barich Andrea	
	Acunlin Ferdinando	
	Dabovich Antonio	
	Catalanich D. Domenico	
	† Allajovich Carlo D. Andrea	
	† Calafich Stefano	
	Maizza Gio. Battista	
	† Valle Gio. Battista	
	Valle D. Vincenzo	
	Paulovich Carlo D. Stefano	
	Foratic Pietro	
	Cipi Vincenzo	
	† Allajovich Marco	
	Tornich Giovanni	
	Zuliani D. Giuseppe	
	Cusmanich Costantino	
	Nicali Giuseppe	
	† Mascovich D. Carlo	
	Francischi Annibale	
	Frigerin Agostino	
	Dutera Giuseppe	
	† Granich Angelo	
	Venanzio Cipriano	
	Roje Antonio	
		Tornovi Bassi

f. 2r

Duplancich Giuseppe
Hutner Carlo
Lucin Matteo
Maroli Giovanni
Galasso Giovanni
+ Bellotti Doimo
+ Costre Steffano
Bego Antonio
+ Detudi (?) Giovanni
+ Hutner Pietro
Callauti Giovanni
Kukoch Giovanni
Trintenvain Andrea
Barich Andrea
Roccolin Ferdinando
Dabovich Antonio
Catalinich Don Domenico

Baritoni e Bassi

+ Allujevich Canonico Don Andrea
+ Calassich Steffano
Maizza Giovanni Battista
+ Valle Giovanni Battista
Valle Don Vincenzo
Paulovich Canonico Don Stefano
Foretich Pietro
Cipci Vincenzo
+ Allujevich Marco
Tomich Giovanni
Zuliani Don Giuseppe
Cusmanich Costantino
Riboli Giuseppe
+ Marochia Dr. Carlo
Franchini Annibale
Frigerio Agostino
Yadera (?) Giuseppe
+ Granich Angelo
Venazio Cippico
Roje Antonio



f. 2v

Lugher Giuseppe
Celligoj Slave
Caraman Lodovico
Vlakovich Luigi
Malessevich Nicolo

Spalato 8. Aprile 1886.

Cantanti sotto il maestro di cappella Eligio Bonamici dal 1/5 1875 a tutto aprile 1886. (però negli ultimi tempi)

Pervan Steffano
Bettini Antonio
Cindro de Giuseppe
Hutner Gaetano
Feoli Antonio
Grisogono de Rodolfo
Kukoć Giovanni
Soboda Giulio
Foretich Pietro
Facchi Pacifico
Rossignoli de Dino
Kuzmanich Antonio
Delich Marino
Carlovaz Girolamo
Mattas Don Andrea
Granich Matteo

1. Maggio 1886.

KAPELNICI SPLITSKE KATEDRALE BENEDETTO PELLIZZARI, JULIJE BAJAMONTI I ANTE ALBERTI - NEOTKRIVENI BISERI HRVATSKE KULTURNE BAŠTINE

Mihael Prović

UDK: 7.071.2:27-523.41(497.583Split)“1753/1804“
Pregledni rad
Rad zaprimljen: 7/2021.

Katolički bogoslovni fakultet
Sveučilišta u Splitu
mihael.provic@gmail.com

Sažetak

Autor u radu istražuje i predstavlja fragmente o životu i radu trojice kapelnika splitske katedrale koji su djelovali nakon Ivana Marka Lukačića (kapelnik od oko 1620. do 1648.), a to su: Benedetto Pellizzari (kapelnik od oko 1753. do 1789.), Julije Bajamonti (kapelnik od 1790. do 1800.) i Ante Alberti (kapelnik od 1800. do 1804.). Proučavajući literaturu i arhivsku građu, nastojalo se povezati različite podatke u jedan mozaik, te ispričati obnovljenu i nadopunjenu priču o njihovom životu, glazbenom stvaralaštvu i kulturnom radu. Istraživanje je posebno usmjereno na njihov skladateljski opus, tj. arhivsku građu koja se sastoji od različitih bogoštovnih formi poput skladbi: Te Deum, Večernje/Vespere, mise, moteti (božićno vrijeme, korizmeno vrijeme, Veliki tjedan, uskršno vrijeme, Marijanske pjesme, Dubovi, itd.) te skladbi za blagdan sv. Dujma, (moteti, Bajamontijev oratorij La translazione di s. Doimo – Prijenos sv. Duje itd.), koja su se sačuvala na različitim mjestima poput Arhiva Splitsko-makarske nadbiskupije, (tj. Glazbeni arhiv splitske prvostolnice), Muzeja grada Splita, Sakristije župnog ureda u Starigradu na otoku Hvaru itd. Ovim radom autor progovara o neistraženom glazbenom opusu kao biseru hrvatske kulturne baštine kojoj bi tek trebalo pristupiti u teorijskom proučavanju (kolegiji na glazbenim akademijama, znanstveni simpoziji i znanstvene publikacije), praktičnom izvodenju (bogoslužje, koncerti, audio i video publiciranje glazbenog opusa) te predstavljanju cjelokupnoga glazbenog opusa preko različitih medija društvenog priopćavanja (knjige, monografije, zbirke skladbi, televizija, radio, internet itd.) kako bismo ove skladbe, bisere hrvatske kulturne baštine, sačuvali od zaborava.

Ključne riječi: kapelnik splitske katedrale, Benedetto Pellizzari, Julije Bajamonti, Ante Alberti, crkvena glazba, hrvatska kulturna baština

Uvod

Splitska katedrala, posvećena Majci Božjoj i salonitanskim mučenicima sv. Dujmu, sv. Stašu (sv. Anastaziju), sv. Kuzmi i sv. Danjanu, najstarija je katedrala u Hrvatskoj,¹ sagrađena je kao osmerokutna građevina od 295. do 305. godine te je dio spomeničkog kompleksa Dioklecijanove palače. Iako je posvećena *Uznesenju Blažene Djevice Marije*, zbog relikvija i pobožnosti štovanja sv. Dujma često se naziva *Katedralom sv. Dujma*. Prvotno je izgrađena kao mauzolej imperatora Gaja Aurelija Valerija Dioklecijana² koju je prema predaji prvoizabrani splitski nadbiskup Ivan Ravenjanin u 7. st. sakralizirao, prenijevši zemne ostatke salonitanskih mučenika sv. Dujma i sv. Staša, te je pretvorio u katedralu koja postaje novo nadbiskupsko sjedište sa svim dostojanstvom i pravima stare salonitanske biskupije kojoj je sv. Dujam, salonitanski biskup i mučenik za Dioklecijanova progonstva kršćana, bio na čelu. Tako Dioklecijanov mauzolej postepeno od 7. do 9. st. postaje Dujmova katedrala koja do naših dana ne prestaje biti mjesto hodočašća i štovanja zaštitnika Splitsko-makarske nadbiskupije sv. Dujma.³ Važno je napomenuti kako je katedrala oko 650. godine postala i prva župa s vjernicima koji su se, nakon propasti Salone, koja je opljačkana i izgorjela u požaru od strane Gota, razbježali po susjednim otocima i u tada nenaseljenu Dioklecijanovu palaču.⁴ Osim izbjeglica iz Salone u palaču su se u

¹ Splitska katedrala, primarno građena kao mauzolej cara Dioklecijana, najstarija je građevina koja je sakralizirana u katedralu, stoga je ona za neke autore „najstarija katedrala na svijetu”.

² Dana 1. svibnja 305. godine car Dioklecijan (243. – 316.), zbog bolesti napušta prijestolje (rimski car 284. – 305.) u Nikomediji s doživotnom titulom Augusta i povlači se sa ženom Priskom u palaču koja se nalazila u blizini Salone. Smatra se da je umro 3. prosinca 316. godine. Pokopan je u mauzoleju koji je sagrađen unutar palače. <https://proleksis.lzmk.hr/17854/> (pristupljeno: 3. travnja 2020.); <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15274> (pristupljeno: 3. travnja 2020.); <https://www.britannica.com/biography/Diocletian> (pristupljeno: 3. travnja 2020.).

³ Usp. Graga Novak, *Povijest Splita*, Čakavski sabor, Split, 1978., 41-46., 582-583., bilj. 66., 67.; Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1997., 9.; Kruno Prijatelj – Nenad Gattin, *Splitska katedrala*, Kršćanska sadašnjost - Biblioteka Buvina, Zagreb - Split, 1991., 15.

⁴ Usp. Olga Perić, Mirjana Matijević Sokol, Radoslav Katičić, *Historia Salonitana: Toma Arhidakon, Povijest salonitanskih i splitskih prvosvećenika*, Književni krug, Split, 2003., 31-45.; Usp. Mile Vidović, *Splitsko-makarska nadbiskupija: župe i ustanove*, Splitsko-makarska nadbiskupija, Crkva u svijetu, Split, 2004., 519-520.

7. st. postepeno doseljavale i hrvatske obitelji za vrijeme seobe naroda te je dotadašnji rimski Split polako postajao novi hrvatski grad. Sve do 1625. godine Split je imao katedralu kao jedinu župu *Uznesenja Blažene Djevice Marije* i nadbiskupijsko središte sa *zaštitnikom salonitanskim mučenikom Sv. Dujmom*. Budući da je župa djelovala pri katedrali, župničku službu vršio je *Prvostolni kaptol*, tj. jedan od odabranih kanonika. Dekret austrijske vlade iz 1849. godine pojašnjava kako je pravi župnik u gradu Splitu biskup koji župom upravlja preko jednog od kanonika ili nekog odabranog svećenika iz biskupijskog klera.⁵

Od vremena sakralizacije katedrala postepeno postaje riznica ne samo Splita već hrvatske kulturne baštine s mnoštvom neprocjenjivih umjetničkih djela među kojima možemo izdvojiti: *Evangelium Spalatense* (Splitski evanđelistar) najstariji rukopisni kodeks na pergameni, sačuvan u Hrvatskoj, koji datira u 8. – 9. st.;⁶ srednjovjekovni rukopisni kodeks pisan na pergameni *Sacramentarium Spalantense* (Splitski sakramentar) koji je sa sobom iz Italije u Split donio nadbiskup Bernard oko 1200. godine kada je postao splitski nadbiskup;⁷ *zvonik katedrale* koji ima pet katova građen je od 13. do 16. stoljeća u romaničkom stilu; velika romanička šesterostrana *kamena propovjedaonica* iz 13. st., za čiju je gradnju zaslužna kneginja Kolafisa (Golubica) udovica splitskog kneza Ivana Krčkog, a koju je izradio majstor Mavro od crvenog i zelenog porfira (ostaci od dijelova uništenog carskog sarkofaga) i domaćeg kamena;⁸ *drvene vratnice* domaćeg majstora Andrije Buvine, koje na svakoj vratnici imaju po 14 kaseti sa prizorima iz Isusovog života, postavljene na blagdan sv. Jure, 23. travnja 1214. godine; romanički nasloni *korskih sjedala* izrezbarenih u drvu; raskošni *moćnici* od pozlaćenog srebra i svečano *crkveno ruho* iz 14. st.; te četiri *Antifonara* iz 15. st.⁹ Veliko

⁵ Usp. Ivan Ostojić, *Splitski kaptol u Splitsko-makarskoj biskupiji*, Split, 1977., 51-52.

⁶ Usp. Splitski evanđelistar, Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=57467> (pristupljeno: 1. lipnja 2020.).

⁷ Usp. Domagoj Volarević, Osobitosti i porijeklo Splitskog sakramentara, *Crkva u svijetu* 54 (2019) 4, 494, 514; Usp. Šime Marović, Sakramentar riznice splitske katedrale, *Bašćanski glasi* (1993), 65-66.

⁸ O gradnji zvonika i propovjedaonice vidi: Joško Belamarić, Zvonik splitske katedrale, *Vijenac* 172 (2000), <https://www.matica.hr/vijenac/172/zvonik-splitske-katedrale-17441/> (pristupljeno: 1. lipnja 2020.).

⁹ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 1997, 10.

raspelo u katedrali, iz 15. stoljeća, pripisuje se hrvatskom kiparu, kanoniku (1445. godine) te prepoštu katedralnog kaptola (od 1455. do 1478. godine) Juraju Petroviću.¹⁰ Pred kraj 15. st. Split se nalazi u krizi zbog Osmanlijskih osvajanja i prodora Mlečana sa svojim strogim trgovinskim mjerama, no i u takvim kriznim vremenima katedrala se kulturno uzdizala sagradivši dva monumentalna kamena oltara u svojim bočnim nišama. Godine 1427. lombardski majstor Bonino iz Milana sagradio je oltar sv. Dujma, a dva desetljeća poslije, godine 1448. hrvatski majstor Juraj Matejev iz Zadra, poznatiji kao Juraj Dalmatinac, sagradio je oltar sv. Staša.¹¹ *Glavni oltar* sagrađen je između 1685. do 1689. godine te je do naših vremena u stalnoj obnovi, konzervaciji i restauraciji.¹² Katedrala je bogata i slikarskim djelima (npr. šest velikih platna u koru) od Pietra Ferrarija¹³ te djela Mateja Ponzonija-Pončuna iz baroknog razdoblja gdje se posebno ističu *biblijski prizori* nad svodom oltara i u koru. Posebno važno djelo je slika *Bogorodica s djetetom* za koju se do sada pripisivalo da je rad Jacopa Palme Mlađega (1548. – 1628.).¹⁴ Novi oltar sv. Dujma iz 1767. godine dao je sagraditi splitski nadbiskup i metropolita Ivan Luka Garanjin (Gianluca de Garagnin – nadbiskup od 1765. do 1783.) na mjestu dotadašnjeg starog oltara posvećenog sv. Mariji i sv. Josipu kojeg je sagradila Bratovština sv. Josipa.¹⁵ Novi oltar građen je prema nacrtima talijanskog kipara Giovannija Marie Morlaitera¹⁶

¹⁰ Usp. Juraj Petrović, *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=47997> (pristupljeno: 1. lipnja 2020.).

¹¹ Usp. Kruno Prijatelj – Nenad Gattin, *Splitska katedrala*, str. 20.

¹² Usp. Žana Matulić Bilač, Povijesni razvoj glavnog oltara splitske katedrale, *Kulturna baština* 40 (2014), 249-296.

¹³ Usp. Kruno Prijatelj, *Ferrarijeva platna u koru splitske katedrale*, *Radovi odsjeka za povijest umjetnosti* 6 (1969), 37-41.

¹⁴ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 10-11.; Usp. Radoslav Tomić, Plima Mladi - crteži i slike, *Informatica museologica* 21(1990) 1-2, 81.

¹⁵ Usp. Ivana Prijatelj Pavičić, Lovorka Čoralić, Prilog poznavanju baroknih oltara u splitskoj katedrali, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 26 (2002), 69, 81.; Usp. Slavko Kovačić, *Ivan Luka Garanjin*, Hrvatski biografski leksikon, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, mrežno izdanje: <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6622> (pristupljeno 1. lipnja 2020.).

¹⁶ Usp. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu* (izbor, prijevod i komentar Duško Kečke-met), Književni krug, Split, 1975., 57.

u koji su tri godine poslije (1790.) premještene kosti sv. Dujma (iz starog Boninova oltara) uz veličanstvenu svečanost koju su glazbeno osmislili don Benedetto Pellizzari (za crvene svečanosti u katedrali) i Julije Bajamonti (za gradske svečanosti u kazalištu).¹⁷

Kulturna baština splitske katedrale bogata je glazbenom ostavštinom koja se do danas proučava i postepeno predstavlja javnosti. Glazbeni zapisi prisutni su u (gregorijanskim) napjevima na pergamenata *Splitskog evanđelistara* i *Splitskog sakramentara* što ukazuje da se u katedrali brinulo o svečanoj liturgiji i lijepom pjevanju. Važno je napomenuti kako je Split spadao u područje latinskog liturgijskog jezika i tradicije gregorijanskog pjevanja, ali je kler poznavao i upotrebljavao i narodni jezik u liturgiji, osobito u pjevanju poslanica i evanđelja.¹⁸

Krajem 11. st. na poticaj nadbiskupa Lovre *Parižanin Adam* prepjevao je *Passiones* (Muke sv. Dujma i sv. Anastazija) u stihovima i himnima. Poseban iskorak u glazbenom životu dogodio se 1412. godine kada se spominje *fra Venturi iz Ferma* kao graditelj prvih katedralnih orgulja i orguljaš u tadašnjoj *katedralnoj školi* koji je trebao brinuti o glazbenoj izobrazbi splitskog klera i mladeži. U spisima iz 1505. godine spominje se orguljaška služba, ali nažalost, ne spominje se ime orguljaša, tek tri desetljeća poslije spominje se još jedan orguljaš *Bartholomeus*, porijeklom iz Dubrovnika. Zbog osvajanja Osmanlija od kraja 15. st. do početka 17. st. bilo je zatišje cjelokupnog glazbenog života. U svoje vrijeme, splitski nadbiskup i primas Dalmacije Markantun De Dominis, (1602. – 1616.), dao je ukloniti dio istočnog zida katedrale i sagraditi kor za pjevače.¹⁹

Od početka 17. st. do Benedetta Pellizzarija kapelničku službu u katedrali vršili su i drugi glazbenici poput Tome Cecchinija, fra Jeronima Sperutija, fra Gaetana de Stephanisa, fra Karla Antonije Naglija, fra Ivana Marka Lukačića. Nažalost, njihov glazbeni opus nije sačuvan u hrvatskim arhivima, dok su neka djela *Tome Cecchinija* i *Ivana Marka Lukačića* pronađena u

¹⁷ Usp. Miljenko Grgić, Blagdan sv. Dujma i glazba, *Kulturna baština* 16 (1991), 85-86.

¹⁸ Usp. Ivica Žižić, Liturgijska glazba između očuvanja glazbene baštine i liturgijske prakse, *Crkva u svijetu* 42 (2007) 2, 311-312; Usp. Miljenko Grgić, Blagdan sv. Dujma i glazba, *Kulturna baština* 16 (1991), 86-87.

¹⁹ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 11-12.

stranim arhivima.²⁰ Djela njihovih nasljednika *Benedetta Pellizzarija*, *Julija Bajamontija*, *Ante Albertija*, itd. čuvaju se u hrvatskim glazbenim arhivima i fondovima poput *Glazbenog arhiva splitske prvostolnice* (GASP), *Muzeja grada Splita* (MGS), *Hrvatskom glazbenom zavodu* (HGZ), itd.

1. Don Benedetto (Benetto) Pellizzari (kapelnik od 1753. do 1789.)

1.1. Istraživanja i fragmenti o životu i djelu don Benedetta Pellizzarija

Don Benedetto Pellizzari (Vicenza, ? – Split, 1789.), od milja zvan Benetto, hrvatski je skladatelj talijanskog podrijetla. Fragmenti iz njegovog života prikazuju ga kao svećenika i glazbenika koji je djelovao u katedrali svetog Dujma. Prvi spomeni o Pellizzariju su oni koji nam govore kako je kao mladi svećenik negdje oko 1753. godine došao u Split iz talijanskog grada Vicenze. O njegovu djetinjstvu, školovanju i ređenju za svećenika nemamo nikakvih podataka. Iz njegove vlastoručno napisane oporuke poznato nam je da mu se otac zvao Gaetano.²¹

Prvi pokušaj rekonstrukcije Pellizzarijeva života i glazbenog opusa objavio je muzikolog Niko Kalogjera 1924. godine, pišući djelo *Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve*.²² Nakon Kalogjere neke podatke o Pellizzariju donosi Ivan Bošković 1987. godine u djelu *Nepoznati podaci o kapelnicima splitske prvostolnice XVIII. i XIX. stoljeća*.²³

Osim Kalogjere i Boškovića, postoje još neki muzikolozi i povjesničari (umjetnosti), koji su pisali o povijesti splitske katedrale i njezinih kapelnika, no ovdje ćemo spomenuti samo najvažnije autore i njihova djela u kojima su pisali o don Benedettu Pellizzariju, a to su: Miljenko Grgić, objavio je knjigu

²⁰ Usp. Miljenko Grgić. *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 21–22.

²¹ Podatak kako je Pellizzarijev otac „Gaetano da Vicenza” nalazimo u dokumentu kod javnog bilježnika Zuane Ugolinija koji je potvrdio i odobrio Pellizzarijevu Oporuku, dana 24. rujna 1782. godine, vidi: *Povijesnom arhivu u Splitu*, sig. III./5., br. 582.

²² Usp. Niko Kalogjera, *Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve*, *Sve-ta Cecilija* 18 (1924) 4, 127.

²³ Usp. Ivan Bošković, *Nepoznati podaci o kapelnicima splitske prvostolnice XVIII. i XIX. stoljeća*, *Marulić* 20 (1987) 5, 591–592.

Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940. iz 1997. godine; Ivica Žižić koji je 1997. rekonstruirao Pellizzarijev *Te Deum solenne* i objavio 1998. godine rad pod naslovom *Tragom glazbene ostavštine splitskog kapelnika Benedetta Pellizzarija*;²⁴ te današnji katedralni kapelnik Šime Marović koji je 2007. godine objavio djelo *Benedetto Pellizzari – Zbirka duhovnih skladbi*.²⁵

Do Pellizzarijeva dolaska u Split i preuzimanja kapelničke službe glazba u katedrali bila je dosta siromašna. Kapelnici Toma/Tomaso Cecchini (oko 1603. do 1614.) i *magister musicae* i *musicus praefectus* Ivan Marko Lukačić (1620. – 1648.) sa svojim glazbenim opusom bili su tek uvod u vrhunac glazbenog stvaralaštva koje se ostvarilo za vrijeme Pellizzarija, Bajamontija i Albertija u splitskoj katedrali. U vrijeme Pellizzarija, Bajamontija i Albertija pjevački zbor dosegnuo je svoj vrhunac te je bio priznat od svojih suvremenika za najbolju „prvostolnu kapelu” u pokrajini. Tek oko 1840 godine „prvostolna kapela” mijenja naziv u prvostolni (katedralni) zbor. U *Glazbenom arhivu splitske prvostolnice* velike su praznine u opusima prethodnih katedralnih kapelnika, posebno u razdoblju od 1625. do 1740. godine. Tek u drugoj polovici 18. stoljeća katedralni glazbeni arhiv obiluje bogatom ostavštinom skladateljskog opusa.²⁶

Miljenko Grgić, u svojim istraživanjima o katedralnim kapelnicima imao je veliku prazninu, od čak nekoliko godina, kako bi povezao godinu 1648. (kada Lukačić umire i prestaje biti kapelnik), sa 1753. godinom (kada se pretpostavlja da je Pellizzari postao kapelnik katedrale). Istražujući ekonomske spise Nadbiskupskog sjemeništa u Splitu Grgić je otkrio kako se 6. travnja 1749. godine spominje osoba Giuseppe Zangiacomi kao „*maestro di capella*” te kako se na istom mjestu spominje još dva puta u tijeku školskih godina 1749./50. i 1750./51., ali sada kao slikar – „*pitore*” koji je restaurirao 4 slike katedralnog kaptola.²⁷ Iako Grgić smatra kako je ovaj kapelnik/slikar djelovao u katedrali do 1751. godine (zadnji put spomenut u ekonomskim knjigama) kada je

²⁴ Usp. Ivica Žižić, *Tragom glazbene ostavštine splitskog kapelnika Benedetta Pellizzarija*, *Bašćanski glasi* 7 (1998), 109-125.

²⁵ Usp. Šime Marović, *Benedetto Pellizzari. Zbirka duhovnih skladbi*, Crkva u svijetu, Split, 2007., 1-346.

²⁶ Usp. Šime Marović, *Glazba i bogoslužje. Uvod u crkvenu glazbu*, Crkva u svijetu, Split, 2009., 166-167.

²⁷ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 33.

(možda) napustio Split iz nepoznatih razloga, ipak nam ostaju neodgovorena pitanja, prvo: tko je bio kapelnik od 1751. do 1753.; drugo: je li možda Benedetto Pellizzari već i prije 1753. godine djelovao u katedrali? Budući da se u glazbenom arhivu katedrale nalazi partitura najranije Pellizzarijeva datiranoga naslova *Messa di morti a 3 del Sig: D. Benedetto Pellizzari Maestro di Capella - Agosto 1753.*²⁸ Miljenko Grgić zaključuje kako je Pellizzari glazbeno djelovao već prije ovog datuma.²⁹

Ostaje nejasno je li Pellizzari vršio službu (kapelnika) neko vrijeme s potpisanim ugovorom koji nije sačuvan ili je vršio službu povremeno, po potrebi, za važne prigode, bez potpisivanja službenog ugovora, kojeg je prema sačuvanoj dokumentaciji potpisao tek 25. studenoga 1753. godine.

1.2. Kapelnička služba i skladateljski opus don Benedetta Pellizzarija (1. /tj. 25./ studenoga 1753. – 11. studenoga 1789.)

Nakon svih istraživanja možemo zaključiti kako je Benedetto Pellizzari bio kapelnik neprekidno 36 godina, tj. od 25. studenoga 1753. godine kada potpisuje ugovor i preuzima službu pa do smrti 11. studenoga 1789. godine. O ovom nam svjedoči nekoliko sačuvanih dokumenata koje je pomno istražio Ivan Bošković u djelu *Litteraria, musicalia et theatraia*. Bošković piše kako je godine 1753. Pellizzari „odlukom Velikog vijeća od 25. studenoga imenovan za kapelnika na rok od 5 godina”. Prva isplata je polugodišnji iznos u vrijednosti od 240 lira za vrijeme od 1. studenoga 1753. do 30. travnja 1754. godine³⁰ o čemu svjedoči sačuvana potvrda. U ono vrijeme godišnja plaća kapelnika, koju je plaćala Bratovština, iznosila je 480 lira.³¹ Druga sačuvana potvrda je od 13. lipnja 1755. godine u kojoj se Pellizzari spominje kako je od predsjednika Bratovštine Jerolima Luposignolija primio plaću u iznosu

²⁸ GASP, sign. XC/1486. Postoje dvije nekompletne partiture. Dionica CA sadrži Popule Sion u gregorijanskoj notaciji.

²⁹ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 33.

³⁰ Budući da je datum potpisivanja službenog ugovora 25. studenoga 1753. godine, a plaća se odnosila od 1. studenoga 1753. godine, može se pretpostaviti da je Pellizzari (po potrebi) djelovao i prije službenog potpisivanja ugovora te da je to razlog što mu je Bratovština dala plaću za cijeli mjesec studeni 1753. godine.

³¹ Pellizzari je bio kapelnik koji se zaposlio po svim pravilima Statuta, prema kojem kapelnika katedrale plaćaju nadbiskup, kaptol, grad i bratovština. Bošković je pronašao i proučio samo računalne isplate bratovštine.

od 480 lira za razdoblje od 1. svibnja 1754. do 1. svibnja 1755. Pellizzari se dalje spominje u „*računskoj knjizi*” Bratovštine za razdoblje od 1756. do 1787. godine sa 12 vlastoručno potpisanih potvrda za primitak redovite plaće. Za posljednju godinu službe koju je vršio sve do svoje smrti, tj. za razdoblje od 1. srpnja 1788. do 30. lipnja 1789. godine ne pronalazi se sačuvana potvrda sa Pellizzarijevim potpisom, možda zbog maestrove bolesti, nemoći i skore smrti 11. studenoga 1789. godine. No, postoji dokument koji svjedoči o isplati plaće njegovoj domaćici Klari Čulić kojoj je Pellizzari oporučno³² ostavio preuzimanje plaće za kapelničku službu. Dana 10. prosinca 1789. Klara Čulić dobila je isplatu dijela godišnje Pellizzarijeve plaće za razdoblje od 1. srpnja 1789. do 11. studenoga 1789. godine. Klara je bila Pellizzarijeva kućanica od 1. listopada 1744. sve do njegove smrti te je potpuno ispravno da joj je maestro oporučno ostavio pravo na primanje njegove posljednje plaće.³³

Prema propisima *kaptolskog Statuta* kapelnici katedrale, pa tako i Pellizzari, bili su dužni „*podučavati klerike ,cantum gregorianum, etiam figuratum’, brinuti se za što ljepše pjevanje i orkestar, i poučavati u glazbi gradsku mladež.*”³⁴ Miljenko Grgić pripisuje Pellizzariju djelo *Elementi klavira*, koje je napisano za poduku mladih glazbenika.³⁵ Prema ovom možemo zaključiti da je Pellizzari mogao podučavati Julija Bajamontija i Antu Albertija.

Pellizzari je imao posebnu čast biti sudionikom jednog od najvažnijih događaja u povijesti splitske katedrale. To je bila svečanost koja je trajala od 7. do 14. svibnja 1770. godine kada su, na sam blagdan 7. svibnja 1770. godine, preneseni posmrtni ostaci sv. Dujma, iz Boninova u Morlaiterov oltar. Bajamonti o proslavi svjedoči kako se taj dan slavila *Sv. misa* „koju su glazbenici otpjevali veoma svečano” te kako se otpjevala *Večernja molitva* „uz izvrsnu i svečanu glazbu” Benedetta Pellizzarija. Zbog lošeg vremena svečana procesija nije održana 7. već 10. svibnja. Poslije procesije „glazbenici su otpjevali *svečani Te Deum*” kapelnika Pellizzarija.³⁶

³² Oporuka don Benedetta Pellizzarija nalazi se u *Povijesnom arhivu u Splitu* (sig. III./5., br. 582.); Istu je u rukopisu i u prijepisu/prijevodu objavio Šime Marović u djelu *Benedetto Pellizzari. Zbirka duhovnih skladbi*, 2007., 21-23.

³³ Usp. Ivan Bošković, *Litteraria, musicalia et theatraia*, II. svezak, (glazbene teme). Matrica hrvatska, Split, 2003., 123-124.

³⁴ Usp. Niko Kalogjera, *Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve*, 126.

³⁵ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 37.

³⁶ Usp. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, Književni krug, Split, 1975., 261-265.

Pellizzari, kao kapelnik, skladao je mnoge skladbe za potrebe katedralnog bogoslužja koje su sačuvane u hrvatskim glazbenim arhivima poput: *Glazbenog arhiva splitske prvostolnice* (oko 300 sačuvanih glazbenih jedinica), *Muzeju grada Splita*, *Arhivima župnih ureda u Omišu i Starom Gradu* na Hvaru te u Zagrebu u *Hrvatskom državnom arhivu* (tzv. Kuhačeva zbirka) i u *Hrvatskom glazbenom zavodu* tzv. Zbirka Udina – Algarotti). Sačuvana arhivska građa svjedoči nam kako je bogoslužje o Božiću, u Velikom tjednu, o Uskrsu, za razne blagdane, posebno za proslavu sv. Dujma te druge svečanosti bilo na visokom nivou.

Bajamonti spominje Pellizzarija kao „umnog i zaslužnog katedralnog kapelnika”.³⁷ Ennio Stipčević ga vidi kao svojevremeno najplodnijeg predklasičnog skladatelja u Hrvatskoj te piše kako se njegov skladateljski izričaj sastoji od predklasičnih fraza u kojima je neopterećen složenim kasnobaroknim kontrapunktom, a melodijske linije su mu pojednostavljene.³⁸

U sačuvanoj arhivskoj građi vidljivo je kako je najviše za potrebe katedrale pisao: motete, himne, mise, večernje molitve, rezponzorije/otpjeve, pasije, psalme, itd. Skladbe je pisao za soliste, zbor s pratnjom orgulja ili (manjeg) orkestra. Svoje je skladbe prilagođavao mogućnostima izvedbi zbora i orkestra. Katedralni zbor pjevao je redovito u liturgijskim slavljinama, a iz partitura vidimo kako je orkestar svirao povremeno, za važnije blagdane (posebno za proslavu sv. Dujma). Proučavajući partiture možemo vidjeti da je orkestar bio manjeg sastava koji je imao: gudače (bez viole), rogove i trublje, a povremeno se u partiturama nalazi flauta, oboa i fagot. Za ono vrijeme, za splitsku katedralu, to je bio dostojanstven orkestar koji je uz katedralni zbor izvodio zavidnu razinu svečanog liturgijskoga bogoštovlja.

Pellizzari je skladao više od 300 djela koja se čuvaju u *Glazbenom arhivu splitske prvostolnice*, što je najveći sačuvani opus u arhivu. Najviše je sačuvanih moteta koji su prokomponirani i skladani za 1-4 glasa, u više stavaka, uz pratnju orgulja ili manjeg gudačkog ansambla. Ponekada bi izostavio viole, a umjesto njih koristio trublje, rogove, flaute ili pozaune. Samo 6 moteta skladao je za četveroglasni vokalni sastav, uglavnom uz pratnju gudača i orgulja, a

³⁷ Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, 259.

³⁸ Usp. Ennio Stipčević, *Glazbena kultura u Južnoj Hrvatskoj u doba Julija Bajamontija*, u: *Splitski polihistor Julije Bajamonti*, Zbornik radova, Književni krug Split, 1996., 132.

među njima posebno su zanimljivi motet *Eja Sancte discipule*³⁹ iz 1754. godine skladan za proslavu i blagdan sv. Dujma te *Vieni Sancte Spiritus*⁴⁰ skladan „a cappella”.⁴¹

Miljenko Grgić navodi kako je Pellizzari skladao 71 misu⁴² (Šime Marović pripisuje mu samo 52 mise)⁴³, spadaju tipu *misa kantata*. Skladane su cjelovito ili samo s pojedinim dijelovima ordinarija mise⁴⁴ (četveroglasno, troglasno ili dvoglasno), a naslovljavao ih je kao *Messa corrente*, *Messa facilissima* ili *Messa brevissima* (s prvim dijelovima ordinarija), a povremeno je znao skladati i samo posljednje dijelove mise, tj. ordinarija: *Sanctus*, *Benedictus* i *Agnus Dei*. Posebno je lijepa četveroglasna misa (kojoj nedostaje *Gloria*): *Messa – quattro voci – in F.*⁴⁵ Napisao je i osam misa za mrtve (*Missa pro defunctis – Requiem*), za dva, tri i četiri glasa s pratnjom bassa continua.⁴⁶ Uz skladane mise važno je napomenuti još neke Pellizzarijeve mise skladane za: *Domenica d'Advento*, *Domenica Quadragesimae*, *Domenica delle Palme*, *giovedì Santo*, *Domenica Passionis*.⁴⁷

Pellizzari je, osim misa, skladao i *večernje i responzorije sa psalmima*, (gdje je posebno lijepa skladba četveroglasni *Laudate (Dominum) nei Vesperi* iz 1754. godine).⁴⁸ Među važnija djela možemo još izdvojiti pjevane Muke/„Passio” – tzv. „motetske pasije” (za Veliki tjedan koje je skladao za soliste, zbor i orkestar) te druge skladbe poput: litanije, himni, pastorage, *Benedictus*, *Pange lingua*, *Tantum ergo*, *Popule meus*, *Requiem*, *Stabat Mater*, itd.⁴⁹

Šime Marović, godine 2007. objavio je zbirku *Pellizzarijevih duhovnih skladbi* koja se sastoji od dva dijela: I. Misa (*Messa a quattro voci per organo* i *Messa a*

³⁹ GASP, sign. XXXVII-480.

⁴⁰ GASP, sign. XXXI/392.

⁴¹ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 34.

⁴² Usp. Ibid., 35.

⁴³ Usp. Šime Marović, *Benedetto Pellizzari. Zbirka duhovnih skladbi*, str. XIV.

⁴⁴ Proučavajući arhivsku građu za neke je mise nemoguće potpuno ustvrditi da su djelo Benedetta Pellizzarija, stoga mu se neke mogu pripisati pa tako možemo i različito tumačiti koliko je uistinu Pellizzarijevih misa.

⁴⁵ GASP, sign. XL/518.

⁴⁶ Usp. Šime Marović, *Benedetto Pellizzari. Zbirka duhovnih skladbi*, XIV.

⁴⁷ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 36.

⁴⁸ GASP, sign. XXXVIII485.

⁴⁹ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 36, 58.

4.) i II. Moteta (božićno vrijeme: *Jesu Redemptor omium, Patorale*; korizmeno vrijeme: *Nos autem, Christus factus est, Dominus Jesus, Stabat Mater, Adoramus te Domine, O dulcissime Domine, O vos omnes, Popule meus, Sepulto Domino, Vexila Regis prodeunt*; uskrsno vrijeme: *Victime paschali laudes, Jubilate Deo*; Duhovi: *Veni Sancte Spiritus*; blagoslov s Presvetim Sakramentom: *Pange lingua, Deus misereatur nostri*; slavlja Blažene Djevice Marije: *Ave maris stella, Ave Maria, Ave Regina caelorum, Magnificat*; blagdan sv. Dujma: *in omnem terram i Hymnus Sancti Domnii*).⁵⁰

2. Julije Karlo Bajamonti (kapelnik od 1790. do 1800.) – liječnik

2.1. Istraživanja i fragmenti o životu i djelu Julija Bajamontija

Don Benedetta Pellizzarija na kapelničkoj službi u splitskoj katedrali naslijedio je 1790. godine hrvatski književnik, skladatelj i liječnik dr. Julije (Giulio) Bajamonti (Split, 1744. – Split, 1800). Bavio se poviješću, arheologijom, poljoprivredom, pomorstvom, meteorologijom, itd.⁵¹

Za vrijeme njegove kapelničke službe u Splitu na vlasti je mletačka uprava sve do 1797. godine kada završava francusko-austrijski rat mirom u Campoformiju te Dalmacija prelazi pod upravu Austrije,⁵² Dalmacija je pod Austrijom sve do 1805. godine kada Francuzi, pod vojnim zapovijedanjem generala Marmonta, preuzimaju vlast u Splitu.⁵³

Bajamonti je jedan od najgenijalnijih umova kroz cijelu povijest grada. O njemu su pisali mnogi znanstvenici proučavajući njegove radove iz područja književnosti, glazbe, medicine, itd., ali, nažalost, zbog nesređenosti arhivske građe, nekim znanstvenicima su se prikrale i poneke greške pišući o Bajamontijevu životu i radu. Stoga danas, ponovno proučavajući sačuvane fragmente, pokušava se složiti (novi) mozaik koji bi nam dao jasniji i točniji uvid i cjelokupnu sliku Bajamontijeva života i rada s posebnim osvrtom na njegovu kapelničku službu u splitskoj katedrali i skladateljski opus koji je sačuvan u *Glazbenom arhivu splitske prvostolnice* te u glazbenoj *Zbirci Nikole Udina-Algarotti*.

⁵⁰ Usp. Šime Marović, *Benedetto Pellizzari. Zbirka duhovnih skladbi*, 1-346.

⁵¹ Usp. Lovro Županović, *Stoljeća hrvatske glazbe*, Školska knjiga, Zagreb, 1980., 93.

⁵² Usp. Grga Novak, *Povijest Splita*, 1621.

⁵³ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 48.

Ivan Milčetić 1912. godine objavio je djelo o Bajamontiju pod nazivom *Dr. Julije Bajamonti i njegova djela*.⁵⁴ Niko Kalogjera napisao je 1924. godine *Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve* u kojima spominje Bajamontija. Anđelko Klobučar (1969.) napravio je i objavio rekonstrukciju Bajamontijeva oratorija *La translazione di s. Doimo – Prijenos sv. Duje*.⁵⁵ O Bajamontiju je u više svojih djela pisao i muzikolog Ivan Bošković te Lovro Županović. Mnoge podatke o njegovom životu doznajemo od samog Bajamontija iz njegovog djela *Zapisi o gradu Splitu* kojeg je 1975. godine objavio Duško Kečkemet. U novije vrijeme o glazbeniku Bajamontiju pisao je Miljenko Grgić u djelu *Glazbena kultura u splitskoj katedrali (1750. – 1940.)*, Šime Marović u knjizi *Glazba i bogoslužje* te Ivana Tomić Ferić u djelu *Julije Bajamonti: Glazbeni rječnik. Transkripcija, prijevod, komentari*.⁵⁶ Zahvaljujući njihovim djelima možemo složiti novi mozaik o Juliju Karlu Bajamontiju i njegovom glazbenom stvaralaštvu.

Obitelj Bajamonti podrijetlom je iz Italije, a Julijev djed doselio se iz Poreča u Split 1704. godine.⁵⁷ O djetinjstvu Julija Karla Bajamontija nemamo mnogo podataka, no ipak neki najvažniji su nam ostali sačuvani od zaborava. Rodio se 4. kolovoza 1744. godine u splitskoj građanskoj obitelji⁵⁸ kao prvo-rođeni sin dr. Ivana Dominika Bajamontija i Jelene Capogrosso, kršten je 24. kolovoza 1744. godine, a umro je u rodnom gradu 12. prosinca 1800. godi-

⁵⁴ Ivan Milčetić, *Dr. Julije Bajamonti i njegova djela*, JAZU: knjiga 191, Zagreb, 1912.

⁵⁵ Usp. Julije Bajamonti, *La translazione di s. Doimo – Prijenos sv. Duje*, redakcija: Anđelko Klobučar (1969.) i Lovro Županović (1999.) <https://www.katalog.kgz.hr/pagesresults/bibliografskiZapis.aspx?¤tPage=1&searchById=100&sort=0&page=0&fid=1&fv=0& Bajamonti%2c+Julije&spid=100&spv=0&oratorij&mdid=0&cvzid=0&xm=1&selectedId=274000850>

⁵⁶ Usp. Ivana Tomić Ferić, *Julije Bajamonti (1744. – 1800.): Glazbeni rječnik. Transkripcija, prijevod, komentari*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2013.

⁵⁷ Usp. Duško Kečkemet, *Ante Bajamonti i Split*, Slobodna Dalmacija, Split, 2007., 31.

⁵⁸ Glavno središte Dalmacije je Split, kojem je na čelu knez koji je podložan mletačkoj vlasti. Stanovništvo se dijeli na plemiće, građane i pučane. Plemići su povlašteno dio stanovništva koji uz kneza upravljaju gradom. Osim plemića povlašteno stanovništvo čine i građanske obitelji. Građanstvo se sastoji od 30 obitelji, među njima se nalazi i obitelj Bajamonti. Od 1734. godine građanstvo postaje nasljedno s oca na sina, a od godine 1754, mletačka vlada odlučuje da građanstvo ne pripada cijeloj obitelji već samo ga mogu naslijediti samo određene istaknute osobe.

ne.⁵⁹ Još uvijek u nekim važnim objavljenim djelima stoje krivi podatci o njegovu rođenju. Npr. u *Hrvatskoj enciklopediji* (Leksikografski zavod Miroslav Krleža) pod *pojmom Julije Bajamonti* stoji zapisano kako je rođen u Splitu 24. kolovoza 1744. godine.⁶⁰ Na ovaj propust upozorio je još 1975. godine Duško Kečkemet koji je uočio pogrešku i zapisao točne podatke koje smo gore naveli. Kečkemet upozorava kako je najprije Milčetić, a poslije svi kasniji autori u povijesnim pregledima, enciklopedijama i leksikonima, datum krštenja uzeli kao datum rođenja. Kečkemet napominje kako je u matičnoj knjizi izričito zapisano da je rođen „4. kolovoza tekućeg mjeseca”.⁶¹

O Bajamontijevu školovanju nemamo sigurnih podataka. U mnogim radovima muzikolozi pišu kako je Bajamonti pohađao Sjemenišnu klasičnu gimnaziju, no pomnim proučavanjem popisa učenika splitskog sjemeništa/gimnazije ne pronalazimo kako ju je pohađao. Popis učenika objavljen je u djelu *300 godina klasične gimnazije u Splitu*.⁶² U tom popisu pronalazimo Julija Bajamontija u akademskoj godini 1724./25., no to ne bi mogao biti skladatelj Julije Bajamonti koji je rođen 21 godinu poslije, tj. 1744. godine. I dalje možemo pretpostavljati da je Bajamonti pohađao Nadbiskupsku klasičnu gimnaziju, ali nažalost o tom nam nije sačuvana nikakva dokumentacija.

Poznato je kako su splitske povlaštene obitelji svoje sinove slale na studij u Italiju pa je i Bajamonti studij medicine završio u Padovi 1773. godine.⁶³

Vrativši se u Split kao mladi liječnik Bajamonti ne dobiva službu gradskoga liječnika. U to vrijeme posvetio se osnivanju *Gospodarske akademije* 1767. godine u Splitu. O ovom događaju sam piše 1778. godine u djelu *O osnutku i razvitku javnog gospodarskog društva u Splitu*. Julije Bajamonti i Ivan Moller bili su glavni inicijatori i osnivači akademije, a prvi predsjednik bio je Julijev mlađi brat Jeronim Bajamonti.⁶⁴

⁵⁹ Usp. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, 18-19.

⁶⁰ Usp. *Julije Bajamonti*, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=5302> (pristupljeno: 15. rujna 2020.)

⁶¹ Usp. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, 18-19.

⁶² Usp. 290 godina klasične gimnazije u Splitu 1700.- 1990., (zbornik), Književni krug, Split, 1990.

⁶³ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 60.

⁶⁴ Usp. Mihaela Kovačić, *Ex libris Bajamonti u Sveučilišnoj knjižnici u Splitu*, *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* 48 (2005), 63.; Usp. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, 18-19.

Julije je volio putovati. Godine, 1772. s talijanskim znanstvenikom Albertom Fortisom i anglikanskim biskupom Fredericom Herveyem putuje po Dalmaciji i obližnjim krajevima. Fortis je na temelju tih podataka objavio u travnju 1774. godine u Veneciji djelo u dva sveska pod nazivom *Viaggio in Dalmazia – Put po Dalmaciji*. Za vrijeme ovog putovanja Bajamonti je Fortisu pružio podatke o hrvatskim izrazima, istaknutim osobama i o mnogim drugim zanimljivostima.⁶⁵

Budući da ga splitski nadbiskup i metropolit Ivan Luka Garanjin (nadbiskup 1767. – 1784.) nije htio potajno vjenčati, kako ne bi narušio ugled obitelji, on se protiv volje svoje obitelji, potajno vjenčao s pučankom Elizabetom Trevisan 1781. godine u Dubrovniku.⁶⁶ Nakon ženidbe dolazi u sukob s ocem pa se jedno vrijeme nastanio u Kotoru. Godinu dana poslije, 1782., Juliju se rodila kći Jelena. Iste godine umire mu otac te se Julije sa ženom i kćeri vraća u obiteljsku kuću u Split. U Splitu se Juliju 1783. godine rodio sin Emil koji je dvije godine poslije 1785. godine umro od ospice.⁶⁷

Uz negodovanje obitelji i građana što se oženio pučankom te što je imao široku naobrazbu koja mu je više štetila nego koristila, zbog mišljenja građana kako bi se liječnik trebao baviti samo medicinom, Bajamonti nikako ne postaje gradski liječnik te nakon smrti sina Emila odlazi raditi na Hvar, dok mu žena i kći ostaju u Splitu. Ni u malom Hvaru Bajamonti ne pronalazi svoj mir. Tužio se kako mu je mala zarada jer otočani rijetko odlaze k liječniku. Jedina utjeha mu je vršenje službe orguljaša u hvarskoj katedrali. Za to je vrijeme skladao i pisao pjesme te se dopisivao s mnogim uglednim osobama.⁶⁸

Godine, 1787. u požaru stradava Bajamontijeva obiteljska kuća, te su izgorjela brojna vrijedna djela, poput Marulićevih djela, što ih je Julije posjedovao. Majka mu je već bila stara, braća bolesna, nekada bogata obitelj polagano je siromašila. Sam je napisao: „naša obitelj ne obiluje cekinima kao nekada.”⁶⁹ Sve to vrijeme Julije je boravio u Hvaru kako bi kao liječnik i orguljaš zaradivao za obitelj koja se nalazila u kriznim vremenima.

⁶⁵ Usp. Julije Bajamonti, *Zapisi ogradu Splitu*, 22; Alberto Fortis, *Put po Dalmaciji*, priredio Josip Bratulić, Globus, Tisak, Ljubljana - Zagreb, 1984.

⁶⁶ Usp. Žarko Muljačić, Splitski književnik Julije Bajamonti, *Mogućnosti* 10 (1955), 797.

⁶⁷ Usp. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, 24-25.

⁶⁸ Usp. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, 33-34.

⁶⁹ Usp. Ivan Milčetić, *Dr. Julije Bajamonti i njegova djela*, 226.; Usp. Mihaela Kovačić, *Ex libris Bajamonti u Sveučilišnoj knjižnici u Splitu*, 60, 67.

Vrativši se nakon pet godina s Hvara u Split, 1790. godine ponovno ne uspijeva dobiti mjesto gradskoga liječnika. Nekim čudom, iste godine, protiv pravila statuta u kojem stoji kako kapelnik može biti samo svećenik ili redovnik, liječnik Julije Bajamonti kao laik postaje kapelnik splitske katedrale.

Godinu dana prije svoje smrti, 1799. Bajamonti je konačno dobio službu gradskog liječnika. Jedan od tadašnjih doktora već je umro, a drugog nije bilo jer je otputovao iz Splita i tako se otvorilo radno mjesto za Julija. U 56. godini života, 12. prosinca 1800. godine umire. Pokopan je u crkvi sv. Dominika u Splitu. Zapamćen je kao liječnik, književnik, polihistor, glazbenik te mu se pripisuje kako je najznačajniji građanin Splita osamnaestog stoljeća.⁷⁰

2.2. Kapelnička služba i skladateljski opus Julija Bajamontija

Ne pronalazimo nikakve dokumente koji bi nam opisali Bajamontijevo glazbeno školovanje. Ipak, indirektno možemo pretpostaviti kako je Bajamonti kao dijete pohađao sate glazbenog odgoja kod don Benedetta Pellizzarija koji je kao kapelnik katedrale prema statutu imao obavezu poučavati glazbi djecu i mlade grada Splita.⁷¹ Budući da je Pellizzari stigao u Split oko 1753. godine kada je Bajamontiju bilo 9 godina moguće je da je prvu glazbenu poduku stekao u katedralnog glazbenoj školi. Katedrala je tada bila jedina splitska župa pa je to dob u kojoj je Bajamonti trebao pohađati i pouke iz župnog vjeronauka za primanje sakramenata svete ispovijedi i pričesti. Ivana Tomić Ferić proučavajući Bajamontijev život tako pretpostavlja kako je Bajamonti prve glazbene pouke imao kod Pellizzarija.⁷² Također, možemo pretpostaviti kako Bajamonti vjerojatno glazbeno školovanje započinje u Splitu, a završava u Padovi za vrijeme studija medicine. Godine 1768. (u 24. godini života) potpisao se na partituri *Muke za Cvjetnu nedjelju* kao *maestro (di musica)*, a pet godina poslije 1773. godine završava medicinu u Padovi, stoga možemo pretpostaviti kako je u Padovi studirao i glazbu i medicinu.⁷³

⁷⁰ Usp. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, 49-50; Usp. Grga Novak, *Povijest Splita*, 1435.

⁷¹ Usp. Niko Kalogjera, *Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve*, 126-127.

⁷² Usp. Ivana Tomić Ferić, Susreti prekojadranskih kultura u razdoblju klasicizma: Bajamontijeve glazbene i izvanglazbene veze, *Bašćanski glasi* 13 (2018) 1, 77.

⁷³ Stjepan Krsić u djelu *Ivan Dominik Stratiko (1732. – 1799.)* iz 1991. godine, u bilješci

Već s 15 godina skladao je prvi motet *Curro incerta* (settembre 1759.). Mladi skladatelj je u sljedećih pet godina skladao još četiri crkvene skladbe koje nije potpisao. U ovom nizu javljaju se djela *Nec in cole – Mottetto brevissimo a voce sola di Basso* (Spalato 1760) i *Infensus hostis gloriae – Mottetto* (Spalato 1764.). Bajamonti je u sljedećim godinama kao mladi skladatelj napisao i *prigodne skladbe za Veliku subotu* (1756.), *Sonatu za orgulje* (1766.), *Muku za Cvjetnu nedjelju* (1768.) gdje se potpisuje kao *maestro*.⁷⁴

Budući da je Bajamonti bio svestran student, uz medicinu bavio se književnošću i skladanjem. Godine 1767. objavljuje u Veneciji djelo *Storia di san Doimo, primo vescovo di Salona* (Povijest sv. Dujma, prvog salonitanskog biskupa) koje mu poslije služi kao libreto za oratorij *La traslazione di san Doimo – Prijenos moći sv. Dujma*. Oratorij je praizveden u (starom) splitskom kazalištu 12. svibnja 1770. godine prigodom proslave prijenosa posmrtnih ostataka sv. Dujma iz starog Boninova u novi Morlaiterov oltar. Djelo *La traslazione di san Doimo – Prijenos moći sv. Dujma* prvi je oratorij u hrvatskoj glazbenoj literaturi. Za njega sam Bajamonti piše kako je „Componimento drammatico ossia oratorio”.⁷⁵

Iako je Bajamontiju 1770. godine samo 26 godina, kao mlad skladatelj oratorija pokazao je svu ljepotu vlastitog glazbenog i literarnog stvaralaštva. Sadržaj libreta temelji se na prastaraj legendi o pronalasku sarkofaga sa svečevim ostacima koje nitko nije mogao pomaknuti. Međutim, nevina dječica s lakoćom su taj sarkofag podigla i prenijela. Toj legendi Bajamonti je dodao i epizodu o obraćenju kneza Lovela, jednog od sedmero braće koja su dovela Hrvate u novu postojbinu. Oratorij se sastoji od dva, vremenski gotovo jednaka dijela. Protagonisti oratorija su: Ivan Ravenjanin, splitski nadbiskup (tenor); Lovel, hrvatski knez (tenor); Severus, solinski starješina (bariton). Ivan Bošković piše kako oratorij Bajamonti nije potpisao i kako nam ostaje nepoznato tko je dirigirao praizvedbom oratorija. Možemo pretpostaviti da su pjevači bili dijelom oni iz katedralnog zbora, uz dječji (muški) zbor, koji Bajamonti uvodi kao novost u ovom glazbenom djelu. U crkvama u to vrije-

broj 20 (str. 244.), spominje kako je Bajamonti u Padovi pohadao predavanja iz filozofije i glazbe.

⁷⁴ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 59.

⁷⁵ Usp. Ivan Bošković, O Bajamontijevu oratoriju „Prijenos sv. Dujma”, *Sveta Cecilija* 57 (1987) 3–4, 65.; Usp. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, 261.

me pjevaju samo (najčešće troglasni) muški zborovi jer ne pjevaju žene, stoga su sopranske dionice mogli pjevati samo dječaci. Bošković piše kako Bajamonti ponekada nije potpisivao svoja djela zbog kritika građana što se kao liječnik bavi glazbom. O ovoj je temi Bajamonti napisao raspravu *Liječnik i glazba* (1796.). S vremenom se partitura oratorija zagubila i dijelom uništena, stoga su Antun Celia Cege i Anđelko Klobučar pristupili rekonstrukciji oratorija na temelju sačuvanih dionica i cijelo restaurirano djelo izveli u Splitu, Zagrebu, Osijeku, Varaždinu, itd.⁷⁶

Nakon smrti don Benedetta Pellizzarija 11. studenoga 1789. godine Bajamonti se vraća sa Hvara i postaje 1790. godine kapelnik splitske katedrale. Službu kapelnika obnašao je sve do smrti 12. prosinca 1800. godine. U to vrijeme splitski nadbiskup i metropolit bio je Lelije de Cippiko (nadbiskup 1784. – 1807. godine)

Bajamonti, kao skladatelj, ostavio nam je velik broj arhivskih jedinica koje se čuvaju u *Glazbenom arhivu splitske prvostolnice* (256 jedinica od tog 172 autografa) te u Zagrebu u *Hrvatskom glazbenom zavodu* tzv. glazbena zbirka Nikola Udina-Algarotti (28 glazbenih jedinica).⁷⁷

Kao kapelnik želio je povećati i proširiti repertoar katedralnog zbora svojim skladbama. Budući da je Bajamonti bio prvi kapelnik laik, uz sakralne skladbe (mise, requiemi, moteti, pasije, itd.), pisao je i svjetovne skladbe (madrigale, arije, sonate, simfonije, itd.).

Napisao je brojne mise. Pisao ih je za različite prigode te za dvoglasne, troglasne i četveroglasne zborove. Pojedine mise koje su se izvodile za svečane prigode napisao je uz orkestralnu pratnju. U dvoglasnim misama primjećuje se Bajamontijev omiljeni postupak skladanja kada se dionice u početku kreću u imitacijama, a zatim u paralelnim tercama ili sekstama, što upućuje na utjecaj mediteranskog varoškog folklora i predklasičnog stila. Neke troglasne mise pisane su uz pratnju instrumentalnog sastava koji je u misi u B-duru prilično brojan (prve i druge violine, violončela, kontrabas, dva klarineta, dvije trublje, dva roga i orgulje). U četveroglasnoj je misi u B-duru instrumentalni

⁷⁶ Usp. Ivan Bošković, O Bajamontijevu oratoriju „Prijenos sv. Dujma”, 66.; Usp. Šime Marović, *Glazba i Bogoslužje*, 176.

⁷⁷ Milan Rešetar, pjevač katedralnog zbora, popisao je 1887. godine Bajamontijeve skladbe sačuvane uz arhivu splitske katedrale.

sastav još brojniji (prve i druge violine, dvije oboe, dva klarineta, dva fagota, dva roga i serpent). Najuspjelije Bajamontijeve mise su troglasna u G-duru i četveroglasna u B-duru. Iz hvarskog razdoblja potječe *Messa -a tre voci con strumenti/N:o III (1786.)*.⁷⁸

Bajamonti je uz mise skladao i dva Requiemu u G-duru i u F-duru. Requiem u F-duru napisan je za svečanu misu zadušnicu u Dubrovniku 1787. godine povodom smrti Ruđera Boškovića.⁷⁹

Bajamonti je napisao veliki broj moteta (za 2, 3, 4 i 5 glasova) od kojih se sačuvalo oko 50 arhivskih jedinica. Svi su uz pratnju orgulja, a u nekima sudjeluje i manji orkestralni sastav. U motetima ima umjerene polifonije, stroge harmonije, izmjene solističkih i zbornih odlomaka, intenzivnog prilagođavanja tekstu što iziskuje promjene mjere i tempa. Ponegdje se koristi i recitativnim stilom. Moteti su većinom troglasni. Grgić piše kako je Bajamonti rado skladao motete u prvim godinama kapelničke službe te izdvaja kao zanimljive *Mottetto a due – per ogni Sollenita*⁸⁰ i *Mottetto a tre – Ante thorum (1790.)* u koji je Bajamonti dodao folklorne elemente.⁸¹ Zanimljiv je i *Mottetto – Amate fili* iz 1791. godine.⁸²

Među Bajamontijevim crkvenim skladbama nalaze se još i Stabat Mater (2), Te Deum (3), Benedictus, Miserere, Magnificat, Večernje, litanije, veliki svečani Gloria, rezponzorije za obrede Velikog tjedna, Pasije/Muke (2), itd. Posljednja datirana skladba mu je *Laudate pueri a 5 voci in 7 – Strum:to* iz 1800. godine.⁸³

Osim sakralnih djela Bajamonti je pisao i svjetovne skladbe poput madrigala i arija. Napisao je i neka instrumentalna djela poput: *Sonate za orgulje* i *Simfoniju u C-duru* za dvije oboe, dva roga i gudače, komponirane po strukturi bečke simfonije.⁸⁴

⁷⁸ GASP, sign. XI/161., Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 61.

⁷⁹ Usp. Ivan Bošković, O Bajamontijevu „Requiemu” za Ruđera Boškovića, *Marulić* 14 (1981) 4, 392-400.

⁸⁰ GASP, sign. VI/64, VII/100 (duplikat)

⁸¹ GASP, sign. XI/158

⁸² GASP, sign. IX/109.

⁸³ GASP, sign. V/96.

⁸⁴ Usp. Šime Marović, *Glazba i bogoslužje*, 176.

Kao i Pellizzari i Bajamonti sklada u (pred)klasičnom stilu. Smatra se jednim od vodećih intelektualaca srednje Dalmacije potkraj 18. stoljeća. Na kapelničkoj službi 1800. godine naslijedio ga je Ante Alberti.

3. Ante Alberti (kapelnik od 1800. do 1804.) – pravnik

3.1. Istraživanja i fragmenti o životu i djelu Ante Albertija

Nakon smrti Julija Bajamontija kapelničku službu u splitskoj katedrali preuzeo je splitski pravnik i glazbenik Ante Alberti (Split, 15. veljače 1757. – Split, 12. veljače 1804.).

O životu i glazbenom radu Ante Albertija do danas se vrlo malo zna. Nažalost njegov život i glazbeni opus nije se nikada sustavno istraživao. Dosadašnja istraživanja o Albertiju potpisuju Niko Kalogjera,⁸⁵ Ivan Bošković,⁸⁶ Miljenko Grgić,⁸⁷ Mirjana Škunca,⁸⁸ Šime Marović⁸⁹ i Mihael Prović.⁹⁰ Iz dosadašnje objavljene literature i uz ponovno istraživanje arhivske građe, možemo pronaći (nove) fragmente i složiti (novi) mozaik o hrvatskom pravniku i glazbeniku Anti Albertiju.

Proučavajući fragmente iz Albertijeva djetinjstva otkrivamo kako je u splitskoj plemićkoj obitelji Ivana Lovre Albertija i Klare Alberti rođene Cambi, 15. veljače 1757. godine rođen dječak Ante.⁹¹

Ante Alberti, kao potomak ugledne splitske plemićke obitelji,⁹² pohađao je sjemenišnu gimnaziju u rodnom gradu. U popisu učenika završne godine

⁸⁵ Usp. Niko Kalogjera, Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve, *Sve-ta Cecilija* 18 (1924) 5, 160.

⁸⁶ Usp. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=412> (pristupljeno: 10. rujna 2020.)

⁸⁷ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 63–64.

⁸⁸ Usp. Mirjana Škunca, O glazbi u djelovanju klasične gimnazije u Splitu, u: *290 godina klasične gimnazije u Splitu 1700. – 1990.*, 305–313.

⁸⁹ Usp. Šime Marović, *Glazba i bogoslužje*, 177–178.

⁹⁰ Usp. Mihael Prović, *Ante Alberti, kapelnik splitske katedrale (Diplomski rad)*, Sveučilište u Splitu, Katolički bogoslovni fakultet, Split, 2000.

⁹¹ Usp. Ivan Bošković, *Ante Alberti*, Hrvatski biografski leksikon, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=412> (pristupljeno: 10. rujna 2020.)

⁹² Usp. Alberti, Proleksis enciklopedija, <https://proleksis.lzmk.hr/7672/>, (pristupljeno: 10. rujna 2020.)

gimnazijskog školovanja sjemenišne gimnazije⁹³ nalazimo tri učenika s imenom Ante Alberti. Najstariji učenik Ante Alberti završio je gimnazijsko školovanje 1710. godine, srednji Alberti završio je u školskoj godini 1725./1726., a najmlađi 1771./1772. godine. Kada znamo točnu godinu rođenja kapelnika Ante Albertija (1757.), onda možemo zaključiti da je treći spomenuti učenik budući splitski kapelnik koji je 1771./1772. godine završio gimnazijsko školovanje u splitskoj sjemenišnoj gimnaziji.⁹⁴

Nakon završenog gimnazijskog obrazovanja Ante Alberti nastavio je daljnje školovanje u Padovi gdje je 1776. godine postigao doktorat iz crkvenog i civilnog prava.⁹⁵

Dana 2. veljače 1784. godine Ante Alberti sklopio je brak s Elizabetom Capogrosso. Dvije godine poslije, 10 srpnja 1786. godine rodila im se kći Klara. Klara Alberti nije imala ni godinu dana kada joj je majka Elizabeta umrla u 28. godini života, 30. travnja 1787. godine. Mladi udovac Ante Alberti 11. ožujka 1791. godine sklapa drugi brak s Marijom Michieli Vitturi. Godine 1794. (11. ožujka) rodio im se sin Ivan, a tri godine poslije (5. rujna 1797.) rodila im se kći Elizabeta. Izgleda da je djevojčica dobila ime u spomen Albertijeve prve žene.⁹⁶

U sljedećim se godinama Alberti istaknuo kao glazbenik. Od 1801. godine pa sve do smrti 12. veljače 1804. godine, djeluje kao kapelnik splitske prvostolnice. Na tu dužnost izabran je kao već poznati i priznati glazbenik.

Dr. Ante Alberti bio je član splitskog Velikog vijeća i bratovštine Presvetog sakramenta. Od 1793. godine Alberti je od bratovštine sv. Sakramenta primao prihode u vrijednosti 300 lira. Umro je u Splitu „nesretnom smrću” 12. veljače 1804. godine. Pokopan je u splitskoj prvostolnici.⁹⁷

⁹³ U ono vrijeme još nije postojao naziv „maturant”. Prve maturante u Splitu imamo tek u XIX. Stoljeću.

⁹⁴ Usp. Mile Vidović, Profesori i učenici klasične gimnazije u splitskom sjemeništu 1700. – 1817., u: 290 godina klasične gimnazije u Splitu 1700. – 1990., Književni krug, Split, 1990., 476.

⁹⁵ Usp. Michele Pietro Ghezzi, *I Dalmati all'universita' di Padova dagli Atti dei gradi accademici 1601. – 1800. Atti e memorie della Societa' di storia patria, Venezia s. a.*, Venezia, 1992., 131.

⁹⁶ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 63.

⁹⁷ Usp. *Ibid.*, 63.

3.2. Kapelnička služba i skladateljski opus Ante Albertija

O glazbenoj naobrazbi maestra Ante Albertija⁹⁸ nemamo nikakvih sigurnih podataka, osim onih da je učio glazbu kao i svi učenici sjemenišne klasične gimnazije.⁹⁹

Budući da neke Albertijeve skladbe potječu iz 1779. godine, može se pretpostaviti da je stekao veću glazbenu nauku u rodnom gradu Splitu, vjerojatno pohađajući satove kod katedralnih kapelnika Benedikta Pellizzarija i(li) kod Julija Bajamontija. Također možemo pretpostaviti da je glazbu učio za vrijeme studija u Padovi. Prvi se put Alberti potpisao s titulom maestro na skladbi *Messa*,¹⁰⁰ (*Chirie, Gloria, Credo*) iz 1785. godine.

Poslije smrti Julija Bajamontija natjecao se za kapelničku službu mladi svećenik Ivan Jeličić, koji je iz nepoznatih razloga odustao od natječaja i pošao u Mletke dovršiti studij glazbe, a za kapelnika je izabran laik Ante Alberti. Nakon uspješnog kapelničkog djelovanja laika Bajamontija, splitski nadbiskup, kaptol i uprava grada (općina) nisu se bojali još jedanput povjeriti službu kapelniku laiku te je Ante Alberti preuzeo kapelničku službu na početku 1801. godine.¹⁰¹

Za vrijeme Albertijeve kapelničke službe u Splitu Dalmacija je pod austrijskom upravom. Mirom u Campoformiju 1797. godine završio je francusko-austrijski rat te je Austrija preuzela od Venecije upravu nad Dalmacijom.¹⁰² Dalmacija je pod Austrijom sve do 1805. godine kada Francuzi, pod vojnim zapovijedanjem generala Marmonta, preuzimaju vlast u Splitu.¹⁰³

Prije preuzimanja kapelničke službe Ante Alberti bio je priznati glazbenik, skladatelj i orguljaš. Svoj je skladateljski dar posebno istaknuo vršeći kapelničku službu u splitskoj prvostolnici. Skladao je pretežno duhovne i liturgijski pjesme. U glazbenom izražavanju skladbe mu se svrstavaju u predklasični stil koji je već prije njega razvio Julije Bajamonti. Kapelničku službu vršio je sve do smrti 1804. godine.¹⁰⁴

⁹⁸ Naziv „Maestro Ante Alberti” nalazimo u Albertijevoj misi iz 1785. godine, vidi: GASP, sign. 3/1, list 1.

⁹⁹ Usp. Mirjana Škunca, *O glazbi u djelovanju klasične gimnazije u Splitu*, 305-313.

¹⁰⁰ Usp. GASP, sign. 3/1. i 26-27/III. Ista skladba se nalazi i u MGS, sign. 1-2/I.

¹⁰¹ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 64.

¹⁰² Usp. Grga Novak, *Povijest Splita*, 1621.

¹⁰³ Usp. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750. – 1940.*, 48.

¹⁰⁴ Usp. *Ibid.*, 58-64.

Albertijev skladateljski opus sličan je Pellizzarijevu i Bajamontijevu, tj. skladao je za potrebe katedralnog zbora kako bi liturgija bila što svečanija. Skladao je motete, mise, rezponzorije, muku na Cvjetnicu, psalme (*Miserere*), litanije, *Benedictus*, *Salve Regina*, *Stabat Mater*, *Tantum ergo*, *Te Deum*, a postoje i neke skladbe koje mu se pripisuju, a nisu označene kao njegove.

Motete je najčešće pisao za soliste i orkestar i(li) basso continuo. Npr. *Arma prompta* za bas solo i orkestar;¹⁰⁵ *Crescit unda* za tenor solo, gudače i basso continuo;¹⁰⁶ *Pastores quid laetamini* za zbor (SSB) i basso continuo;¹⁰⁷ *Quid dormitis*, za zbor (TTB) i basso continuo ili zbor (TTB) i orkestar.¹⁰⁸

Sačuvane su mu dvije mise: *Messa*, (*Chirie*, *Gloria*, *Credo*) za zbor (SATB) i orkestar iz godina 1785. kada se potpisuje kao maestro,¹⁰⁹ te *Messa per la Quarta Domenica d' Advento* za zbor (ATTB) i violoncello.¹¹⁰

Skladao je rezponzorije za Veliki tjedan: *Responsoriji* za I. večer (ponedjeljak Velikog tjedna), godina 1802. za soliste, zbor (SATB), gudače i basso continuo;¹¹¹ *Responsoriji* za II. večer (utorak Velikog tjedna), godina 1802. za soliste, zbor (SATB), gudače i basso continuo,¹¹² te *Responsoriji* za III. večer (srijeda Velikog tjedna), za soliste, zbor (SATB), gudače i basso continuo.¹¹³

Skladao je muku za Cvjetnicu *Passio Dominica Palmarum*, za soliste, zbor (ATB), gudače i basso continuo).¹¹⁴

Skladao je nekoliko psalama poput: *Dixit Dominus*, za zbor (SATB) i basso continuo),¹¹⁵ *Laudate pueri*, za zbor (TTB) i orkestar,¹¹⁶ te *Miserere*, za zbor

¹⁰⁵ GASP, sign. 28/III.

¹⁰⁶ GASP, sign. 17/II.

¹⁰⁷ GASP, sign. 614/XLIX. Ista skladba nalazi se i u HGZ, sign. LXXII. 2U.

¹⁰⁸ GASP, sign. 23/III. Ista skladba nalazi se i u MGS, sign. 7/II.

¹⁰⁹ GASP, sign. 3/I. i 26-27/III. Ista skladba se nalazi i u MGS, sign. 1-2/I.

¹¹⁰ GASP, sign. 15/II. (*Rorate coeli desuper*). Ista skladba se nalazi i u MGS, sign. 3/I.

¹¹¹ GASP, sign. 20/II. Ista skladba nalazi se i u MGS, sign. 13/II.

¹¹² GASP, sign. 21/II. Ista skladba nalazi se i u MGS, sign. 14/II.

¹¹³ GASP, sign. 22/II. Ista skladba nalazi se i u MGS, sign. 15/II.

¹¹⁴ GASP, sign. 12/II., 24/III. I 1271/LXXIX, (1271/LXXIX je pod nazivom „*Passio secundum Mattheum*”).

¹¹⁵ GASP, sign. 10/II.

¹¹⁶ GASP, sign. 5/I. i 25/III. <Ista skladba se nalazi i u MGS sign. 9/II.

(SATB), gudače i basso continuo.¹¹⁷ Skladao je *Litanije* (lauretanske), za zbor (SATB) 1801. godine.¹¹⁸ Skladao je tri skladbe *Benedictus*, za zbor, gudače i basso continuo,¹¹⁹ te *Salve Regina*, za (TT) i basso continuo,¹²⁰ *Stabat Mater*, za (TTB) i basso continuo¹²¹ (*Pritužbena Majka staše*),¹²² dva *Tantum ergo* za (TB) i basso continuo,¹²³ svečani *Te Deum* za zbor (TTB), gudače i basso continuo.¹²⁴

Poput svojih prethodnika skladbe je pisao za soliste, zbor s pratnjom orgulja ili (manjeg) orkestra ovisno o mogućnostima izvedbi zbora i orkestra te o važnosti liturgijskih slavlja. Svakako, katedralni je zbor redovito pjevao svake nedjelje za blagdane i posebne prigode, a orkestar je svirao povremeno, za važnije blagdane te posebno za svetkovinu sv. Dujma, zaštitnika grada i nadbiskupije. Uz svoje je skladbe Alberti izvodio i skladbe svojih prethodnika te vjerujemo kako je i u njegovo vrijeme u katedrali liturgija bila svečana, a zbor i orkestar na zavidnoj razini, kao u vrijeme Pellizzarija i Bajamontija.

Skladbe Ante Albertija čuvaju se u *Glazbenom arhivu splitske prvostolnice* (GASP), u zbirci *Nikola Algarotti-Udina* u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu (HGZ), u *Glazbenom arhivu obitelji Capogrosso* u Muzeju grada Splita (MGS), u *Glazbenom arhivu župne crkve Sv. Stjepana u Starom gradu* na otoku Hvaru,¹²⁵ te u *Arhivu franjevačkog samostana na Dobrom* u Splitu.¹²⁶

¹¹⁷ GASP, sign. 18/II.

¹¹⁸ GASP, sign. 613/XLIX. Ista skladba nalazi se i u MGS, sign. 10/II.

¹¹⁹ GASP, sign. 8/I.; sign. 8/II. I 1629/LXXIX. vers. „Et erexit”. sign. 4/I. i 1268/LXXIX.

¹²⁰ GASP, sign. 19/II. Ista skladba nalazi se i u HGZ, sign. LXVIII. 2TI i LXX. M.

¹²¹ GASP, sign. 11/II. I 1270/LXXIX. Skladba se nalazi i u HGZ, sign. LXVIII. 2 T2. Ista skladba je prevedena na hrvatske stihove i u tom obliku se nalazi u MGS, sign. 12/II.

¹²² GASP, sign. 12II. Ova skladba je prijevod djela „Stabat Mater” na hrvatski jezik, izvorno djelo na latinskom jeziku nalazi se u GASP, sign. 11/II. i 1270(LXXIX i u HGZ, sign. LXVIII. 2T2.

¹²³ GASP, sign. 2/I. , sign. 13/II. Ista skladba nalazi se i u MGS, sign. 16/II.

¹²⁴ GASP, sign. 1/I.

¹²⁵ Glazbeni arhiv u Starigradu uređen je i složen i sada je dostupan svima na korištenje. Usp. Ivan Bošković, *Osobne bilješke o Albertiju*, list 5.

¹²⁶ Usp. Josip Ante Soldo, *Glazbena ostavština 17. i 18. stoljeća u franjevačkim samostanima Splitske provincije*, u: *Glazbeni barok u Hrvatskoj*, Osor, 1989., 139.

Zaključna promišljanja

U ovom je radu autor nastojao istražiti arhivsku građu i druge objavljene tekstove o životu i radu splitskih katedralnih kapelnika Pellizzarija, Bajamontija i Albertija koji su bili katedralni kapelnici nakon fra Ivana Marka Lukačića.

Pokušavajući rekonstruirati mozaik njihovih životopisa i glazbene ostavštine autor je proučavao povijesnu literaturu, arhivsku građu slažući mozaik različitih podataka u jednu cjelinu u kojoj je ispričana njihova životna priča i predstavljen njihov glazbeni opus s najvažnijim djelima koji su još uvijek neotkriveni biseri splitske katedrale i hrvatske kulturne baštine.

Skladbe Pellizzarija, Bajamontija i Albertija *čuvaju se u Glazbenom arhivu splitske prvostolnice (GASP)*, u zbirci *Nikola Algarotti-Udina* u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu (HGZ), u *Glazbenom arhivu obitelji Capogrosso* u Muzeju grada Splita (MGS), u *Glazbenom arhivu župne crkve Sv. Stjepana u Starom gradu* na otoku Hvaru.

U njihovom glazbenom opusu možemo pronaći raznolike skladbe, tu su: mise, himni, moteti (božićno vrijeme, korizmeno vrijeme, Veliki tjedan, uskrsno vrijeme, Marijanske pjesme, Duhovi, itd.), Muke za Veliki tjedan, rezponzoriji, psalmi (Miserere), Stabat Mater, Skladbe za Blagdan sv. Dujma, (moteti, Bajamontijev oratorij *La translazione di s. Doimo Prijenos sv. Duje*, itd.), Večernje/Vespere, Te Deum, itd.

Sačuvana arhivska građa svjedoči nam kako je bogoslužje o Božiću, u Velikom tjednu, o Uskrsu, za razne blagdane, posebno za proslavu sv. Dujma te druge svečanosti bilo na visokom nivou. Kapelnici su svoje skladbe pisali za soliste, zbor s pratnjom orgulja i(li) manjeg orkestra.

U njihovo vrijeme katedralni zbor pjevao je redovito u liturgijskim slavljinama. Iz partitura vidimo kako je orkestar svirao povremeno i to za važnije blagdane, a posebno za proslavu sv. Dujma. Iz partitura je vidljivo kako je zbor bio dvoglasni, troglasni te četveroglasni, a kako je orkestar bio manjeg sastava. Za splitsku katedralu u ono vrijeme, to je bio dostojanstven orkestar koji je uz katedralni zbor izvodio zavidnu razinu svečanog bogoštovlja.

Nažalost, sačuvani glazbeni opus koliko god bio vrijedan i dragocjen za splitsku, pa tako i hrvatsku kulturnu baštinu, i dalje ostaje neistražen u arhivima. Stoga se ovim radom pokušava motivirati nove generacije muzikologa, po-

vjesničara (umjetnosti) te glazbenika, kako bi nastavili znanstveno proučavanje dragocjene arhivske građe na fakultetima preko različitih kolegija i znanstvenih simpozija, kako bi upriličili različite znanstvene publikacije preko audio i video radova o splitskim kapelnicima.

Također, nastoji se motivirati (mlade) glazbenike na sustavno izvođenje i objavljivanje glazbenog opusa u bogoslužju (amatersko i profesionalno izvođenje), na koncertima (amatersko i profesionalno izvođenje) te preko audio i video publikacije (npr. televizijske i radio emisije, snimke koncerata objavljene na različitim platformama poput You Tube i drugih kanala, i sl.).

Ovim radom želi se motivirati i muzikologe i povjesničare (umjetnosti) kako bi započeli/nastavili istraživanje arhivske građe te objavljivali knjige, monografije, zbirke skladbi (reprint i suvremena izdanja skladbi).

Potrebno je voditi brigu i o *restauraciji i konzervaciji arhivske građe* te njihovom povremenom predstavljanju javnosti i *izlaganju u riznici katedrale ili muzejima* kako bi priređivanjem prigodnih izložbi građani Splita i naši turisti mogli upoznati, zavoljeti i sačuvati od zaborava bisere splitske i hrvatske (pa i svjetske) kulturne baštine.

LITURGIJSKA IMPOSTACIJA MOTETA *SACRAE CANTIONES* IVANA MARKA LUKAČIĆA

Domagoj Volarević

UDK: 2-535:783.2]:7.034.7
2-535:783.4Lukačić,I.M.
Concilium Tridentum“1545/1563“
Pregledni rad
Rad primljen: 3/2021.

Katolički bogoslovni fakultet
Sveučilišta u Splitu
domagoj.volarevic@du.t-com.hr

Sažetak

*Sacrae cantiones*¹ su pjesme, očito po tekstu liturgijske, prilagođene melodijski za pjevanje tijekom liturgijskih slavlja. Tu promatramo prva dva konteksta Lukačićeva djelovanja preko ovih moteta, a to su glazba i liturgija koje se obično promatraju zajednički kao liturgijska glazba. To je opći kontekst, koji praktično vrijedi za sva vremena dok se god Boga slavi, odnosno dok se god slavi liturgija.

Druga dva „posebnija“ konteksta jesu kronološki i geografski. Radi se o zadnjim godinama renesanse i prijelazu u barok (opća povijest), a u Crkvi je to vrijeme nakon Tridentskoga sabora, vrijeme u kojemu se saborske upute sve više ukorjenjuju u pastoralu (pedesetak godina nakon Sabora). Geografski kontekst i nije toliko određujući, ali u našem slučaju držimo ga bitnim jer blizina Rima i Lukačićevo školovanje u Rimu vjerojatno imaju mnogo više utjecaja na Rimu geografski bliže krajeve negoli na udaljenije!

Lukačić nakon Tridentskoga sabora u Splitu djeluje kao kapelnik katedrale, stoga njegov opus moramo gledati kroz prizmu liturgijske obnove Tridentskoga sabora.

Ključne riječi: *motet, Tridentski sabor, liturgija, liturgijska glazba, vlastiti dijelovi mise, proprium*

1. Motet – simbolizam glazbene forme

1.1. Povijest

Koliko je poznato iz izvora, motet se kao pojam javlja u 13. stoljeću, gdje se u romanskim jezicima koristi kao izraz za ponavljajući refren u nekim pučkim

¹ Istraživanje za ovaj rad dijelom je financirano od Hrvatske zaklade za znanost projektom IP 6619 Cromuscodex70.

pjesmama.² Međutim, prilično brzo počinje označavati i višeglasnu glazbenu formu unutar formi koje se komponiraju u menzuralnom načinu (ritam nije slobodan): *cantus prius factus-u* što bi danas značilo *tenoru*, pridodavalo se novokomponirani tekst. Kasnije mu se moglo pridodavati još glasova, drugi, treći, četvrti. Već početkom 14. stoljeća imamo označnice moteta kao *cantus ex pluribus compositus*. Također, sadržaj najranijih glazbenih formi koje možemo nazvati motetima već od 13. stoljeća su liturgijski tekstovi.³

Etimološki, pojam *motet* dolazi od francuskoga *mot* što jednostavno znači *riječ*.⁴ U tom okviru, lako ćemo nazrijeti da je nosivi element značenje i poruke moteta *riječ*. Motet u osnovi govori slušatelju, odnosno imamo svojevrsni proces komunikacije: govorenje riječima i glazbom te slušanje. Takav proces informativno i performativno možemo nazvati općim imenom *dijalog*. Nije neobično, pogotovo u umjetničkim izričajima, dapače je nekada i svrhovito, da se u tom dijalogu koriste različite forme koje su simbolične i znakovite, a i prikladne. Motet se kao forma očito činio prikladnim za izraziti i neke poruke liturgijskih slavlja, stoga nije neobično što je veći dio njegova razvoja kao glazbene forme „obilježen” funkcijama unutar liturgije.

1.2. Forma u kršćanskoj liturgiji

Proširujući okvire značenja *moteta* u okvirima kršćanske liturgije, motet sa svojim etimološkim korijenima savršeno odgovara naravi same liturgije. Liturgija je po svojoj naravi *dijalog*, dijalog Boga i čovjeka unutar liturgijskoga slavlja. Uzmemo li, osim etimološkoga korijena u obzir i formalni korijen moteta, odnosno činjenicu da mu je jedan od začetaka u tropima (dakle u

² Usp. L. Finscher, Motette, u: *Lexikon für Theologie und Kirche*, sv. 7, ur. W. Kasper i dr., Freiburg – Basel – Rim – Beč 1998., 500–502.

³ Catherine A. Bradley i dr., Motet, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000369371?rsk=RVZ8gU> (pristupljeno: 9. 11. 2020.); Jared C. Hartt (ur.), *A Critical Companion to Medieval Motets*, The Boydell Press, Woodbridge, 2018., <https://boydellandbrewer.com/9781783273072/> (pristupljeno: 30. 10. 2020.)

⁴ Karl Kügle, Motette, Terminus, u: MGG Online, ur. Laurenz Lütteken, 2016., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45429> (pristupljeno: 5. 11. 2020.)

liturgiji),⁵ čini se da je kršćanska liturgija, iako i nije stvorila motet kao formu, u svakom slučaju dala doprinos, makar i nesvjesni u oblikovanju moteta kao glazbene, a i liturgijske forme. Gledano fenomenološki, od tropa kao spomenutoga začetka moteta, tropi su proširenje nekoga liturgijskoga teksta⁶ (obično u misnom ordinariju, *Kyrie* i *Gloria* najčešći i najuobičajeniji). Ako se nešto tekstualno proširuje, očito se značenje prvotnoga izraza želi produbiti ili osvrnuti se na neki manje uočljiv detalj. U simbiozi riječi i glazbe tako vjerojatno nastaju prvotni moteti, koji će se kasnije razviti u svojevrstnu glazbenu formu, liturgijsku, ali i profanu. Ostajući u okvirima tropa i liturgije – tropi su, dakle, proširenje – kojim se tekstu misnoga ordinarija prilagođeno dodavao neki objašnjavajući tekstualni element: obično se kroz molitveni iskaz „objašnjavao” neki vid blagdana ili vremena liturgijske godine koji se slavi. Ovaj je način prisutan u svim liturgijskim napjevima koji spadaju pod tzv. *proprium missae*, pa iako se proširivao tekst *ordinariuma missae*, trop se može shvaćati kao misni *proprij*, ili ako se malo slobodnije igramo riječima „prikladan” spoj *ordinariuma* i *proprium*. Pristupimo li ovim postavkama kao okviru unutar kojega se razvija motet, onda je motet ne samo forma koja se može koristiti u liturgiji i koja je oblikovana liturgijom nego je *vjerojatno proizišla iz liturgije*. Ova će činjenica doći do izražaja pogotovo u kasnijem glazbenom razvoju moteta i liturgijskim tekstovima koji se glazbeno izriču napjevom.

Značenju moteta moguće je prilaziti i s drugih točki gledišta, polazeći od spomenute etimologije: motet bi značio *govoreći, koji govori riječi*, ili čak *onaj koji komunicira*. Upravo su riječi jedna od prvih stvari koju minuciozni promatrač može primijetiti u kršćanskoj liturgiji jer ona je kako smo rekli dijalog! Čak, ne prisutnost teksta, već *riječi*! Dakle, u svakom kršćanskom slavlju prevladava odnos govorenja i slušanja.⁷ Temeljna poveznica govorenja i slušanja su riječi! Odnosno u liturgiji Riječ! Liturgijski govor nije samo razmjena informacija, odnosno informativni govor, već je to *performativni*⁸ govor.⁹ Dakle, ono što se govori (informacija) nerazdvojivo je od onoga kako se govori. Unutar liturgijskoga slavlja koje ima svoju unutrašnju strukturu,

⁵ Catherine A. Bradley i dr., Motet, vidi fn. 3.

⁶ Usp. Andreas Haug, Tropus, Definition, u: MGG Online, ur. Laurenz Lütteken, 2016., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47238> (pristupljeno: 7. 11. 2020.)

⁷ Giorgio Bonaccorso, *Celebrare la salvezza*, Edizioni Messaggero, Padova, 2003., 212.

⁸ Performacija, ono što daje najbolji rezultat u odnosnim okolnostima.

⁹ Giorgio Bonaccorso, *Celebrare la salvezza*, 214.

konačni smisao svemu daje i *zašto se nešto govori!* Način kako se nešto govori jedan je od ključnih okvira unutar kojega se onda razumijeva poruka. Način izričaja moteta jesu *riječ i glazba!* Glazba je među liturgijskim načinima komunikacije nezaobilazna i u svim religijama bila je ili jest visoko relevantan čimbenik u slavlju i u komunikaciji. Kako kaže G. Bonaccorso: „*Pjevanje se jako približava riječi... jedinstvo pjevanja/glazbe i riječi ,ogoljuje' riječ u smislu da dolazi do njene srži, do izvornoga sadržaja... Ono što glazba donosi u komunikaciju nije odnos nota i njihova značenja (četvrtinka, osminka...) nego harmonijsko jedinstvo svih nota koje otvara i upućuje na cjelokupni smisao*”.¹⁰ Radi se o holističkoj dimenziji koja priteljovljuje glazbu liturgiji. Konačni rezultat jest komunikacija poruke subjektu, koja će taj isti subjekt formirati, učiniti da subjekt od poruke dobije nešto dobro, da koristi to dobro za vlastitu spoznaju i izgradnju.

Preciziramo li još malo spomenuti dijalog, doći ćemo do uvida da kršćani liturgiju smatraju dijalogom Boga i čovjeka, ali i ljudi koji slave liturgiju međusobno. U tom okviru dijalog ne znači da svi moraju *iz-govoriti* nešto, nego prvotno da svi moraju imati sposobnost slušanja. Koliko se god činilo neobično, zapravo je sposobnost slušanja, i *in-* i *per-* *formativna* sposobnost koja je okosnica svakoga dijaloga. O sposobnosti slušanja, posljedično i razumijevanja, ovisi i uspjeh dijaloga, a u kontekstu kršćanske liturgije, o tome ovise plodovi milosti koje liturgijsko slavlje komunicira.

1.3. Glazbena komunikacija

U okvirima i kontekstu liturgijskoga dijaloga, cjelokupna ljudska umjetnost, a tako i glazba, glazbeni izričaj čine liturgijski dijalog jasnijim, uzvišenijim i specifičnijim. Glazba može postati vrlo simbolična, što je opet jedna od temeljnih zahtjeva liturgije – govor simbola. Pjevanje jesu riječi, otvorene riječi u glazbenom izričaju kojim komuniciraju svoju poruku.

Za „uhvatiti”, odnosno razumjeti poruku unutar liturgije kao slavlja, nužno je slušati i razumjeti. Glazba pomaže slušanju riječi i Riječi, a dapače pomaže i njihovu dubljem razumijevanju i naposljetku prihvaćanju. Ipak, kako u svakoj ljudskoj komunikaciji zna biti problema kada se poruke nedovoljno

¹⁰ *Ibid.*

jasno prenose ili kada se ne shvaća njihovo značenje, tako je i u glazbi. Ako je jedan glazbeni izričaj izgubio nešto od svoje izvorne snage – potrebno je obnoviti mu značenje da postane razumljivo ili čak unutar liturgije koristiti novi izričaj. Dakle, kada negdje „zaškripi”, kada jedan od elemenata dijaloga postane neprepoznatljiv, čak štetan, da zanemaruje poruku koju liturgijsko slavlje mora prenositi, nije naodmet tražiti drugi. U okvirima glazbenoga izričaja neke od metoda su vraćati se na izvore (gregorijansko pjevanje – vlastito rimskoj Crkvi, posebno radi svojega simbolizma i ekspresivnosti) ili koristiti postojeće elemente na dostojanstven način – višeglasje koje iz naše perspektive pogotovo dolazi do izražaja u kasnoj renesansi i ranom baroku. Upravo ovime možemo ući u problematiku konteksta liturgijske glazbe u Lukačićevo doba.

2. Liturgijska glazba u baroku

Liturgijska se glazba u baroku gleda najviše iz perspektive obnove koju je proveo Tridentski sabor. Nažalost, nerijetko je ta obnova iz naše perspektive površno i nedovoljno shvaćena te gledana isključivo kroz prizmu *anathema* i zapovijedi, odnosno izvjesnoga rubricizma. Da je stvarnost ne samo složenija nego i mnogo pristupačnija nego li na prvi pogled izgleda, dovoljno je detaljnije proučiti kanone Tridentskoga sabora, pa ćemo vidjeti da je to bio duboko pastoralni sabor.

Potrebno je krenuti od onoga što Tridentski sabor kaže o liturgijskoj glazbi, a ne govori mnogo. Međutim, ono što kaže znakovito je i duboko te može pojasniti moguće motive nastanka mnogih djela za liturgiju, odnosno konkretno nama trenutno najzanimljivijih Lukačićevih motetâ. Unutar ovoga konteksta, ako izvlačimo simbolizam, motet kao forma svakako može naglasiti značenje riječi, i pridonijeti njenoj komunikaciji, *slušanju* te riječi/Riječi, koja je u liturgiji od presudnoga značenja. Kako kažu glazbeni povjesničari, pored *mise*, dakle ordinarija, motet je najzastupljeniji glazbeni oblik u crkvenoj glazbi – iz čega lako izvlačimo zaključak da je kao oblik izuzetno pogodan za pjevni izričaj – komunikaciju, slušanje *misnoga propriuma*.

Saborski oci očito su imali informacije od glazbenika, voditelja zbornoga pjevanja, ali vjerojatno i vlastitoga iskustva, da je *komunikacija* u liturgiji „zapela” i da nije na razini ili čak da ta komunikacija ne odgovara svrsi slavlja jer

ne doprinosi plodovima liturgije. Možemo kraće utvrditi da je u tadašnjem aktualnom trenutku liturgijske glazbe prepoznat problem koji je izražen na sljedeći način. Na 22. sjednici Tridentskoga sabora od 19. rujna 1562. u Dekretu i misnoj žrtvi govori se:

„Ab ecclesiis vero musicas eas ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur item saeculares omnes actiones vana atque adeo profana colloquia deambulationes strepitus clamores arceant ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.”

Neka se iz crkava udalji ona glazba u kojima se bilo orguljama bilo pjevanjem izvodi nešto neprikladno (dosl. lascivno!) ili nečisto, također i sekularni načini ponašanja, kao i isprazna, tj. profana govorenja, kao i šetnje i brbljanja, kako bi kuća Božja bila istinska kuća molitve. (Prijevod moj op.a.!)

2.1. Stanje liturgije i posljedično liturgijske glazbe

Utvrđujući stanje liturgije i glazbe, općenito, Sabor u svome napatku rabi iz naše perspektive prilično teške riječi koje bismo, uz neka ograničenja, mogli i danas rabiti: *lascivum, impurum, vanum, strepitare* / raspušten (eufemizam), nečist, uzaludan, bučan – koji galami. Konjunktiv *arceant* – arcere – ovdje praktično u funkciji imperativa, možemo prevesti kao *udaljiti, odbaciti, odbiti*, stoga bi prijevod glasio *neka se udalje, odbiju od crkava napjevi koji su – neprikladni*.

Element dijaloga u liturgiji, koji spomenusmo ranije, čini se prema izvještaju Sabora zapušten, izgubljen i nejasan, kako se može pretpostaviti iz izraza *profana colloquia*. Dakle, posljedica je da liturgija (posljedično i glazba) očito ne djeluje više *komunicirajuće* i formativno, već *rastresujuće*. Očigledno je da u liturgiji Riječ još stoji, ali je njeno komuniciranje, ne samo u pjevanom obliku, u problemima, stoga Sabor daje opće smjernice. Te smjernice mogu nekome značiti izgovor za bilo kakvu slobodu u kreiranju glazbenih oblika za liturgiju. Ipak, ograničenja postoje, a nalaze se u naravi same liturgije. Izvjesne se smjernice mogu iščitati iz upute *kako bi kuća Božja bila istinska kuća molitve*. Glazba i liturgija moraju duh upravljati slavlju, otajstvu i molitvi. Također, zanimljivo je da se na jednakoj uputi Sabora može iščitati izvjesna sloboda u korištenju i različitih formi, a to je važno imati na umu skladate-

ljima i svima koji se upuštaju u glazbenu obnovu. Sloboda naravno ne znači da nema nekih pretpostavki o formi, oblikovanju glazbenoga izričaja jer on i dalje mora biti lijep, svet i uzvišen. Pročitamo li ponovno detaljnije izričaje Koncila kojima se opisuje stanje u liturgijskoj glazbi prije obnove, možemo (uz izvjesnu zadržku) doći do zaključka da je glazba u liturgiji, tj. u crkvama upravo suprotna od lijepoga i svetoga. U Dekretu Sabora riječ je o pročišćavanju liturgijske glazbe i cjelokupne liturgije od zloporaba i krivih običaja koji su se očito bili uvriježili. Teško je reći kako bi to nama danas izgledalo i kakvim bismo riječima mi to opisivali.

U svjetlu općih smjernica Tridentskoga sabora, pretpostavljamo da je stanju u liturgiji i u liturgijskoj glazbi u Splitu u vrijeme koje prethodi Lukačiću vjerojatno „manje sjajno”. Moramo se ograditi i reći da je ovo općenita hipoteza koju bi se dalo iščitati iz samih dekreta Tridentskoga sabora.¹¹ Istina, Lukačić djeluje nekoliko desetljeća nakon Sabora, ali svakako kontekst crkvene i unutrašnje liturgijske situacije u Splitu, možemo donekle predočiti u crkvenim prilikama prije Lukačićeva dolaska u Split. Možda jedna od činjenica koja bi među ostalim upućivala i na eventualne probleme i u liturgiji, pa posljedično i u glazbi, jest slučaj Marka Antuna de Dominisa. Znamo da je zbog svojih previše liberalnih stavova morao napustiti teritorij Mletačke Republike.¹² Ovdje smo, doduše, oprezniji u postavljanju bilo kakve hipoteze. Također, imajmo na umu da se dekreti (kao ni danas) sigurno nisu mogli na silu i istoga časa provesti u djelo. Moralo se pripremiti, osposobiti stručnjake koji će iznaći načina kako da na terenu, dakle u pastoralu to pretoče u djelo.

¹¹ Okolnosti epidemije tijekom 2020. godine, smanjile su i neke mogućnosti znanstvenoga istraživanja u arhivima i bibliotekama. Detaljnije smo pretražili arhiv samostana sv. Frane u Splitu. Nekoliko smo puta bili i u Nadbiskupijskom arhivu u Splitu pa smo istražujući inventare za neke druge projekte posljedično došli i do nekih podataka koji mogu ukazati na stanje liturgije i brige za liturgiju u splitskoj prvostolnici. Neki općeniti zaključci su da prema popisima u inventarima, izgledno je briga za liturgijsko posuđe i ruho bila na solidnoj razini, prije Lukačićeva vremena. Znači li to da se detaljno vodilo računa i o ostalim elementima pastorala i liturgije? Bilo bi neodgovorno iz takvih podataka izvlačiti zaključke o staju liturgijske glazbe.

¹² Ennio Stipčević, *Sacrae cantiones* Ivana Lukačića, *Kulturna baština* 20 (1990), 101. Na temelju rečenoga u prethodnoj bilješci moglo bi se postaviti induktivnu hipotezu da se u arhivu zapravo malo što o stanju crkvene glazbe može i naći – u mnogim arhivima uglavnom se radi o vizitacijama financijama i odnosima među klerom.

Nadalje, činjenica koja u našim krajevima može imati utjecaja na stanje u vrijeme Lukačićeva djelovanja u Splitu, jest da je to još uvijek vrijeme turske opasnosti, koja, iako Split nije izravno njome pogođen, uvijek „tu negdje”.

Okvir za pastoral je u Splitu ipak bolji nego npr. u zaleđu gdje je turska opasnost i bliža, što znači da splitska komuna može nešto postići i na kulturnom planu pa tako solidno organizirati i napraviti i u crkvenoj glazbi. Ukoliko je katedralni zbor imao sposobne pjevače uz sposobnoga voditelja, to je mogla biti vrlo dobra, dapače izvrsna liturgijska i glazbena osposobljenost.

Kako prof. E. Stipčević zaključuje, *Sacrae cantiones* su vjerojatno nastale za Lukačićeva boravka u Italiji ili nešto prije dolaska u Split.¹³ Moguće i tijekom oba intervala. U prilog tome ide i činjenica godine izdavanja: morale su nastati ranije od 1620. jer sama tehnička priprema za tisak i (ono najvažnije) nalaženje sponzora ipak je nešto duži proces. Ipak, godina izdavanja koja koincidira s početkom njegove službe katedralnoga kapelnika u Splitu, možda i nije slučajna. Nije nevjerojatno, dapače, da je Lukačić barem neke motete pripremao i izvodio sa zborom splitske katedrale. Mogli bismo stvoriti induktivnu hipotezu da eventualno izvođenje moteta u splitskoj prvostolnici u Lukačićevo doba može pridonijeti dokazu osposobljenosti zbora prvostolnice. Kao glazbena forma, iako je naravno mnogo stariji, motet je i Lukačiću poslužio za doprinos obnovi liturgijske glazbe; i možda ne samo u Splitu! Vrlo konkretno možemo onda kazati da su *Sacrae cantiones* jedna od vjerojatnih plodova obnove liturgijske glazbe u Splitu i šire.¹⁴ Ukoliko već nisu plodovi, barem su doprinijeli značaju liturgijske glazbe i *udaljavanju od crkava nečiste i neprikladne glazbe*.

2.2. Motet kao prikladna forma

Budući da je trebalo provoditi upute Sabora da se izbjegne *galama, nečista glazba* itd., liturgijski tekstovi u glazbenom izričaju morali su imati stabil-

¹³ Ennio Stipčević, *Sacrae cantiones* Ivana Lukačića, 103; Ennio Stipčević, Komparativne zagonetke u vezi sa *Sacrae cantiones* Ivana Lukačića Šibenčanina, Sveta Cecilija 53 (1983) 1, 2–3; Usp. Ennio Stipčević, *Hrvatska glazbena kultura 17. stoljeća*, Književni krug Split, Split, 1992.

¹⁴ <https://lasacramusica.blogspot.com/2014/10/storia-musicale-della-messa-19.html> (pristupljeno: 10. 11. 2020.)

nu i prihvatljivu izričajnu formu. Iz skladateljskih opusa (npr. Palestrinina i njegovi moteti) jasno je kako je motet vrlo zgodna pa i „omiljena” glazbena forma kojom se može postići molitveni duh unatoč višeglasju – koje očito više nije *galama*. Naime, ranije je bio običaj imati više različitih tekstova u paralelnim melodijskim linijama i naravno da je bilo teško, gotovo nemoguće razumjeti tekstove koji su se isprepletali. Renesansni motet donosi promjenu. Naglasak je na tekstu koji je jednak u svim glasovima te razumljiv u svim glasovima, ali tako se lakše može „pogoditi” u srž ne samo teksta nego i blagdana koji se slavi! Detaljnija komparativna analiza tekstova moteta i njihove impostacije u liturgijskim slavljinama, odnijela bi suviše i vremena i prostora za samo jednu studiju, ali već je razvidno da je u *razdoblju glazbene renesanse (oko 1430. – 1600.) motet doživio transformaciju, postavši uz misu glavna forma crkvene glazbe*.¹⁵ U to vrijeme još uvijek postoje i različiti pristupi glazbenom izričaju, koje su neki autori nazvali jednostavno *stariji* stil (*stile antico*) i *moderni* stil (*stile moderno*). Lukačić u svom radu i svome stilu prema tumačenjima slijedi *stile moderno* gdje je melodija više u službi izražajnoj mogućnosti riječi, dakle poruke koju komunicira, za razliku od starijega stila, gdje se ipak riječ više podlaže harmonijskim pravilima i zahtjevima. Dakle, riječ i poruka koju komuniciraju Lukačićevi moteti jest razumljiva, prihvatljiva i zaogrnutu u dostojno glazbeno ruho svoga vremena. Za liturgiju su ovo presudni i odlučujući momenti.

3. Tekstovi moteta *Sacrae cantiones*

Sami naslov *Sacrae cantiones* dovoljno govori: pjesme su crkvene.¹⁶ Studije¹⁷ to redovito potvrđuju. Sa strane liturgijske znanosti, iako je točno da su tekstovi *crkveni*, ta je značajka još uvijek ponešto *neprecizna*. Pregledom teksta svih moteta jednostavno je zaključiti da je Lukačićev opus *liturgijski*. Teksto-

¹⁵ Finscher, Motette, u: *Lexikon für Theologie und Kirche*, sv. 7, 501.

¹⁶ Hrvatski bi doslovno bilo svete pjesme. Međutim, hrvatski jezik nema pojmovnu razliku koju imaju latinski pojmovi *sanctum* i *sacrum*. U hrvatskom bi se oba ova pojma prevela sa *svet*. Moguće je i *sacrum* prevesti sa sakralno, ali ostaje upitno koliko je današnjem slušatelju taj pojam razumljiv u svojoj dubini.

¹⁷ Marijana Pintar, Lukačić, Ivan (Ivan Marko, Ioannes Lucacih de Sebenico), *Hrvatski biografski leksikon*, online, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, (2018–2021), <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11965> (pristupljeno: 30. 10. 2020.)

vi su liturģijski i pripadaju tzv. vlastitim dijelovima misnih slavlja (*proprium missae*) na određene blagdane. Podrobnim pregledom, ustanovili smo da se gotovo svi tekstovi nalaze u *srednjovjekovnim liturģijskim izvorima*, dakle u rukopisima, što znači da su kao liturģijski tekstovi mnogo stariji i od Lukačićeva vremena. Iznimka su dva moteta: *Canite et psallite* i *Responde Virgo consolatrix*. Hrvatski biografski leksikon, to ovako navodi:

U dvadeset moteta preuzeo je biblijske tekstove, u pet liturģijske, a motetima *Responde, Virgo* i *Canite et psallite* podrijetlo teksta nije poznato.¹⁸

Ova postavka potakla nas je da detaljnije proučimo tekstove te usporedimo s drugim izvorima.

U prvom stupcu navodimo redni broj moteta. Potom u drugom stupcu je naslov. Treći stupac donosi cjelokupni tekst svakoga moteta. Četvrti donosi blagdane za koje su moteti predviđeni. U same blagdane koristili smo i jednostavne kratice latinskih pojmova, za vlastite dijelove misnoga slavlja, tj. misnoga propriuma za koje su skladani moteti. Značenje kratica je sljedeće:

A	antifona (antiphona)
I	ulazna (introitus)
G	gradual (graduale)
H	himan (hymnus)
Of	prikazna (offertorium)
Ps	psalam (psalmus)
R	otpjev (responsorium)
V	redak (versus)

¹⁸ *Ibid.*

Br.	Naslov	Tekst	Blagdan - slavlje
1	Sicut cedrus	Sicut cedrus in Libano, sicut cedrus exaltata sum in Libano. Et sicut pressus, in monte Sion. Quasi myrha electa dedi suavitatem odoris. Et sicut cinnamomum et balsamum, aromatizans dedi suavitatem odoris.	<i>R – Uznesenja Blažene Djevice Marije</i>
2	Cantabo Domino	Cantabo Domino in vita mea, psallam Deo meo quam diu sum. Iucundum sit ei eloquium meum, ego vero delectabor in Domino. Deficiant peccatores terrae et iniquitas, ita ut non sint. Benedic anima mea Dominum.	<i>A – U subote</i>
3	Suscipiat Dominus	Suscipiat Dominus sacrificium de manibus tuis ad laudem et gloriam nomini sui, ad utilitatem quoque nostram totiusque Ecclesiae suae Sanctae.	<i>R – nepromjenjivi dijelovi mise</i>
4	Osculetur me	Osculetur me osculo oris sui. Quia meliora sunt ubera tua vino fragrantia unguentis optimis. Oleum effusum nomen suum. Ideo adolescentulae dilexerunt te.	<i>A – Rođenje Blažene Djevice Marije, Uznesenje Blažene Djevice Marije, Navještenje Gospodinovo</i>
5	Trahe me post te	Trahe me post te, curremus in odorem unguentorum tuorum. Introduxit me rex in cellaria sua. Exultabimus et laetabimur in te memores uberum tuorum super vinum. Recti diligunt te. Nigra sum sed formosa, Filiae Ierusalem sicut tabernacula cedar, sicut pelles Salomonis. Exultabimus et laetabimur in te.	<i>A – Uznesenje Blažene Djevice Marije, Rođenje Blažene Djevice Marije, Zajedničko slavlje djevice</i>
6	Coeli enarrant	Coeli enarrant Gloriam Dei, et opera manuum eius annunciat firmamentum. Dies, diei, dies diei eructat verbum, et nox nocti indicat scientiam. Non sunt loquelaе neque sermones, quorum non audiantur voces eorum.	<i>A, G, I – različiti blagdani</i>

7	Benedic Domine	Benedic, Domine, domum istam quam aedificavi nomini tuo venientium in loco isto. Exaudi preces in excelso solio gloriae tuae, Domine. Si conversus fuerit pulus tuus et oraverit ad sanctuarium tuum. Exaudi preces in excelso solio gloriae tuae.	<i>R ili A – Posveta crkve</i>
8	Orantibus in loco isto	Orantibus in loco isto, dimite eis peccata populi tui Deus. Et ostende eis viam bonam per quam ambulent, et da gloriam in loco isto.	<i>R – Posveta crkve</i>
9	Gaudens gaudebo	Gaudens gaudebo in Domino. Et exultabit, et exultabit anima mea in Deo Iesu, in Deo Iesu meo. Quia induit me vestimentis salutis et indumento iustitiae circumdedit me quasi sponsam decoratum corona. Et quasi sponsam ornatam monilibus suis.	<i>I – Bezgrešno začeće Blažene Djevice Marije, Presveti Otkupitelj (23. X.)</i>
10	Quemadmodum desiderat	Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum: ita desiderat anima mea ad te, Deus. Sitivit anima mea ad Deum fontem vivum, sitivit anima mea ad Deum, fontem, ad Deum, fontem, fontem vivum. Quando veniam et apparebo ante faciem Dei? Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte. Dum dicitur mihi quotidie: ubi est Deus tuus.	<i>Ps – Tijelovo, Misa za jednoga pokojnika</i>
11	Veni sponsa Christi	Veni, sponsa Christi, accipe coronam, quam tibi Dominus praeparavit in aeternum.	<i>R ili A – zajedničko slavlje djevica</i>

12	Sancta et immaculata	Sancta et immaculata virginitas, quibus te laudibus efferam nescio. Quia quae coeli capere non poterant tuo gremio contulisti.	<i>R ili A – Rođenje Gospodnje, Rođenje Blažene Djevice Marije, Navještenje Gospodinovo, Navještenje Marijino (!) i.e. Bezgrešno začeće, Rođenje Blažene Djevice Marije, Svijećnica (Očišćenje Blažene Djevice Marije), Nedjelja nakon Božića</i>
13	Domine quinque talenta	Domine, quinque talenta tradidisti mihi. Ecce alia duo superlucratus sum. Alleluia.	<i>A – zajednička slavlja ispovjedalaca, i pastira (papá)</i>
14	Sancti mei	Sancti mei qui in carne posisti, certamen habuistis, mercedem laboris. Ego reddam vobis mercedem laboris. Venite, benedicti Patris mei, percipite regnum. Ego reddam vobis mercedem laboris.	<i>A ili R – Zajedničko slavlje više mučenika, Zavjetna misa svih svetih</i>
15	Da pacem Domine	Da pacem, Domine, in diebus nostris. Quia non est alius qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster.	<i>A – Makabejci</i>
16	Sacerdotes Dei	Sacerdotes Dei, benedicite Dominum. Sancti et humiles corde, laudate eum.	<i>A – Makabejci, Nedjelja nakon Pedesetnice</i>
17	Cantate Domino	Cantate Domino, canticum novum. Cantate Domino omnis terra. Cantate Domino et benedicite nomini eius. Annunciate inter gentes gloriam eius, in omnibus populis mirabilia eius. Cantate Domino canticum novum.	<i>G ili Of – različiti blagdani</i>

18	Corde et animo	Corde et animo Christo canamus, gloriam in hac sacra solemnitate praecelsae genitricis Dei Mariae. Alleluia.	<i>A, R ili V – Rođenje Blažene Djevice Marije, Uznesenje Blažene Djevice Marije, Pobod Blažene Djevice Marije, Začeće Blažene Djevice Marije</i>
19	In lectulo meo	In lectulo meo per noctem quaesivi quem diligit anima mea, et non inveni, quaesivi illum. Surgam et circuibo civitatem per vicos et per plateas. Quaeram quem diligit anima mea, et non inveni, quaesivi illum. Invenerunt me vigiles qui custodiunt civitatem. Num quem diligit anima mea vidistis? Paulum cum pertransissem eos, inveni quem diligit anima mea.	<i>A - Uznesenje BDM, Rođenje Blažene Djevice Marije, Marija Magdalena, zajedničko slavlje djevice</i>
20	Exultavit cor meum	Exultavit cor meum in Domino, et exaltatum est cornu meum in Deo meo. Dilatatum est os meum super inimicos meos in salutaris tuos, quia laetata sum in salutari tuo.	<i>A – Srijeda u vrijeme „kroz godinu”</i>
21	Domine, puer meus	Domine, puer meus iacet in domo paraclytus et male torquetur. Et ait illi Iesus: Ego veniam et curabo eum. Et respondens centurio ait: Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum sed tantum dic verbum et sanabitur puer meus. Et dixit Iesus centurioni: Vade et sicut credidisti fiat tibi. Et sanatus est puer in illa hora.	<i>A ili R – Nedjelje nakon Bogojavljenja</i>
22	Nos autem	Nos autem gloriari oportet in Cruce Domini nostri Iesu Christi in quo est salus, vita et resurrectio nostra. Per quem salvati et liberati sumus.	<i>I ili A - Uzvišenje Svetog Križa</i>

23	Responde virgo	Responde, Virgo consolatrix, responde ignemque amoris cordibus nostris infunde, unde salus generis humani est separata, rata salus et finita, ita clementer Christum exora! Oramus ergo strenu: impietati etati, fragili parce nobis et indulgens exurge! Urgere me iuvat sed precamur te prece humili ore, ore resonet iste Chorus angelis cum similis illis et eius fiat, ut invitet Hebr<a>eos, eos accendat ad verum animae consolamen, ad verum animare consolamen.	<i>I ili R – blagdani Blažene Djevice Marije</i>
24	Ex ore infantium	Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem propter inimicos tuos, ut destruas inimicum et ultorem. Alleluia.	<i>I ili R – Nevina dječica (Mladenci), Cvjetnica</i>
25	Quam pulchra es	Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es. Oculi tui columbarum absque eo quod intrisecus latet. Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es. Capilli tui sicut greges caprarum quae ascenderunt de monte Galaad. Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es. Labia tua sicut vita cocinea et eloquium tuum dulce. Genae tuae sicut fragmen mali punici, absque eo quod intrisecud latet. Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es. Duo ubera tua sicut duo hinnuli capreae gemelli qui pascuntur in liliis donec aspiret dies et inclinentur umbrae. Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es. Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.	<i>A ili R – Blagdani Blažene Djevice Marije</i>

26	Canite et psallite	Canite et psallite omnes populi. Et mecum agite solemnem diem, diem plenum laetitiae. Cuius solemnitate cum organis et canticis tam suavi concentu dulci, quae armonia celebrat ista Ecclesia. O diem solemnem, o diem celebrem, diem plenum laetitiae. Gaudent angeli, gaudent quoque archangeli. Ex<s>ultant omnia regna coelorum. Ergo vos omnes laetantes, canite. Canite et psallite omnes populi. Et mecum agite solemnem diem, diem plenum laetitiae.	<i>G – sv. Franjo Asiški – ex fonte alia (Orindio Bartolini)</i>
27	Panis angelicus	Panis angelicus fit Panis hominum dat Panis coelicus figuris terminum. O res mirabilis, manducat Dominum, pauper servus et humilis.	<i>H ili R – Tijelovo</i>

3.1. Opažanja

Komparativnom metodom, kako smo već utvrdili, tekstovi su moteta *liturgijski*.¹⁹ Kao liturgijski napjevi dio su misnoga *propriuma*, konkretno *introitusa*, *graduala*, i pričesnih antifona. Nekim tekstovima je, doduše u drugim izvorima, dokazano korištenje i u funkciji himna (npr. Panis angelicus), no ne i kod Lukačića. Tekstovima dvaju moteta, *Responde Virgo* i *Canite et psallite* istraživači dosad nisu uspjeli utvrditi porijeklo i liturgijsku impostaciju, odnosno slavlje u kojemu se oni pjevaju. Tragajući za njihovom liturgijskom impostacijom i porijeklom došli smo do nekih spoznaja i hipoteza. U kontekstu samih Lukačićevih moteta, možemo čak i više nego hipotetski, zaključiti da ukoliko su svi poznati tekstovi Lukačićevih moteta liturgijski, onda su vjerojatno i ova dva kojima se do sada nije uspjelo ući u trag porijeklu teksta. Ne čini se suvislim da bi Lukačić – dakle *kapelnik splitske prvostolnice*, k tomu redovnik, svećenik, u svoj glazbeni liturgijski opus uvrstio neke neliturgijske

¹⁹ Izričaj biblijski i liturgijski tekstovi, ovdje nam se čini suvišan. Biblijski tekstovi u liturgiji su uobičajeni, bilo da su izravno preuzeti, bilo da su reformulirani. Svi Lukačićevi moteti su, dakle, predviđeni za liturgijska slavlja.

pjesme. Sama tekstualna analiza dvaju nepoznatih tekstova navodi nas na zaključak da se radi o prikladnim tekstovima za liturgijska slavlja.

Responde Virgo consolatrix. Jedini dosad relevantni izvor ovoga teksta pronašli smo kao dio *Composizioni vocali sacre* u rimskoj *Biblioteca nazionale centrale*.²⁰ Nalazi se kao dio fascikla više različitih kompozicija sakralnoga karaktera, što samo još više potvrđuje da se radi o liturgijskoj glazbi. Autor teksta, kao ni glazbe nije naveden, tako da i dalje ostaje nepoznat. Također ni godina nije određena, nego je samo naznačeno da su skladbe iz 17. stoljeća. Sadržaj teksta ipak otkriva da se najvjerojatnije radi o liturgijskom tekstu za marijanske blagdane.

Tekst moteta *Canite et psallite* isprva se učinio kao jedinstven i nepoznat te smo pretpostavili da bi mogao odgovarati nekom tekstu *propriuma* vazmenoga vremena. Ipak, detaljnije traženje u izvorima donijelo je trag: 1633. u Veneciji su tiskane mise i moteti Orindija Bartolinija,²¹ talijanskoga redovnika, a Lukačićeva suvremenika. Bartolini je skladao motet na isti tekst kao i Lukačić, odnosno *gotovo isti*. Naime, Bartolini je skladao motet za *blagdan sv. Franje Asiškoga*. Iako je taj motet skladan petnaestak godina nakon Lukačićeva opusa, čini se da je ovaj tekst već u renesansi bio poznat u liturgijskim obrascima, ako ništa, barem onima koje su koristili franjevci. Tako se čini da je Lukačićev motet zapravo dosad najstariji svjedok ovoga liturgijskoga teksta. Svakako, možda je riječ i o nekom vidu, posebnosti franjevačkoga reda u rimskoj liturgiji. Kako god bilo, tekst moteta, nedvojbeno jest liturgijski, ali dosad uspoređujući ga s dostupnim franjevačkim izvorima nismo naišli ni na kakav izvor za koji bismo mogli reći da su ga koristili Lukačić i Bartolini. Istina, liturgijske posebnosti franjevačkoga reda tek su se posljednjih godina počele detaljnije istraživati, dosad su obrađeni najstariji franjevački liturgijski izvori.²² Tek nas očekuju daljnji naponi u otkrivanju procesa razvoja liturgijskih posebnosti franjevačkoga reda.

²⁰ *Biblioteca nazionale centrale* - Roma - RM, collocazione: MSS-Musicali 40-46/33-34

²¹ Messe concertate a otto voci & messa per li morti con un motetto, & il Te Deum laudamus, con il basso continuo per l'organo. Opera quarta, ed. Bartolomeo Magni, Venezia 1633.

²² Franciscus liturgicus. Editio Fontium saeculi XIII, ur. Filippo Sedda - Jacques Darlarun, Editrici Francescane, Padova - Milano - Santa Maria degli Angeli - Vicenza, 2015.

Umjesto zaključka

Opus Ivana Marka Lukačića koji je do nas došao, iako nevelik, pažljivom oku i uhu mnogo toga govori, a još više toga bi mogao otkriti. Nedvojbeno liturgijska konotacija njegova opusa govori nam o njegovoj sposobnosti da svoju izobrazbu upotrijebi na najbolji način ne samo za obnovu liturgijske glazbe kroz tadašnje aktualne glazbene forme koje se koriste kao izričajno sredstvo u liturgiji, nego još više i o njegovoj želji da zbor koji on vodi pjeva djela dostojna liturgije. Djela koja nisu nadopuna, već samo tijelo liturgije, koja i izvođače i one koji sudjeluju na liturgiji, pokušavaju uvesti dublje u slavlje otajstava koja se slave. Tekstualna analiza napjeva pokazala je vjernost liturgijskoj tradiciji Crkve. Lukačić, kao dijete svoga vremena upućen u liturgiju i glazbu, poznaje važnost ispravnoga suodnosa liturgije i glazbe. Iako je dosad mnogo već rečeno o njegovom opusu, u budućnosti se može očekivati još ponešto. Nije nemoguće da se u nekom arhivu otkrije i neko drugo Lukačićevo djelo, što bi naravno, bila prvorazredna senzacija. U međuvremenu na temelju nekih naših spoznaja o dosad nepoznatim tekstovima dvaju moteta, otvorili smo prostor i za daljnja proučavanja i komparativne analize Lukačićeva djela.

II. MUZIKOLOGIJA,
GLAZBENA TEORIJA
I GLAZBENA PEDAGOGIJA

TROGLASNI MOTETI IZ ZBIRKE *SACRE CANTIONES* IVANA LUKAČIĆA

Mirjana Sirišćević

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

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

Sažetak

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

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

Uvod

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ *Ibid.*, 1.

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

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

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

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

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

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

⁷ Usp. Anna Paradiso Laurin, *Classical Rhetoric in Baroque Music*, 16.

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

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

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

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

1. Analitički prikaz moteta

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

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

¹⁰ Usp. Anna Paradiso Laurin, *Classical Rhetoric in Baroque Music*, 10–12.

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

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

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

Motet je skladan na tekst:¹³

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

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

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

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

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

¹³ Tekst moteta u svim primjerima razdijeljen je u stihove koji odgovaraju glazbenim cjelinama.

Pr. 1

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

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

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

Organum
Nos au - tem,

3 4 3

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

3 4 3

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

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

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

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

Pr. 2

10

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

Cantus II
tet | in Cru - ce Do -

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

Organum

12

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

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

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

4 3

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

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

Pr. 3

Musical score for measures 14-16. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features four parts: Cantus I, Cantus II, Bassus, and Organum. The lyrics are: *sti in quo est sa - lus, vi - ta et* (Cantus I), *sti in quo est sa - lus, vi - ta* (Cantus II), *sti in quo est sa - lus vi - ta et re - sur* (Bassus), and Organum accompaniment.

Musical score for measures 17-19. The score continues from the previous system. The lyrics are: *re - sur-re - cti-o, et re - sur - re - cti-o no - stra.* (Cantus I), *et re - sur-re - cti-o, et re - sur-re - cti-o no - stra.* (Cantus II), *re - cti-o, et re - sur-re - cti-o no - stra.* (Bassus), and Organum accompaniment. The organ part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a final cadence in B major.

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

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

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

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

1.2. *Domine Puer meus*

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

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

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

Tekst glasi:

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

Prijevod:

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

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

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

¹⁴ Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, 96.

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

¹⁶ Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, 96. Prijevod je preuzet od Bartola Kašića.

Pr. 4

Cantus

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

Organum

Canto solo

4

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

4 3 4 3

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

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

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

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

Pr. 5

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

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

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

¹⁷ Josip Andreis, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta*, 33.

¹⁸ Lovro Županović, *Umjetnost Ivana Lukačića Šibenčanina*, 385–386.

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

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

Pr. 6

12

Bassus

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

Organum

Basso solo

15

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

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

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

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

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

Pr. 7

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

Organum
Canto solo

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

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

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

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

Pr. 8

43

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

Tenor
Et sa - na - tus est

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

Organum
Tutti 3

44

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ *Ibid.* 388.

²⁰ Josip Andreis, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta*, 33.

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

1.3. *Responde Virgo (in eco)*

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

Tekst glasi:

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

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

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

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

Pr. 9

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

Tenor I

Re - spon - de, Vir - go con - so - la - trix, re - spon -

Organum

5

de, re - spon - de, Vir - go con - so - la - trix, re - spon - de,

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

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

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

Pr. 10

19

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

Tenor II
i - ta

Tenor III
i - ta

Organum
f *p* *p*

22

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

o - ra

o - ra

f *p* *p*

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

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

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

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

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

Pr. 11

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

Organum
f

54
T. I
- ni-mae con - so - la - men.

T. II
so - la - men.

T. III
A - men.

Org.
p p

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

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

Zaključak

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ Usp. Lovro Županović, *Umjetnost Ivana Lukačića* Sibenčanina, 395.

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

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

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

Davorka Radica

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

082.1 Sacrae cantiones Lukačić, I. M.

Izvorni znanstveni rad

Rad zaprimljen: 2/2021.

Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu

davorka.radica@umas.hr

Sažetak

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

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

Uvod

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

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

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

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

1. Estetika i dominirajuće glazbene značajke glazbe Lukačićeva vremena

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

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

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

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

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

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

1.1. Glazbene značajke moteta Ivana Lukačića

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Problem čitanja Lukačićeve glazbe

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

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

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

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

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

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

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

3.1. Čitanje ritma

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

3.2. Čitanje intonacije

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

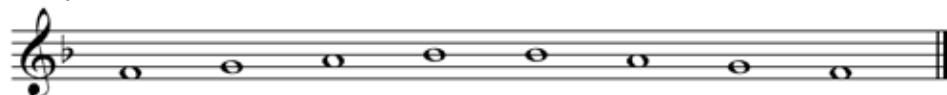
Kao što metarska organizacija ritma ovdje nije niti približno onako čvrsto ustrojena kako nam je poznato iz tipičnih tonalitetnih skladbi, tako i kod pristupa intonaciji ne bi bilo uputno jednostavno započeti s konstatacijom početnog tonaliteta i usmjeravanjem intonacijskog mišljenja na uobičajena (tonička)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

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

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

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

Primjer 1



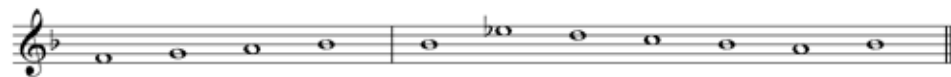
Primjer 2



Primjer 3



Primjer 4



Primjer 5



Primjer 6



Primjer 7



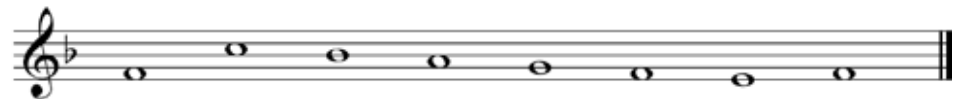
Primjer 8



Primjer 9



Primjer 10



Primjer 11



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

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

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

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

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

Primjer 12

a

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

in vi- - - ta me- a,

Primjer 13

b

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

quam _____ di- u sum,

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

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

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

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

Primjer 14

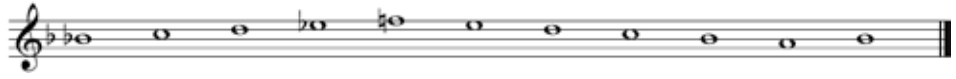


Primjer 15



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

Primjer 16



Primjer 17



Primjer 18



Primjer 19



Primjer 20



Primjer 21



Primjer 22



Primjer 23



Primjer 24



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

Primjer 25



Primjer 26



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

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

Primjer 27

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

343

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

Zaključak

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

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

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

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

„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 magistrom 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 tekstem 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 (prir.), *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, *Croatia 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 responsorija 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 Zaminer (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
	G	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 half 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 line: a quarter note G4 (ex), a quarter note A4 (al), a quarter note B4 (ta), a quarter note C5 (ta), a quarter note B4 (sum), a quarter note A4 (in), a quarter note G4 (Li), a quarter note F4 (ba), a quarter note E4 (no). Below it are the lyrics: *ex - al - ta - ta sum in Li - - - ba - no.* The second staff, labeled '20', shows a retrograde melodic line: 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, NewYork, 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 kadencia 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 uvijek bavalo 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 top staff is for the Cantata (C.) and the bottom staff is for the Organ (Org.).

- Measure 8:** C. (exalta) - ta sum. The melody consists of a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The organ accompaniment has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 11:** (exalta) - ta sum. The melody consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The organ accompaniment has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 17:** (mon) - te,. The melody consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The organ accompaniment has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

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 „suavitate” (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 is marked "à 2. duo Cant." and features three staves: two vocal staves (Cant.) and one organ staff (Org.). The music is in a 4/4 time signature. The lyrics are: "Si - cut ce - drus ex - al - ta - ta sum in Li - ba - no." The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some numerical markings (4 3, 5 6 4 5 3) that likely refer to specific musical techniques or ornaments.

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

C.
 E - xau - di me, Do - mi - ne, e - xau - di me, Do -
 la mi fa mi la mi=la mi fa

Org.
 9
 - mi ne, quo - ni - am be - nig - na est, quo - ni - am be - nig - na est
 mi mi fa mi mi fa mi

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 prepoznajemo 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

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 svešćiće Lukačićevih skladbi. Zbirka sadrži dvadeset i sedam moteta za „jedan, dva, tri, četiri i pet glasova”: šest monodijjskih 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 svešćića 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):

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Cantus sive Tenor Primus' and contains the lyrics 'Do - mi - ne quin - que ta -'. The middle staff is labeled 'Cantus sive Tenor Secundus' and is mostly empty. The bottom staff is labeled 'Organum' and contains a bass line. The second system starts with a measure number '3' and continues the lyrics 'len - ta tra - di - sti mi - hi.' and 'Do'.

Zanimljivost donosi i drugi stih („Ecce alia duo superlucratum sum”). Sada tekst prvo iznosi drugi glas, ponovno na tonu c, no nastavak donosi melodijski vrlo raspjevano tkivo, s melizmima na riječi „superlucratum” (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 melizmatičkih 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 melizmatičke 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):

Cantus sive Tenor Primus
Ec - ce a - li - a du - - o su - per - lu -

Cantus sive Tenor Secundus
Ec - ce a - li - a du - - o.

Organum

43

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.*

Primjer 4 (t. 21-26):

The image shows a musical score for a piece titled "Si placet". It consists of three staves: Cantus sive Tenor Primus (top), Cantus sive Tenor Secundus (middle), and Organum (bottom). The music is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "sum. Al-le lu ia, Al - - le lu - ia," for the first system, and "Al - le-lu-ia, Al - le-lu - ia, Al - - le-lu - - - ia." for the second system. The Organum part provides a harmonic accompaniment. The page number 43 is visible at the bottom right of the score.

Ovakve, ali i brojne druge skladateljske intencije prožimaju Lukačićev skladateljski jezik, koji je teško usustaviti u tek nekoliko redaka. Ipak, promatrajući zapis četiri stoljeća nakon, izvođači će naići i na pojedina pitanja vezana kako uz zapis, tako i uz izvedbenu praksu vremena iz koje izvire determinacija nekih glazbenih parametara. Na izvođačima ostaje kako izabrati jednu od nebrojenih mogućnosti i prilagoditi je postojećim uvjetima izvedbe. Ansambl „Musica Adriatica” je izvedbu ovog moteta povjerio sopranima i *basso continuo* sekciji koja prati soliste na početku u sastavu orgulje i teorba, dok se gamba pridružuje na samom kraju kod teksta „Aleluia”.

7. Skladateljsko pismo i/ili izvođačka praksa?

Zbirka *Sacrae cantiones* u naslovu navodi pet glasova, ne imenujući o kojim glasovima je riječ. Ipak, Lukačić piše sveščiće, izrađujući za svakog posebnu naslovnice, pa tako prepoznamo naslovnice za *Cantus*, *Altus*, *Tenor* i *Bassus*, uz *Organum*. Dakle, nedostaje sveščić za peti glas. Iščitavajući potom svaki od pojedinih sveščića, postaje evidentno da je već prvi motet *Sicut Cedrus* označen za *Cantus* ili *Tenor*, a dionica se nalazi samo u sveščiću za *Cantus*

(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 (dirigenta, 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.

Ansambel „Musica Adriatica” osnovan je 2019. godine i u svom prvom projektu spaja sedam nacionalnosti oko hrvatske glazbe s jadranske obale nastojeći doprinijeti njezinoj promociji. Ansambel 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



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



III. PRIKAZ RADIONICA

Radionica *Sacrae cantiones/Harmonices mundi*
s Mariom Penzarom
Sara Dodig Baučić

Mario Penzar hrvatski je orguljaš i redoviti profesor orgulja u trajnom zvanju na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Diplomirao je orgulje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a usavršavao na Visokoj glazbenoj školi u Beču kod A. Mitterhofera i na majstorskim tečajevima u Austriji, Belgiji, Danskoj i Hrvatskoj (J. Ferrard, Ch. Dubois, L. Rogg, K. d'Hooghe i dr.). Održao je brojna predavanja, seminare i radionice, kako na Institutu za crkvenu glazbu Katoličkoga bogoslovnog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Akademiji za glasbu u Ljubljani i Muzičkoj akademiji u Sarajevu, na nekoliko sveučilišta u SAD-u (Rochester / New York, Oshkosh / Wisconsin, Greencastle / Indiana), tako i na Ljetnoj orguljaškoj školi u Šibeniku, Summer Organ Academy u Göteborgu te na raznim lokalitetima u Hrvatskoj. Orguljaš s međunarodnom reputacijom surađivao je s orkestrima i komornim sastavima diljem Europe te je sudjelovao u realizaciji dvadesetak nosača zvuka. Aktivan je u svojstvu umjetničkog ravnatelja međunarodnog festivala stare glazbe Dvigrad, a djelovao je i kao umjetnički ravnatelj orguljskog festivala Organum Histriae.

U Splitu je pod okriljem međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija „Ivan Lukačić, kapelnik splitske prvostolnice” Mario Penzar održao dvodnevnu radionicu pod nazivom *Sacrae cantiones / Harmonices mundi*. U stolnoj crkvi sv. Dujma 13. i 14. listopada 2020. godine upriličena je radionica kroz koju je autor podsjetio okupljene na vrijeme i ideale koji su glazbu poimali kao vodeću među sedam slobodnih umjetnosti. Promišljajući o današnjici kao sekularnom vremenu, Penzar je nastojao kroz matematičku prizmu osvijestiti neke od parametara koji prizivaju vrijeme spekulativnih glazbenih/teoloških/socioloških parametara baroka. Parafrazirajući promišljanja 17. i 18. stoljeća koja su nastala u okviru raznih intelektualnih skupova, Penzar naglašava važnost ovakvih zajedničkih promišljanja na području umjetnosti, osobito se osvrćući na leipziški Collegium musicum i J. S. Bacha. Na kraju dvodnevne radionice upriličena je izvedba sopranistice Jelene Buble Čilaš koja je, uz *basso continuo* dionicu koju je realizirao Mario Penzar, otpjevala motet *Sicut cedrus* Ivana Lukačića. Na kraju promišljanja o glazbenim, teološkim i socio-

loškim temama 17. i 18. stoljeća, kao i o ulozi same glazbe u društvu, Penzar je podsjetio slušateljstvo ne neke principe izrade dionice bassa continua.

Pobjednik međunarodnog natjecanju orguljaša u Mechelenu (Belgija, 1988.) koji je osvojio i nagradu Flor Baron Peeters te nagrade Milka Trnina i Kantor, titularni orguljaš Koncertne dvorane Vatroslava, Mario Penzar, pružio je zainteresiranima uvid u kontekst vremena u kojem su nastali moteti splitskog kapelnika, Ivana Lukačića.

Prikaz
Radionica o povijesnoj izvođačkoj glazbenoj praksi
pjevača sa Christinom Pluhar

Sara Dodig Baučić

Christina Pluhar vodeća je glazbena umjetnica danas kada je riječ o izvedbi stare glazbe. Lutnjistica, barokna harfistica, dirigentica, skladateljica i aranžerka Pluhar završila je studij klasične gitare u svom rodnom Grazu (Austrija), dok je lutnju studirala na Kraljevskom konzervatoriju u Den Haagu (Nizozemska) i Scholi Cantorum Basiliensis u Švicarskoj. Baroknu harfu ova je svestrana glazbenica studirala u Milanu (Scuola Civica di Milano, Italija). Od 1992. nastupa s brojnim baroknim ansamblima i orkestrima u Europi, a iste godine seli se u Pariz. Podučava baroknu harfu na Kraljevskom konzervatoriju u Dan Haagu (od 1999. godine). Već dvadeset i jednu godinu aktivno radi s proslavljenim ansamblom L'Arpeggiata, kojeg je i osnovala. S L'Arpeggiatom osvojila je brojne nagrade, uključujući višestruke nagrade „Echo Klassik” (2009., 2010. i 2011.), kao i Edison Prize (2009.) te VSCD Muziekprijs (2008.). S istim ansamblom osvaja nagradu Opus Klassik L'Arpeggiata u kategoriji „ansambl godine” (2019.).

Christina Pluhar održala je dvodnevnu radionicu u okviru Međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija u Splitu, koja je, zbog epidemioloških razloga i nemogućnosti dolaska pozvane umjetnice, ostvarena online. Radionica je bila namijenjena studentima pjevanja, kao pjevačima koji žele učiti o izvođačkoj glazbenoj praksi 17. stoljeća. Za sudjelovanje na radionici, aktivni participant mogli su izabrati jedan od ponuđenih Lukačićevih moteta: *Sancta et Immaculata, Da pacem Domine, Cantate Domino, In lectulo meo, Domine puer meus, Responde virgo in echo, Ex ore infantium, Quam pulchra es, Panis Angelicus.*

Drugog dana simpozija, u petak 13. studenog 2020. godine održan je u jutarnjim satima prvi dio radionice na kojoj su sudjelovale pjevačice s Odsjeka za pjevače Glazbenog odjela Umjetničke akademije u Splitu, iz klase doc. art. Terezije Kusanović. Studentice, koje su uz pasivne promatrače sudjelovale aktivno u radionici, pripremile su dvoglasni motet *Sancta et Immaculata* te četveroglasni motet *Ex ore infantium*. Koncentriravši se na prvi navedeni motet, Pluhar je demonstrirala i tražila od studentica da pokušaju izvesti

dionicu u skladu s povijesnim praksama, kontrolirajući pri tom postizanje što ravnijeg tona. Pluhar je tom prilikom objasnila i neke alate koje bi pjevači mogli iskoristiti u izvedbi ranobarokne glazbe. Nastavljajući se na odrednice povijesno osviještene izvedbe, umjetnica je demonstrirala mogućnosti izvedbe, objašnjavajući slušateljima kontekst vremena u kojem je glazba nastala.

Drugi dio radionice održao se treći dan simpozija, u subotu, 14. studenoga 2020. godine, također u jutarnjim satima. Uz studentice Odsjeka za pjevanje Umjetničke akademije i korepitora Zorana Velića, nastupio je i mješoviti pjevački zbor *Camerata Vocale Split* koji je demonstrirao izvedbu peteroglasnog moteta *Panis angelicus* u komornom sastavu.

Specijalizirana za baroknu glazbu, Christina Pluhar ponudila je slušateljima simpozija vrijedne informacije o izvedbi ranobarokne glazbe, iskustveno predočavajući brojne elemente i današnje, koncertne izvedbe. Na kraju radionice, prezentiran je i video u kojem ansambl *L'Arpeggiata* izvodi Lukačiće motet *Panis Angelicus* u potpuno novom aranžmanu. Inače, najuspješniji albumi ansambla *L'Arpeggiata* su: *La Tarantella*, *All'Improviso*, *Los Impossibles*, *Teatro d'amore Via Crucis*, *Los Pájaros perdidos*, *Music for a While*, kao i *Händel Goes Wild*. Ansambl *L'Arpeggiata* pod vodstvom Christine Pluhar nastupa u svim velikim koncertnim dvoranama te na festivalima diljem Europe, SAD-a, Južne Amerike, Japana, Australije i Novog Zelanda.

Predavanja Egona Mihajlovića o glazbi Ivana Lukačića i povijesno izvođačkoj praksi

Sara Dodig Baučić

Osim znanstvenih sesija, u okviru međunarodnog znanstveno-umjetničkog simpozija „Ivan Lukačić, kaplenik splitske prvostolnice” održala su se predavanja i radionice usmjereni na izvođačku praksu. Prvo od događanja organiziranih u splitskoj katedrali sv. Dujma bilo je predavanje čembalista, dirigenta i orguljaša Egona Mihajlovića, koji se, obzirom na pandemijsku situaciju i nemogućnost dolaska, obratio preko video zida. Magistrirao je na studiju čembala i stare glazbe na Visokoj muzičkoj akademiji u Frankfurtu na Majni 1992. godine, dok je specijalistički poslijediplomski studij završio 1996. godine na istoj akademiji. Redoviti je profesor na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Ljubljani, gdje vodi klasu čembalista te drži kolegije Povijesno-obaviještena izvođačka praksa i Komorna glazba s *bassom continuo*. Na istoj akademiji predstojnik je Odjela za staru glazbu, a njegov posebni interes je proučavanje povijesno obaviještene interpretacije glazbene literature za povijesne instrumente s tipkama, kao i vokalne literature od 16. do 18. stoljeća. Egon Mihajlović aktivno djeluje kao čembalist i orguljaš, a održao je brojne solističke recitale kako na europskim festivalima barokne glazbe, tako i u koncertnim dvoranama diljem Europe i SAD-a. Kao dirigent specijalizirao se za izvođenje repertoara baroknoga glazbenog teatra i sakralne glazbe.

Mihajlović je u svom izlaganju izložio neke od bitnih uputa izvođenja glazbe Ivana Lukačića osvrćući se na glazbenu gramatiku afekata i estetiku vokalno-instrumentalne glazbe. Kroz prizmu povijesno-obaviještene izvođačke prakse, dobitnik Zlatne plakete Sveučilišta u Ljubljani za osobite zasluge na području stare glazbe i čembala, povezoao je Lukačićevo glazbeno djelovanje s glazbeno-povijesnim događanjima u Italiji te se osvrnuo na važne aspekte promatranja skladateljskog pisma, stvaranja zvučne koncepcije i interpretacije Lukačićevih skladbi. Slušateljima su ponuđeni primjeri ornamentacije te diminucijskih tehnika i pravila, koji su uz pogled na estetiku Lukačićevog vremena i upotrebu ranobaroknih afekata u izvođačkoj praksi pružili uvod i u radionička zbivanja koja su uslijedila

IVAN LUKAČIĆ
*Maestro di Cappella of the
Cathedral of Split*

Publishers:

Catholic publisher and journal “Crkva u svijetu”
Catholic Faculty of Theology, University of Split
Arts Academy, University of Split

Editors:

Assist. Prof. Mihael Prović
Doris Žuro, MSoc.

Reviewers:

Assoc. Prof. Josip Dukić
Full Prof. Ivana Tomić Ferić

Language editing: Mirjana Vuleta

Translation in English: Angelina Gašpar

Cover image: Marin Baučić

Cover and layout design: Neven Marin

Printed by: Dalmacija papir, Split, Hrvatska

UDC marks: University of Split Library, Iva Kolak

IVAN LUKAČIĆ

Maestro di Cappella of the Cathedral of Split

PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL
SCIENTIFIC-ARTISTIC SYMPOSIUM

(On the occasion of the 400 Anniversary of the publication of
Sacrae cantiones collection)



Publication was supported financially by:

Ministry of Science and Education of the Republic of Croatia, Split-Dalmatia County,
City of Split, Split-Makarska Archdiocese, the Parish Office of the Cathedral and
Parish Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary



Ministarstvo
znanosti i
obrazovanja



Splitsko-makarska nadbiskupija

Split, 2022

CONTENTS

Mihael Prović:

The Figure of Ivan Marko Lukačić – the “Father of Croatian music” 7

I. Ivan Lukačić and the cultural heritage of the Split Cathedral

Ennio Stipčević:

Ivan Lukačić in the light of older and newer knowledge 15

Ljudevit Anton Maračić:

Fr Ivan Marko Lukačić. Unpublished archival findings 29

Slavko Kovačić and Ivan Balta:

Music archive of the Split cathedral and other sources in the archdiocesan’s archive for researching of the musical past of Split 43

Mihael Prović:

Chormasters of the Split Cathedral: Julije Bajamonti, Benedetto Pellizzari and Ante Alberti - undiscovered pearls of Croatian cultural heritage 61

Domagoj Volarević:

Liturgical settings of *Sacrae cantiones* motets of Ivan Marko Lukačić 87

II. Musicology, music theory and music pedagogy

Mirjana Sirišćević:

Three-part motets of the *Sacrae cantiones* collection of Ivan Lukačić 103

Davorika Radica:

The Intonation-based and Rhythm-based Approaches to Singing of Motets *Cantabo Domino* and *Cantate Domino* from the *Sacrae cantiones* Collection of Ivan Lukačić 129

Vito Balić:

“Belle fantasie e leggiadre invenzioni” in Lukačić’s motet *Sicut cedrus* . 147

Sara Dodig Baučić:
Lukačić in the 21st Century: On some performing aspects of the Musica
Adriatica Ensemble 179

III. Symposium workshops

Sara Dodig Baučić:
Sacrae cantiones/Harmonices mundi workshop with Mario Penzar 203

Sara Dodig Baučić:
Workshop on the performing practice of early music singers with
Christina Pluhar 205

Sara Dodig Baučić:
Egon Mihajlović's lecture on the music of Ivan Lukačić and historical
performing practice 207

THE FIGURE OF IVAN MARKO LUKAČIĆ – THE “FATHER OF CROATIAN MUSIC”

Ivan Marko Lukačić (Ioannis Lvcacih), the Croatian composer and organist, is considered the “father of Croatian music”. He was born in 1585¹ and baptized on April 17, 1587, in Šibenik.² Data on his childhood, schooling, and even music education remain unknown to us or are very scarce. The national or local archives do not contain much documentation about Lukačić’s childhood, Franciscan formation, and theological and musical education. But due to some fragments, it is possible to put together a mosaic of his religious life and musical opus, based on preserved information. Today we can find something about Lukačić in the books of the Šibenik Parish Archives, the Split and Šibenik Conventual Franciscan Monasteries, the archives of the Croatian Institute of St. Jerome in Rome and the Archives of the Order located next to the Basilica of the Holy Apostles.

We know that he entered the Conventual Franciscan monastery of St. Francis in Šibenik on June 1, 1597, and took the religious name, Marko. We assume that he acquired his musical education in the monastery and perhaps in the Šibenik Cathedral of St. Jacob. Ennio Stipčević, putting together a mosaic of Lukačić’s life, mentions that three years after his ordination in 1600, he was sent to Italy for humanities studies, which he completed in 1612, achieving the *baccalaureate degree*.³ We assume that he studied music in Rome beside his humanities studies. Stipčević mentions two documents that testify about

¹ The documents on the visitations of the Split monastery of St. Francis mention Lukačić as a forty-year-old, so it is possible to conclude that he was born in 1585. However, a more precise date of his birth remains unknown.

² Cf. Ivan Lukačić, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=37477> (accessed: 20/12/2021); Cf. Ennio Stipčević, Ivan Lukačić, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb, 2007, pp. 34–35.

³ Cf. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, pp. 36, 40; Cf. Rome, Archives OFM, conv. Registrum Ordinis 1612-1617, sig. A -26, Provincia Dalmatiae, p. 29; Cf. Nediljka Mirja Tabak, *Sacrae cantiones – Cantiones sacrae, Sveta Cecilija 72* (2002) 3-4, pp. 52, 54.

Lukačić as a musician. We know that he was responsible as the *maestro di cappella* for the musical part of the celebration of the feast of St. Jerome on September 30, 1614, as the document in the Archives of the Order, located next to the Basilica of the Holy Apostles, mentions Lukačić as a *magister musices*.⁴ In 1618, Lukačić returned to the Šibenik monastery of St. Francis, where he served until June 22, 1620. Then he came to the Split monastery of St. Francis on the seafront, where he became a guardian, as evidenced by two books on *Revenues and Expenditures (1608-1627)* of the monastery and the church of St. Francis on the seafront with about forty of Lukačić's signatures. At the same time, he became *musicus praefectus*, i.e. music director of the Split Cathedral at the time of Archbishop Sforza Ponzoni. Then he published his music collection *Sacrae cantiones* (Sacred Chants) in five volumes: *Cantus, Altus, Tenor, Bassus* and *Organum*. Although the archives of the Split monastery of St. Francis on the seafront has a rich music collection that contains works from the 16th century to the present day, unfortunately, we do not find a single musical work of Lukačić, including the collection of motets *Sacrae cantiones* from 1620. According to the monastery's register, Ivan Marko Lukačić, the guardian of the Split monastery of St. Francis on the seafront and the director of music in the Split Cathedral, died on September 20, 1648. They buried him in the monastery church.⁵ The monastery's Obituary states: "Il Molto R-do Padre fra Joanne Luccacich Custode e Maestro di Musicha (... fu sepolto nella loro chiesa a S. Francesco)" "The venerable father Fr. Ivan Lukačić custodian and music teacher (...) was buried in the church of St. Francis."⁶

⁴ At that time, Croatian students lived or stayed in the Croatian pilgrim' inn and the church of St. Jerome (Church of San Girolamo dei Croati). It is interesting that the church of St. Jerome bought a new organ in 1609 when Lukačić was in Rome. The feasts of St. Jerome were especially solemnly celebrated at that time. Stipčević mentions two documents *Decreti Delle Congregazioni* (from 1614), which state that the *maestro di cappella* Ivan Lukačić performed sacred music with dignity and solemnity at the feast of St. Jerome on September 30, 1614, and he received payment for it. The other document is in the Archives of the Order. Cf. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, p. 48.

⁵ Cf. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, pp. 54–58, 76.

⁶ Povijesni arhiv u Splitu, *Liber II mortuorum 1638.-88*, f. 83.r.; Nediljka Mirja Tabak, *Sacrae cantiones – Cantiones sacrae*, Sveta Cecilija 72 (2002) 3–4, p. 54.

The “tooth of time” did its work, and the memory of Lukačić and his time gradually faded. The Split monastery of St. Francis on the seafront has not preserved his musical works, and the only portrait of the guardian Lukačić, mentioned in books, has been lost. Perhaps one day, someone will find it somewhere!

The most valuable thing that Lukačić left is the music collection of 27 motets, *Sacrae cantiones*, from 1620, printed in Venice, in the printing house of Angelo Gardano, published by Giacomo Finetti. It did not come to light for a long time. Today, the copy of the only known Lukačić’s collection is in Krakow, Poland.

Dragan Plamenac, an American musicologist and composer of Croatian descent, studied European archives and found a collection of motets by Ivan Marko Lukačić *Sacrae cantiones* at the Staatliche Bibliothek-Preußischer Kulturbesitz in Berlin. The collection disappeared during the riots of the Second World War. After the war, it was found and preserved in the Jagiellonian University Library in Kraków,⁷ the Music Information Centre of the Zagreb Concert Management and the Šibenik City Library “Juraj Šižgorić” (ed. Ennio Stipčević) published a reprint of the *Sacrae cantiones* collection in 1998, according to the collection’s copy in Krakow.⁸

Plamenac organized several so-called “Historical concerts” from 1930 to 1938 at the Croatian Music Institute in Zagreb. At one of them, in 1935, he presented works by Dalmatian composers of the 16th and 17th centuries, including works of Ivan Marko Lukačić. At the same time, he prepared the first musical edition of the *Selected Motets/Spiritual Concerts/from the Sacrae cantiones collection – 1620* by Ivan Marko Lukačić.⁹ Besides Dragan Plamenac, Ennio Stipčević published the *Sacrae cantiones* collection with transcription and realization of *basso continuo* in 1986.¹⁰

⁷ Ennio Stipčević (ed.) *Ivan Lukačić, Sacrae cantiones – Hereditas musicae*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb – Gradska knjižnica “Juraj Šižgorić” Šibenik, Zagreb, 1998.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cf. Dragan Plamenac, *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48562> (accessed: 20/12/2021).

¹⁰ Cf. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić – Sacrae cantiones* (Venice, 1620 – Mottetti a 1-5 voci) Introduzione, trascrizione e realizzazione del basso continuo: Ennio Stipčević, a cura di fr. Ludovico Bertazzo, OFMConv., Edizioni Messaggero Padova, 1986.

Dragan Plamenac, Ennio Stipčević and several Croatian musicologists as Josip Andreis, Lovro Županović, Ivan Bošković, Nikola Mate Roščić, Tomislav Mrkonjić, Imakulata Malinka, Izak Špralja, Ljudevit Anton Maračić, Nediljka Mirja Tabak, Miljenko Grgić, Šime Marović, Ivica Žižić, et al., gradually began to put together a mosaic about the life and work of Ivan Marko Lukačić. We have joined them in their efforts and provided our works as new mosaic pieces collected in the Proceedings you are just about to read. Several new scientists who have started studying Lukačić's opus are Mirjana Sirišćević, Davorica Radica, Vito Balić, Sara Dodig Baučić, Mihael Prović and Domagoj Volarević.

The first symposium on the *400th birth anniversary of birth of Ivan Marko Lukačić* was held on November 8-9, 1985, in Zagreb. The second one on the *400th anniversary of the Sacrae cantiones collection* was held on November 12-14, 2020, in Split.

At the symposium in Zagreb, eminent scientists, historians and musicologists presented the life and work of Ivan Marko Lukačić. Cardinal Franjo Kuharić, the Archbishop of Zagreb, Fr. Alojzije Litrić, Provincial of the Croatian Conventual Franciscan Province and Fr. Bonaventura Duda, the Dean of the Catholic Faculty of Theology in Zagreb, delivered their opening speeches.

Lectures from this scientific conference were published by the Conventual Franciscan Province in Zagreb in 1987 under the title *Lukačić - the Proceedings of the scientific conference held on the occasion of the 400th anniversary of the birth of Ivan Marko Lukačić*. The Proceedings include the following papers:

1. *The Position and Significance of Ivan M. Lukačić in Croatian and Foreign Music of his Time and Today* (Lovro Županović);
2. *The Conditions in Split at the Time of Ivan M. Lukačić* (Josip Soldo);
3. *The Religious Figure of Ivan M. Lukačić in the Light of New Data* (Nikola Mate Roščić);
4. *Pathology of Ivan M. Lukačić* (Darko Breitenfeld);
5. *Lukačić's Life in Rome* (Tomislav Mrkonjić);
6. *The Musical Life in Rome and Venice in the Early 17th Century* (Jean Lionet);
7. *Lukačić as regens chori of the Split Cathedral* (Ivan Bošković),
8. *Musical Connections between Dubrovnik and Dalmatian Cities in Lukačić's Time* (Miho Demović);

9. *Transcription Issues in the Opus of Ivan M. Lukačić* (Imakulata Malinka);
10. “*Sacrae cantiones*” *Collection and Early Baroque in Dalmatia* (Ennio Stipčević);
11. “*Sacrae cantiones*” *in the Liturgy of the Time* (Isaac Špralja); and
12. *The Music Work of our Jesuits in the early Baroque Period* (Marijan Steiner).

The *Collegium pro musica sacra choir* performed two special concerts on November 8, 1985, in the Zagreb Cathedral and on November 9, in the St. Anthony church in Sveti Duh.¹¹

The Catholic Faculty of Theology (KBF) and the Arts Academy (UMAS), the University of Split, organized an international scientific-artistic symposium on *Ivan Lukačić, the music director of the Split Cathedral* (on the occasion of the 400th anniversary of the *Sacrae cantiones* collection) on November 12-14, 2020, in Split.

The Rev. Mihael Mišo Prović and Sara Dodig Baučić initiated the cooperation between KBF and UMAS. They shared the common idea of organizing a concert in 2020 and marking the 400th anniversary of the *Sacrae cantiones* collection (printed in Venice 400 years ago - in 1620). They decided to perform a complete opus, consisting of 27 motets. Thus, in 2019, the conductor Sara Dodig Baučić founded the international ensemble *Musica Adriatica* (which brought together nine musicians - seven different nationalities), who performed a concert on December 3, 2019, in the Cathedral of St. Domnius.

The members of the ensemble *Musica Adriatica* who performed in the Split Cathedral are:

Meneka Senn (soprano, the Netherlands),
 Rosemary Carlton-Willis (soprano, Great Britain/the Netherlands),
 Eric Schlossberg (countertenor, USA/ the Netherlands),
 Filipe Neves Curreal (tenor, Portugal/ the Netherlands),
 Yonathan van den Brink (bass, the Netherlands),
 Talítha Cumi Witmer (theorbo, USA/Korea/ the Netherlands),
 Anna Lachegy (viola da gamba, Hungary/ the Netherlands),
 Karel Demoet (organ, the Netherlands) and
 Sara Dodig Baučić (conductor, Croatia).

¹¹ Cf. Ljudevit Anton Maračić (ed.) *Lukačić – Zbornik radova znanstvenog skupa održanog u povodu 400. obljetnice rođenja Ivana Marka Lukačića*, Provincijalat franjevac konventualaca, Zagreb, 1987.

Having organized the concert and the first complete performance of the *Sacrae cantiones* collection, we went on with the publication of a CD. *Croatia Records* released CD with all 27 motets performed by the Musica Adriatica ensemble accompanied by *organ* and *viola da gamba*, trying to convey the performance practice of the early Baroque period.¹²

We established a scientific-artistic committee and organizing committee to realize the scientific symposium. The members of the scientific and artistic committee were Mihael Prović (chairperson) and Sara Dodig Baučić, Ennio Stipčević, Mirjana Sirišćević, Davorka Radica, Vito Balić, Christina Pluhar and Egon Mihaljević. The members of the Organizing Committee were Mihael Prović, Sara Dodig Baučić, Doris Žuro and Ivan Urlić.¹³

At the opening of the symposium, Msgr. Dražen Kutleša, Coadjutor Archbishop of Split and Makarska, prof. Dragan Ljutić, PhD, Rector of the University of Split, prof. Mladen Parlov, PhD, the Dean of the Catholic Faculty of Theology and assist. Prof. Mihael Prović, PhD (the Scientific-Artistic and Organizing Committees' chair) delivered their opening speeches.

The symposium brought together eminent experts whose different scientific and artistic research interests united and connected many aspects of Lukačić's time and work and pointed out the importance of his legacy in national and European music history. The fruits of the international scientific-artistic symposium are the papers we publish in this collection:

1. *Ivan Lukačić in the Light of Older and Newer Knowledge* (Ennio Stipčević),
2. *Fr Ivan Marko Lukačić-Unpublished Archival Findings* (Ljudevit Anton Maračić),

¹² Croatia records, Ivan Lukačić: *Sacrae cantiones*, Musica Adriatica ensemble, Music producers: Sara Dodig Baučić, Mihael Prović i Hrvoje Domazet. Stručni je suradnik na projektu doc. mr. art. Krešimir Has (Zagreb, Hrvatska). The Schola cantorum Split association launched the project, supported by the following sponsors: Grad Split, Ministry of Culture of the Republic of Croatia, Yala Music Company (The Netherlands), Arts Academy, University of Split, Office for Youth Pastoral of the Split-Makarska Archdiocese, <https://crorec.net/album/ivan-lukacic-sacrae-cantiones/> (accessed: 20/12/2021).

¹³ After all the preparations, an international scientific and artistic symposium followed. It was not held in the KBF premises due to the coronavirus pandemic but in the hall of the Archdiocesan Theological Seminary.

3. *Music Archive of the Split Cathedral and Other Sources in the Archdiocesan's Archive for Researching of the Musical Past of Split* (Slavko Kovačić - Ivan Balta),
4. *Choirmasters of the Split Cathedral: Julije Bajamonti, Benedetto Pellizzari and Ante Alberti – Undiscovered Pearls of Croatian Cultural Heritage* (Michael Prović),
5. *Liturgical Settings of Sacrae cantiones motets of Ivan Marko Lukačić* (Domagoj Volarević)
6. *Three-Part Motets of the Collection Sacrae cantiones Collection of Ivan Lukačić* (Mirjana Sirišćević),
7. *The Intonation-based and Rhythm-based Approaches to Singing of Motets Cantabo Domino and Cantate Domino from the Sacrae cantiones Collection of Ivan Lukačić* (Davorka Radica)
8. *“Belle fantasie e leggiadre invenzioni” in Lukačić's Motet Sicut cedrus* (Vito Balić),
9. *Lukačić in the 21st Century: On Some Performing Aspects of the Musica Adriatica Ensemble* (Sara Dodig Baučić).

The authors deal with the historical and social circumstances of the city of Split during the early Baroque period when the composer Ivan Lukačić worked in the Split Cathedral. The music archives of the Split Cathedral contains valuable data on the life and work of Lukačić's contemporaries Benedetto Pellizzari, Julius Bajamonti and Ante Alberti. The presented data provide a complete picture of the time in which Lukačić lived and created his works. Finally, we provide descriptions of Lukačić's compositions (all 27 motets), analysis of motet texts, the use in the liturgy and today's realization of basso continuo and contemporary performance possibilities.

The Cathedral of St. Domnius hosted an artistic part of the symposium, which consisted of 3 music workshops: *the Workshop on Music of Ivan Lukačić and Historical Performance Practice*, Egon Mihajlović (Slovenia); *the Workshop on Historically Informed Performance for Singers*, Christina Pluhar (France), and *Sacrae cantiones/Harmonices mundi*, Mario Penzar (Croatia).

We made the symposium website <https://lukacic.smn.hr/> where all the information and materials of the symposium are available and a collection of video clips from the music concert.

These bilingual conference proceedings (English-Croatian), edited by Mihael Prović and Doris Žuro, can be a relevant source to all national and international scholars interested in the city of Split and its musical art. The proceedings can be appealing to early Baroque music singers and instrumentalists, organists, choirmasters, and students in Religion and Music studies. All those interested in the cultural and artistic heritage of the City of Split and the Split-Makarska Archdiocese can find much information on the time, life, and work of the “father of Croatian music” Ivan Marko Lukačić.

My heartfelt thanks to everyone who participated in this project. As the chair of the scientific-artistic and organizational committees of the international symposium on *Ivan Lukačić, the Choirmaster of the Split Cathedral*, I am glad we continue piecing together the mosaic of Lukačić life and work, unaffected by “the tooth of (our) time”. We have revived and left this valuable “musical pearl” of Croatian and international cultural heritage to new generations.

Since there is a scientific and artistic mosaic about the character and work of Ivan Marko Lukačić, I hope that future generations will continue to study other musical pearls of the city of Split and the Split-Makarska Archdiocese. Let this work be an incentive for other researchers who will continue piecing new mosaics of other still undiscovered Croatian (church) musicians. Their hidden whereabouts in archives await better times - for someone to find and present them to the national and international music community.

Assist prof. Mihael Mišo Prović, editor

I. IVAN LUKAČIĆ AND THE
CULTURAL HERITAGE OF THE
SPLIT CATHEDRAL

IVAN LUKAČIĆ IN THE LIGHT OF OLDER AND NEWER KNOWLEDGE

Ennio Stipčević

UDK: 78.034.7:78.071.1Lukačić,I.M.
Professional paper
Paper received 2/2021

Croatian Academy of Science and Arts
Institute for the History of Croatian Literature,
Theatre and Music
estip@hazu.hr

Abstract

We find the first bio-bibliographical data on Ivan Lukačić (c. 1585–1648) in the musical lexicons of Johannes Walther (1732), François Joseph Fétis (1860–1865), Robert Eitner (1877) and some other older bibliographic reference works. There is no mention of Lukačić during the 18th and 19th centuries. Even well-known bibliographers, such as Šime Ljubić and Ivan Kukuljević Sakcinski, do not mention him in their publications nor Franjo Ksaver Kubač knew anything of Lukačić. In 1925, Josip Mantuani referred to Giacomo Finetti and alongside him Ivan Lukačić, too, including his Sacrae cantiones collection, in his study on the history of Franciscan music. A year earlier (1924), local church historian Niko Kalogjera also mentioned Lukačić as the organist of the Split Cathedral, but not knowing anything about his collection, cited in old music lexicons. The young musicologist Dragan Plamenac read Mantuani and Kalogjera's notes. After a few years of research, Plamenac published the article "Unknown Croatian musician of the early Baroque Ivan Lukačić (1574–1648) and his motets" in the Zagreb daily Obzor at the end of 1934. This small newspaper article was a first-class cultural event and a great musical discovery in Croatia. At the end of 1935, he organized a concert From the Croatian musical past in the Croatian Music Institute with musical pieces of Vinko Jelić, Andrija Patricij (Andrea Patricio), Julije Skjvavetić (Giulio Schiavetto [Schiavetti]), Tomaso Cecchini and Ivan Lukačić, so the Croatian public could suddenly enjoy the unimaginable richness of Croatian Renaissance and Baroque music. Plamenac was particularly impressed by the Sacrae cantiones collection. Plamenac found Lukačić's collection of motets in the old Prussian State Library in Berlin. Due to newspaper articles, a well-organized concert at the Music Institute, and the edition of selected motets from the Sacrae cantiones collection – the music of Ivan Lukačić came to life again in the mid-1930s. E. Stipčević rediscovered the Sacrae cantiones collection in the Jagiellonian Library in Kraków in 1982. In the early 1980s, Lukačić's opus integrated into new methodological tendencies and Croatian Baroque music was recognized in Europe. Ivan

Lukačić, the composer, Conventual Franciscan, longtime maestro di cappella of the Cathedral of Split, is a typical “hero” of local historiography. In the collection of Sacrae cantiones, we recognize a valuable contribution to early Baroque contemporary aspirations.

Keywords: *Ivan Lukačić, Croatian baroque music, music historiography*

Introduction

We gathered here to mark the 400th anniversary of the music-print *Sacrae cantiones* collection *singulis, binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus concinendae* (Venetiis: Gardano, 1620) by Ivan Lukačić (Šibenik, around 1585 - Split, 20 September). 1648). Today, Lukačić is one of the most famous early Croatian composers, a prominent figure in the Croatian musical baroque, who is said to have been the “father of Croatian music”. Unfortunately, Lukačić had no true successor, so soon after the composer’s death, his music fell into oblivion.¹

In the 16th and 17th centuries, Croatian regions were affected by difficult political circumstances. Subordination to the Habsburg, Venetian and Turkish authorities and constant wars decimated the nobility and exhausted the peasantry, leaving little free time for the development of cultural life. Instead of the refined sounds of Renaissance and Baroque music, Croatian soil resounded more often beaten with hooves of horses. In those centuries, Croatian composers and foreigners who lived and worked in Croatia printed around 60 music collections in Venice mainly, Rome, Vienna and other music-printing centres. The first music-printing presses, which had movable metal moulds with notes, appeared in Croatia only in the middle of the 18th century. Music life suffered from the lack of a domestic music-printing press, a market for music supplies, and the spread of musical ideas. However, the inability of music-printing in the homeland paradoxically had its good side. Namely, everything that early Croatian composers published abroad, with

¹ In this study, I refer to my book: Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, Muzički informativni centar Konzertne direkcije Zagreb, Zagreb, 2007 (bilingual English-Croatian edition, the documentary “In Search of Lukačić” on DVD attached), director Davor Šarić, screenwriters Ivan Vidić - Ennio Stipčević). The book also contains reference literature on Ivan Lukačić, his time and his contemporaries. Therefore, I referred to more recent professional literature.

reputable publishers and competing with their contemporaries, was already equally included in the European musical practice of the Renaissance and Baroque. Never before or since have Croatian composers or their artistic activity been so strongly present in the European music market.

Close ties with overseas Italian regions prompted the emergence of baroque music in Croatia. The two Italians distinguished themselves by their long and versatile musical engagement in Croatian coastal areas: Gabriello Puliti (c. 1575-1642/43), a native of Montepulciano in Tuscany, a Franciscan Conventual, organist, author of at least 37 independent collections of secular and spiritual music, which he mainly dedicated to local Istrian church dignitaries, intellectuals, and poets. Tomaso Cecchini (1580/85-1644), a *maestro di cappella* of the cathedrals in Split and Hvar, was the author of 27 collections of various compositions in Central Dalmatia. Cecchini probably acquired a solid musical education in his hometown or elsewhere in Italy, then came to Dalmatia in 1603, seemingly, at the invitation of the learned and controversial Archbishop of Split, Markantun de Dominis. Cecchini performed various musical duties for more than thirty years. He made friends with the locals and patrons in Dalmatia to whom he dedicated printed works.

Puliti and Cecchini's early opuses were open to modern expression and experimentation. Later on, they gave up their virtuosity, using simpler polyphonic syllables and seeking to adjust to very performances and expectations of their patrons. If Puliti and Cecchini did not know each other, Ivan Lukačić was undoubtedly familiar with their opuses.

1. Ivan Lukačić: biographical data

There are scarce reliable data from Lukačić's life. We do not know the exact date of his birth. We only know that he was baptized Marko in his hometown of Šibenik in 1587 and was admitted to the Franciscan Conventuals in the Šibenik monastery of St. Francis in 1597 when he took the religious name, Ivan. He must have been an immensely gifted young man because he was sent to Italy for education in 1600. Lukačić's long-term engagement in Italy has not been well-researched so far. He could have been a student in Rome or Padua. We know that in the church of St. Jerome in Rome, Lukačić as *maestro di cappella* led a group of singers on September 30, 1614. After a

few months, he got a master's degree in Music as written in one of the volumes belonging to the Archives of the Order, located next to the Basilica of the Holy Apostles ("Romae, die 23 Martii 1615. fuit creatus Magister Musices Fr. Joannes de Sibinico"). And those two short sentences are, in fact, the only tangible evidence of Lukačić's yearly stay in Italy.

The coastal Franciscan Province of St. Jerome held its regular annual chapter in Piran at the end of September 1616. The chapter suggested (not the first time) that Lukačić should take the duty of guardian in a Dalmatian monastery. Though he was elected the guardian of his Šibenik monastery, he again decided to stay in Italy. Interestingly, the chapter rejected the nomination of the most remarkable musician of the Dalmatian Franciscan province Gabriello Puliti as the guardian of the monasteries in Koper and Miles. Puliti had already published about twenty collections and must have enjoyed a reputation in Istrian church circles. So, it is difficult to understand the causes for his failure in the Chapter. However, the fact that Lukačić and Puliti met at the Provincial Chapters and could play music together is more important.

The Province was looking for the best opportunities for Lukačić's return to his homeland. He probably stayed in Italy, in Venice, where he published his only known collection in the city on the lagoon and got inspired by Venetian composers of the time.

In 1618, Lukačić finally returned to his homeland, to his native Šibenik monastery of St. Francis. He remained in that monastery until June 22, 1620, when he moved to Split. That year he accepted the duties that would occupy him for the rest of his life: he became a *musicus praefectus*, i. e. a music director (*maestro di cappella*) in the cathedral church of St. Domnius in Split and the guardian of the monastery of St. Francis at the seafront. In Venice, he published the *Sacrae cantiones*, a typical "raccolta" of the time, i. e. a collection of spiritual compositions not having the same liturgical function. The cover of his printed collection reveals that Lukačić's religious brother, composer Giacomo Finetti, the *maestro di cappella* in the Venetian church of S. Maria Dei Frari, "brought the collection to the world". At his urging, Lukačić collected some of his earlier compositions, which Finetti - as we can read in the text of the dedication - handed over to Lukačić's superior, the Archbishop of Split, Sforzo Ponzoni.

The 27 compositions from the *Sacrae cantiones* collection, although probably composed in Italy during Lukačić's study, were primarily intended for

the Croatian audience, as expected by Lukačić's Split church leaders. We can recognize early baroque features and clichés in melody. The compositions lack affective patterns and written out melismas (except the two-part *Da Pacem Domine*) and embellishments in cadences. Lukačić undoubtedly knew Venetian church music at the turn of the century, characterized by a rich vocal-instrumental sound. Unlike Italian composers, composers who performed on the Croatian coast as Tomaso Cecchini, Gabriello Puliti and Damjan Nembri were constrained by their domestic performative possibilities.

Upon his arrival in Split, Lukačić assumed his responsible priestly and musical duties. He faced strained relations and conflicts fuelled by Archbishop Markantun de Dominis, a versatile intellectual of broad natural and ecclesiastical-historical interests. The archbishop conflicted with the Split Cathedral chapter over his ideas against the papal infallibility. The Inquisition found him guilty and ritually burned him after his death at the Campo dei Fiori in Rome, the same square where Giordano Bruno was burned a few years earlier.

Rich archival material on Lukačić's management of the monastery and the church of St. Francis, preserved in the two books of *Revenue and Expenditure* (1608-1627; 1627-1657), indicate all financial flows on about 580 large-format pages with 40 signatures of Lukačić. In addition, there are 21 official records of canonical visitations. Further study of these monastic chronicles, well known in the professional literature, still might offer fresh insights.

There is a small but valuable collection of printed music sheets from the 16th century in the monastery of St. Francis. Of the fifteen fragmentarily preserved collections, most are madrigals published by the Gardano publishing house in Venice, the same one that printed Lukačić's collection in 1620. It is difficult to see any logic in getting the mentioned music collections, but, significantly, the two authors are Franciscans (Costanzo Porta and Ludovico Balbi) whose activities were related to the Venetian church Dei Frari. Giacomo Finetti was the *maestro di cappella* in this large Franciscan church at the beginning of the 17th century, so we assume that music sheets reached the Franciscan monastery in Split due to Finetti's mediation.

Franciscan friars and organists engaged in the cathedral used to stay at the Split monastery of St. Francis. One of Lukačić's contemporaries was Fr.

Gasparo Ferrero. During 1624, he was the organist of St. Domnius Church. Another organist with whom Lukačić collaborated was Marcantonio (Donoso) Romano, a layperson who settled in Split in 1609 and worked part-time as a cathedral organist until 1636. In the collection of the Veronese Tomaso Cecchini *Amorosi concetti, il Terzo Libro de' madrigali a una, et due to Voci... op.7* (Venice, 1616). Romano is the author of the only virtuoso-written monody *Mori mi dite*. A year later, Cecchini dedicated to Romano whom he called "compadre Mio caro" his op. 13., incompletely preserved collection *Motetti a una voce sola*. Although Cecchini moved to Hvar in 1614, he still had friends in Split. In 1625, Romano came to St. Francis monastery and stayed there for several years together with Lukačić. The third organist of the Split Cathedral during Lukačić's life in Split was Fr Claudio Balbi da Longiano, a Franciscan Conventual.

In the monastery chronicle on September 20, 1648, we can read a note "A very distinguished father, Fr. Ivan Lukačić, curator and master of music, was buried in our church of St. Francis. For years, the monastery books recorded requiem masses held in memory of a deserving member of the religious community and a prominent artist. Older authors founded an oil portrait of Lukačić among the monastery inventory, for which it is not known who made it and by whose order. Over time, the oil portrait of Lukačić disappeared, and memory vanished, but music sheets survived in a few foreign musical lexicons and bibliographic manuals. The Latin saying *Habent sua fata libelli* seems to correspond to the fate of the artist music collection.

2. In search for Lukačić

We find the first bibliographical data on Lukačić in the musical lexicons of Johannes Walther (1732), François Joseph Fétis (1860-1865), Robert Eitner (1877) and in some early bibliographies. Music lexicons and bibliographies emerged in Croatia during the 18th and 19th centuries when Lukačić name faded into oblivion. Neither Julije Bajamonti, Šime Ljubić, nor Ivan Kukuljević, the distinguished Croatian bibliographer, mentioned him. Even the most knowledgeable Croatian musicologist at the turn of the 19th and 20th centuries, Franjo Ksaver Kuhač, who was passionate about searching for early musicians of Croatian origin, did not know about Lukačić. It was not until 1925 that Josip Mantuan, a Slovenian musicologist of consider-

able European reputation, mentioned Giacomo Finetti and Ivan Lukačić and the *Sacrae cantiones* collection in his extended study on the history of Franciscan music. A year earlier, local church historian Niko Kalogjera also mentioned Lukačić as the organist of the Split Cathedral but did not write anything about his collection, recorded in early music lexicons. We assume that a young musicologist Dragan Plamenac found Mantuani's short note. Seemingly, Mantuani was the first to mention *Sacrae cantiones* and Lukačić's name in a domestic publication - in just one sentence. So, Plamenac takes the credit for the publication and contemporary presentation of Lukačić's collection as well as the discovery of unknown early Croatian music.²

After several years of detailed research, Dragan Plamenac published the article "Unknown Croatian Early Baroque Musician Ivan Lukačić (1574-1648) and his motets" in the Zagreb daily *Obzor* at the end of 1934. This small newspaper article (reprinted in other two domestic magazines next year) was an exceptional cultural event and an exciting musical discovery in Croatia. At the end of 1935, he prepared a program *From the Croatian Musical Past* in the hall of the Croatian Music Institute, with music compositions of Vinko Jelić, Andrija Patricia, Julije Skjavetić, Tomaso Cecchini and Ivan Lukačić. The Croatian public could suddenly enjoy the unimaginable richness of Croatian Renaissance and Baroque music. At that time, Plamenac discovered more than 30 unknown printed collections of Croatian Renaissance and Baroque masters, but he seems to have been particularly impressed by the *Sacrae cantiones* collection. The Croatian Music Institute published the music edition *Ivan Lukačić, Selected Motets...* (the first music edition of early Croatian

² The early musicological literature in which Lukačić is only incidentally mentioned, cf. Niko Kalogjera, Historical Notes on the Musical Events of the Split Cathedral, *Sv. Cecilija* 18 (1924) 18, pp. 89–90; no. 4, pp. 126–128; no. 5, pp. 160–163; Josip Mantuani, Musicians of the Order of St. Francis, *Nova revija* 4 (1925) 1, pp. 41–59; no. 2, pp. 146–163; no. 3, pp. 266–277; no. 4, pp. 368–378. The discovery of the *Sacrae cantiones* collection and the first scientific study of Lukačić and Croatian Renaissance and Baroque music was written by Dragan Plamenac, Nepoznati hrvatski muzičar ranog baroka, *Obzor* 75 (1934) 293, p. 6. Among the more recent studies is the work of Ljudevit Anton Maračić, *Provincijski povijesni arhiv. Arhivsko gradivo povijesnog dijela Provincijskog arhiva (1539 – 1827)*, vol. 1-2, Zagreb, 2015. Cf. also Milan Pelc (ed.), *Veličina malenih. Povijest i kulturna baština Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevac konventualaca*, Zagreb, 2010.

composer) in 1935. In the foreword to the edition, Plamenac delightfully wrote: So, the domestic work and activity in this artistic field left a trace!

Plamenac found a unique copy of Lukačić's collection in Berlin in the old Prussian State Library. Thus, thanks to the newspaper articles, a well-organized concert at the Music Institute, and a critical edition of *selected motets* from the *Sacrae cantiones* collection - the music of Ivan Lukačić came to life again in the mid-1930s. During the tragic war and aftermath, his family fell apart, he lost many friends, and the valuable family library was stolen and looted. In the late '60s, he found, in his own words, quite by accident and "among the old papers" in his private archives in the USA, a handwritten transcript of the complete collection of *Sacrae cantiones*, a one he had made in the early '30s in Berlin.

Plamenac sent the microfilms of his transcript and the preserved copy of the original organ *continuo* part to the Department of Music and Musicology of the Croatian (then Yugoslav) Academy of Sciences and Arts (HAZU) in Zagreb. Josip Andreis printed a musical edition of the remaining sixteen motets from the microfilms in 1970. In the meantime, Lovro Županović published the first stylistic study on *Sacrae cantiones* in 1968. The next year (1969), following Plamenac's note, he published four of Lukačić's motets in the journal *Zvuk* from Johann Donfrid's anthology *Promptuarium Musicum* (1626). Andreis was an experienced professor of music history at the Academy of Music and the author of basic music manuals used by generations of musicologists and musicians. Županović was his successor at the Department of Early Croatian Music. Both of them notably contributed to reviving interest in Lukačić's music. At this point, the discourse requires the transition to the *Ich-Form* since the author of this text took part in the quest for Lukačić's publication.

When the renovated Berlin Library building opened in the early 1980s, many books scattered during World War II began to return to the institution. At that time, the Jagiellonian Library in Kraków stored a part of the holdings of the Berlin Library. So, under the auspices of the HAZU Library, I wrote an official letter to the Krakow library, asking for microfilm. A few months later, at the beginning of 1983, a small packet arrived, without any cover letter, with a microfilm of the original first edition of Ivan Lukačić's *Sacrae cantiones* collection! Thus, after 40 years of searching by many local

musicologists, after countless futile letters and travels, I found the lost unique Lukačić's collection. I was motivated by Fr. Ludovico Bertazzo's proposal to prepare an edition of Lukačić's entire collection for the *Corpus Musicum Franciscanum* series that we published in 1986 in Padua. As requested by the publisher, the edition was supplied with the realised organ continuo part. The last contemporary publication *Sacrae cantiones* is a reprint of the original, published by the Music Information Center in Zagreb in 1998. This edition seems especially important because it provides insight into the original, which is the basis for any "historically informed" performance.

The Digital-Zoom Šibenik company and its director, cameraman and producer Davor Šarić made the documentary *In Search of Lukačić* in 2000. The documentary premiered in Šibenik and the hall of the Croatian Music Institute in Zagreb, several times on Croatian television, then at an international musicological conference in New York, etc. The DVD was attached to my book *Ivan Lukačić* from 2007. The second edition of Lukačić's collection for the mentioned series of Paduan Franciscans *Corpus Musicum Franciscanum* has been launched. It will be co-published as an international and domestic publication (just a critical edition, without added continuo realisation). There is also a new collection of papers prepared for publication.

We are encouraged to roll up our sleeves since we already had the International Musicological Conference in 1985, dedicated to the 400th anniversary of the composer's birth, organized by the Provincial of the Franciscan Conventuals, a collection published two years later (editor Ljudevit Maračić) and this symposium. Still, we have so much work to do on the revival of the music of Lukačić and his contemporaries.

Instead of a conclusion

And finally, instead of a conclusion, let me discuss an issue that requires a response. The cover of *Sacrae cantiones* does not have the number of the opus. Even though this practice was not an exception at the time of Lukačić, it is still unusual and requires clarification. A question I pose: is this collection the first and only printed work of Lukačić? How he did not write a single musical composition after he had published the *Sacrae cantiones* and had become maestro di Capella in the Split Cathedral remains a mystery. Namely,

he was in charge of the musical repertoire, and his duties included a significant compositional engagement. Is it possible that Lukačić, welcomed in Split so delightfully after his Italian studies, did not compose anything after 1620?

However, we know that several of his motets were published even after 1620. We assume that the acquaintance with Giacomo Finetti likely contributed to the spread of Lukačić's music to northern Europe. The anthology of Johann Reininger's *Deliciae sacrae musicae* (Ingolstadt, 1626) includes *Ex ore infantium*. The third volume of Johann Donfrid's famous anthology *Promptuarium musicum* (Strasbourg, 1627) consists of *Corde et animo*, *Sancta et immaculata*, *Sancti mei*, *Nos autem* and *Domine puer meus*. *Sacrae cantiones* collection contains all these motets. The inclusion of Lukačić's motets in prestigious anthological collections confirm his European reputation. His motets were not only performed in Venice but at northern European churches. At least we would like to believe it!

But to prove that he performed his motets in northern European churches, we have to research the catalogues of printing presses, their sales and distributions. This task awaits younger generations. Further research on the spread of early Baroque publications would bring to light another unknown work of Croatian masters and perhaps, another Lukačić's collection. After all, in every ending, there is a new beginning.

Supplement: Contemporary editions of Lukačić's motets

Dragan Plamenac (ed.), *Ivan Lukačić, Odabrani moteti (1620)* [*Selected motets*], Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 1935, 1975 (reprint).

Ennio Stipčević (ed.), *Ioannis Lvcacih de Sebenico: Sacrae Cantiones Singulis Binis Ternis Quaternis Quinisque vocibus Concinendae, Venetiis 1620* (prir. Ennio Stipčević), Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb – Gradska knjižnica "Juraj Šižgorić", Zagreb – Šibenik, 1998 (reprint).

Ennio Stipčević (ed.), *Ivan Lukačić OFMConv. (c. 1585 - 1648), Sacrae cantiones Venezia, 1620, Mottetti a 1-5 voci* (Corpus Musicum Franciscanum), Messaggero, Padova, 1986.

Josip Andreis (ed.), *Ivan Lukačić, Šesnaest moteta* [*Sixteen motets*], Muzikološki zavod Muzičke akademije, Zagreb, 1970.

Lovro Županović, Četiri moteta Ivana Lukačića iz zbirke Promptuarium musicum Johanna Donfrida, *Zvuk* 1969/ 91, 32–37 (Četiri moteta iz zbirke Sacrae cantiones (Venecija, 1620) [*Four motets from Sacrae cantiones*], mus. supplement, 1–16).

FR IVAN MARKO LUKAČIĆ UNPUBLISHED ARCHIVAL FINDINGS

Ljudevit Anton Maračić

UDK: 2-722.53Lukačić, I.M.:784.1“1585/1648“

78.072Lukačić, I. M.

7.034.7:783

Review paper

Paper received 12/2020

Croatian Conventual Franciscan

Province of St. Jerome

ljudevitmaracic@gmail.com

Abstract

The Croatian musician Fr. Ivan Lukačić was a choirmaster of the Split Cathedral during the 17th century. He was born in Šibenik, educated in Venice and Rome and performed his priestly ministries in Split. There is a growing interest in the life of this Conventual Franciscan, especially on the 400th anniversary of the publication of his collection of motets “Sacrae Cantiones” (Venice, 1620). He spent the most prolific life as the guardian of the monastery of St. Francis and a choirmaster of St. Domnius Cathedral in Split. The author’s work on arranging the archives of the Croatian Conventual Franciscan Province of St. Jerome in Zagreb provided insight into archival fonds stored in twenty manuscript collections. In this paper, the author presents unpublished archival findings on Lukačić’s work as a friar and religious leader and his spiritual life imbued with numerous tensions, misunderstandings, and challenges. These new findings shed light on the life and work of this Conventual Franciscan in the towns of Šibenik and Split, where he acquired musical education and developed his musical talent.

Keywords: *Conventual Franciscan, early baroque music, St. Francis monastery in Split, St. Domnius Cathedral in Split, guardian and definator, Zadar Custody*

Introduction

A scientific conference on the 400th anniversary of the birth of Fr. Ivan Marko Lukačić (1585-1985) was held in Zagreb in November 1985. The conference proceedings, entitled “Lukačić”,¹ were published over a year after.

¹ Cf. Ljudevit Anton Maračić (ed.), *Lukačić, Proceedings of the Scientific Conference on the 400th Anniversary of the Birth of Ivan Marko Lukačić*, Provincijalat franjevac konventualaca, Zagreb, 1987.

However, some authors expressed their regret for not providing a more comprehensive insight into the work of this Croatian Baroque musician. There is still much archival material about this eminent Conventual Franciscan who performed his ministries in his Province of St. Jerome in Dalmatia. He lived and worked in St. Francis monastery in Split and the Zadar Custody, which covered his monastery in Šibenik and residence in Split. The authors presented their archival biographical research findings, but only partially, mainly focusing on the monastery archives in Split (Roščić) and Lukačić musical education and specialization in Rome (Mrkonjić). Other authors, as expected, focused their attention on musical activities or circumstances that influenced Lukačić's successful work in Split.

After thirty years, motivated by numerous reasons, I decided to arrange the entire archival material of the Croatian Conventual Franciscan Province of St. Jerome, stored in well-protected cardboard boxes that have been inaccessible to the public and thus insufficiently studied. The fruit of this work, which brought me a lot of joy and many surprises, is bound in two large volumes entitled "Provincial Historical Archives".² In this work, I focus on the well-known friars of the Province of St. Jerome from 1559 to 1827. This period is covered by the minutes and reports of the Provincial Chapters and visitations starting from 1559. That year the Provincial Archives was established. In 1827, the Province of St. Jerome in Dalmatia merged with the Province of St. Anthony of Padua in Padua. From 1827 on, the archival fonds was stored there until the provinces' disintegration in 1907. From that year until today, the Archives of the Province of the Holy Spirit in Zagreb preserves the earlier fonds and later archival material.

The historical archive of today's Croatian Province of St. Jerome keeps, among other things, twelve large-format manuscripts, entitled "Acta Provinciae". Besides the official minutes of the Provincial Chapters and canonical visitations, the Archives also contains correspondence with the provincial administration, data on newcomers to the priesthood, those vowed and the deceased members, and other appealing things from the past. The indication of the volume number matches the period described in the book, so,

² Cf. Ljudevit Anton Maračić, *Provincijski povijesni arhiv. Arhivsko gradivo povijesnog dijela Provincijskog arhiva (1539. – 1827.)*, Hrvatska provincija sv. Jeronima franjevac konventualaca, 2 volumes, Zagreb, 2015. The first volume contains a list and description of the material in chronological order, and the second volume deals with events, phenomena, and names.

for example, the first volume includes archival material from 1559 to 1854. Periodization does not have any specific criteria but depends on the record keepers, regularly the secretaries of the Province, and sometimes the Provincial Minister himself, which is easily recognizable by the use of the first person present.

Following this arrangement and description, I tried to keep the original expressions and sentences (in quotation marks) in Latin, with the volume label and the page or foil on which the given quotation is in brackets. Since the two volumes do not have pagination, the finding citation in the manuscript can be difficult. However, the year preceding or in each passage can facilitate the finding, as the records follow chronological order. Concerning Fr. Ivan Marko Lukačić life and religious activity, I tried to faithfully and comprehensively present archival data published to the public for the first time and provide a complete picture of the life of this distinguished friar.

1. Archival records on Fr. Ivan Lukačić

We found the first recorded mention of Fr. Ivan Marko Lukačić in the Archives of Conventual Franciscan Province of St. Jerome (then called Provincia *Dalmatiae s. Hieronymi fratrum minorum conventualium*) in the second volume of the Acts of the Province (1588-1605). Then the Provincial Minister was Nikola Sola from Piran, who presided over the Zadar Custody congregation on June 1, 1597, in the Šibenik monastery of St. Francis. The Custody has long preserved the memory of the monastery of St. Francis in Zadar, including monasteries in Pag, Šibenik, Trogir and Split. On that occasion, Provincial minister Sola appointed Marko Leon from Cres (PBacc) as his commissioner in Šibenik. The record of the custodian Congregation, on June 1, 1597, reveals an important detail. On the same day, Marko, son of the late Ivan Lukačić and Petar, son of the late Antun Mislić, entered the monastery of St. Francis in Šibenik, i.e., the Order of Conventual Franciscan, the Province of St. Jerome. They were both about thirteen years old, the usual age at the time that someone could enter the novitiate.³

³ "Pro conventu Sibenicensi Marcus filius def. Joannis Lucacich et Petrus filius def. Antonij Mislich... eadem atetate annorum tredecim in circa." Acts of the Province in the Archives of the Conventual Franciscan Province of St. Jerome in Zagreb, 2nd box, volume II, foil 130 backgrounds (in advance: II, fol. 130r).

The old archival documentation of the Province of St. Jerome did not mention Lukačić for a long time. He was probably absent from the Province for studies and musical education. Later mentions are most often with the title PBacc, Mag. mus. (*pater baccalaureus, magister musices*).

On 30 August 1612, the Provincial Chapter (held in the Piran Monastery of St. Francis) re-elected Nikola Sola from Piran (PMg) as provincial minister. In his official report found among the Acts of the Province, Sola wrote information about the return of Fr. Ivan Lukačić, adding him the *baccalaureat* title, but still not *magister musices*. The Provincial Chapter also proposed and elected Ioannes de Sebenico (PBacc) as the curator of Zadar.⁴ The Acts of the Province (Volume IV, 1603-1628) mention Lukačić again in 1616 when the Provincial Chapter was held again in Piran on September 24 and the following days. Then the Provincial Chapter elected a very agile but irrecconcilably conflicted friar from Rab Simon Marelli (PMg). He was very enthusiastic about renewal but also the spirit of controversy. So, his name was often associated with those who rejected proposals or persons nominated by the Provincial Chapter. Like many others, such as the mentioned Provincial Sola or the theologian Ferkić, Lukačić also had many disputes with Marelli. The Chapter in Piran elected Fr. Ivan Lukačić from Šibenik as the curator of Zadar,⁵ who had more votes than the brother. Nikodem Juričić from Šibenik (PMg), later provincial minister. Even though they wrote Lukačić's name without title (*magister musices or baccalaureat*), it indicates that Lukačić, a young man from Šibenik, already enjoyed a reputation among the friars since he was elected instead of a very distinguished and prominent doctor of theology. Interestingly, two fellow musicians and the most distinguished provincial composers, Ivan Lukačić and Gabriello Puliti met at that Chapter meeting. Their acquaintance will last for about thirty years until their deaths.

We have the next mention of Lukačić in the third volume of the Acts of the Province (1608-1628), in the record from June 21, 1620. Then the provincial minister Simon Marelli from Rab (PMg) came to Split for his regular visit (annual visit) and appointed the new guardian of the monastery of St. Francis, Ivan from Šibenik (PBacc), without mentioning his surname Lukačić.⁶

⁴ *Provincial Act, IV. volume*, without pagination, but the year indicated.

⁵ "Frater Ioannes de Sebenico" (IV, pagination was entirely omitted in this volume).

⁶ "PBacc. magistrum musices, fr. Ioannem a Sibenico" (III, f. 96).

We often found the name of a friar and musician without a surname, but always with the information that he was from Šibenik. So renowned provincial minister Blaž Posarić from Cres (PMg), former secretary of the Order in Rome and a great advocate of spiritual revival in provinces, came to Split on June 8, 1622, for his second visitations, which began after Easter 1622 in Krk. Fr. Posarić found some irregularities in storing sacred relics in the monastery church. He warned about that in the minutes and ordered a more appropriate place.⁷ In the continuation of the report, we find information that confirms Lukačić's expertise in music since the same provincial Blaž Posarić ordered him to teach the monastery brothers the art of music.⁸ It suggests that the provincial knew Lukačić well as a musician since he ordered him to teach his brothers music. This information also confirms the significance of sacred music in monasteries. So, it is not a coincidence that at the time of Fr. Ivan Lukačić's work in the Conventual Franciscan Province of St. Jerome, we have at least two other well-known friars as musicians, Gabriello Puliti from Montepulciano (PBacc), in the Istrian Custody and Bonaventura Rinaldi from Krk (PBacc), in the Rab Custody. Lukačić was committed to the renewal of the monastery in which he was the guardian for a long time. So, provincial minister Blaž Posarić wrote in the minutes of his visitation that due to guardian Lukačić's commitment and efforts, he found the brothers in peace in the Split monastery, and the monastery premises renovated, in which Lukačić invested a part of the money he received as cathedral choir-master. The Archbishop of Split was also happy to support his efforts for renovation.⁹

2. Controversial friars

Friar from Šibenik and provincial minister Nikodem Juričić (PMg) managed the Conventual Franciscan Province of St. Jerome for only two years. The Provincial suddenly died during a visit to the monastery of St. Francis in 1626 on Krk. The previous year 1625, during his regular visits to the main monastery in Šibenik, he heard about the misconduct of p. Nikola Burogno

⁷ "Sacras reliquias in quadam capsam indecentem servatas reperiit" (III, f. 156r).

⁸ "Guardiano imposuit ut ipsos musicam doceret" (III, f. 156r).

⁹ "Fratres in pace invenit... Aliquas celulas a p.re m.ro Joanne suis... parte sumptibus, ac illmi Domini Archiepiscopi auxilio exornatas invenit" (III, f. 170).

from Šibenik Fr. (III, f. 191). The Provincial announced that he would take disciplinary action against Burgono in front of the brothers in the dining room, but Burgono did not come. Lukačić also had to punish controversial friar Burgono because of his disobedience and other public offences, due to which Provincial Juričić expelled him from the Province of St. Jerome. He forbade him to stay in any Provincial monastery and handed him over to the public authorities that sentenced him properly (III, 205). We find the mention of Lukačić in the report on the Provincial chapter, held on June 17, 1627, in Labin, where he participated as the defnitor of the Zadar Custody and the guardian of the Split monastery of St. Francis. He often had to attend trials against friars who did not adhere to the religious way of life. Since the friar Burognao did not calm down, on February 26, 1628, Commissioner General Pellegrini asked the Split guardian Lukačić to send Fr. Burogno to Koper monastery because he had committed many evils, for which secular authorities sentenced him. Provincial authorities deprived Borgono of his voting rights in the Province.¹⁰ Interestingly, much later, the Provincial Chapter, (held on November 5, 1644) received the proposal of Mr Lovro Jetta from Šibenik for the release of Fr. Nikola Burogna from the galley,¹¹ but without the financial support of the monastery in Šibenik or the Province. We do not know how much time the punished friar spent on the galley, but we presume they released him after the intervention. The provincial chapter re-elected Fr. Lukačić as the curator of the Zadar Custody.

3. Advancement in services

In the minutes of the Provincial Chapter in Šibenik, on November 13, 1624, besides Fr. Juričić and Fr. Lukačić, as the director of music (“moderator musicae”), there was another experienced friar musician, Bonaventura Rinaldi from Krk (PBacc),¹² (“pulsator organorum”), an organist and the preacher

¹⁰ “Bene ac diligenter custoditum....ob multa mala ac pessima ab eo perpetrata” (III, ff. 199r-200).

¹¹ “A triremis” (VII, f. 63).

¹² At the previous Provincial Chapter, held in Pula on May 31, 1622, the Conventual friar Bonaventura de Vegla, Magister Musices, was appointed Defnitor *ex gratia* (Provincial proposal) approved by all friars *Omnes libentissime elegerunt*. It suggests that Rinaldi was also popular among the friars, even though, as the guardian of Krk, he disagreed with the provincial Marelli (IV, no pagination, the year 1622).

Claudio de Montetorio (PBacc), from an Italian province. Lukačić participated in the Provincial Chapter as the guardian of Split and the definator of the Zadar Custody.¹³

In the minutes of the Provincial Chapter, held (June 17, 1627) in Piran, among 10 members having voting rights we find the Definitor of the Zadar Province Mag. musices Ivan Lukačić from Šibenik, later re-elected guardian in Split. Apart from the election of the curator and the guardian, the minutes contain other interesting data and reports. Unfortunately, they are hard to decipher due to the damage to this volume, especially twelve pages, on which it is hard to recognize an individual word. At the Provincial Chapter (June 23, 1634) held in Cres, (St. V. - 1632-1644), Fr. Šimun Marelli often stood out by asking questions and offering solutions. Alluding to Lukačić, he wanted to discuss the salaries friars receive as organists or choirmasters in other churches. The discussion concluded that an organist or choirmaster had to give the monastery a part of the paid amount, but not all since the musician had his costs. Fr. Marelli asked the Provincial Jakov Draža (PMg) if he intended to act against Ivan Lukačić because of the complaint *querelatus* from the previous Chapter in Koper. The Provincial Draža asked Fr. Marelli to present the written complaint since almost the whole documentation of the Provincial Chapter in Kopar was destroyed in a shipwreck on October 8, 1632, near Kotor. The friars even lost their clothes and hardly survived. On September 20, 1634, the Vicar General of the Order, Giobatta of Bionto of Naples (PMg), who after the death of the Minister General ruled the Order until the next regular General Chapter, wrote to the Provincial Draža about Lukačić. Diligent and trustworthy persons convinced Giobatta that Lukačić successfully managed his monastery in Split. The Provincial entrusted Lukačić with the monastery management for a long,¹⁴ which Vicar Giobatta did not object to but approved Lukačić ministry of the guardian of the Split monastery. The Vicar General of the Order Giobatta of Naples signed the decision that Lukačić could continue with his guardian duty on September 20, 1634.¹⁵ However, the situation did not calm down.

¹³ Cf. Volume IV, no pagination, the year 1624.

¹⁴ “Se ne sia portato molto bene... avendo lasciato indeterminata quella carica” (V, f. 77).

¹⁵ Volume V, ff. 78v-79.

4. Marelli's disputes

In the Provincial Chapter (June 22, 1636), in Cres, Fr. Šimun Marelli challenged the decision on the election of Lukačić, the defnitor of the Zadar Custody, brought on the previous meeting. The Chapter upheld the election despite Marelli's objections. The friar from Rab and former provincial Marelli commented on and challenged the election of Lukačić, claiming that he detained a guardian P. Bernard Bastia from Muggia, which shocked the public. He objected that Lukačić took Fr. Bernard in custody in the Split monastery (which is why he almost fell into despair)¹⁶ and sold the altar stone to the Jews, who used marble for their tombs. The Chapter president Andrea Zane from Venice (PMg), after a short consultation, rejected the complaints and confirmed Lukačić as the defnitor since he only implemented the provincial's provisions. Lukačić received all the affirmative votes, with only two opposing votes.¹⁷

The newly elected Provincial Minister, Matej Sušić from Cres (PMg), made his first visit to Split on November 10, 1636, and dealt with Marelli's objections to Lukačić. After Minister Sušić thoroughly investigated the case of Lukačić, he rejected all invalid arguments against him. The Chapter minutes reveals that he studied the matter thoroughly because of allegations against Lukačić's way of life and management skills. Minister Sušić finally concludes: "Thank God the investigation did not reveal anything that would require punishment."¹⁸

The fact that Lukačić pursued his duties at the Split monastery and the Zadar Custody testified that all allegations and objections against him did not influence his life and work. At the Provincial Chapter held on June 26, 1638, in Muggia, Fr. Ivan Lukačić was proposed as the Defnitor of the Zadar Custody. He got all the votes, even that of Fr. Marelli. However, he got one neg-

¹⁶ "Ipsum quasi ad disperationis casum induxit"... "lapides sacros positos super altaria" (vol. V., ff. 113-131).

¹⁷ Volume VI, ff. 123v, 129.

¹⁸ "De vita et moribus guardiani et fratrum diligentius quam alibi inquisivit, eo quia in proxime elapso capitulo coram pleno deffinitorio multa contra dictum guardianum p.bacc. Ioannem a Sibenico, musices magistrum, de pernitiōsa vita et gravamina eius administratione audierat: Deo tamen gratias, in inquisitione nihil punitive dignum invenit" (VI, ff. 138-138r).

ative vote for the nomination of Split guardian, while the other candidate, Fr. Franjo Kućica from Lošinj, received two affirmative and all other negative votes (candidates could get different number of votes, as Chapters and congregations used to vote for both candidates).¹⁹ In the end, Lukačić proposed the next Provincial Chapter meeting at the monastery of St. Francis in Split, which provoked a lively discussion. His proposal was not accepted, although he would cover the cost of the Chapter meeting, which was not insignificant. The Minister General eventually decided that the Chapter would hold in Piran in 1640. Many friars with the voting right and 43 capitulars attended the meeting. Due to the number of the friars, they could not organise it in the Split monastery anyway.²⁰

5. Guardian concerns and worries

Another unusual event happened when Lukačić was the guardian in Split. Provincial Minister Ivan Matej Sušić (PMg) from Cres visited Split at the beginning of October 1638. As usual, at the end of his third visitation, the provincial served Mass for the dead.²¹ After ten days of waiting for the weather to calm down, he gave up sailing to Vis and headed back to Trogir. A real drama with a tragic ending took place. Lukačić himself attended as a guardian because as soon as the Provincial and his entourage left Lukačić and the other brothers and set off from Split, only half a mile from the coast, according to a vivid description of the minutes of this visitation, headwinds blew and excited everyone on the ship. Sailor Matthew consulted an experienced sailor, provincial socius, Marko Leon, from Cres (PBacc) and noticed

¹⁹ “Propositus in prima sessione ad definitorem Custodiae Jaderae ven.dus fr. Bacc. Joannes Lucacich a Sibenico, mg. mus. obtinuit in suffragatione vota affirmativa omnia” (VI, f. 164). “Pro guardiano Conv. Spalati propositus ven. Fr. Bacc. Ioannes Lucacich a Sibenico, qui in suffragatione obtinuit vota affirmativa 9, negativum 1, ipso non suffragante... fr. Franciscus a Lossigno obtinuit aff. 2, negativa 9” (VI, f. 166v).

²⁰ “Obtulit mag. mus. Guardianus Spalatensis sumptibus se celebrare velle capitulum futurum provinciale Spalati, et omnia exponere se velle qua necessaria sunt pro dicto capitulo exceptis tam expensis Provinciae Commissarii Generalis. Responsum et resolutum est post multas et lungas alternationes quod remittatur ad patrem Rev.mum Generalem determinatio talis propositionis” (VI, ff. 169v-170).

²¹ “Iusserat sacrum magnum pro christicolis nostris decantandum fore” (VI, f. 182r).

that he was very weak. They tried to help him by using vinegar as medicine and artificial respiration, but it didn't help. They urgently returned to Split and invited a physician, who could only declare the death caused by a brain attack. The Provincial gave absolution in time and recommended his soul to God. They gave up the journey and buried the diligent friar from Cres in the monastery tomb. The choir sang a solemn Mass of the dead in polyphony, and the guardian Lukačić was the choirmaster.²² Lukačić as a famous musician and cathedral choirmaster, most probably asked his cathedral choir to sing at the funeral mass, described as solemn and polyphonic.

A year later, on June 18, 1639, on his way to Trogir and Split for visitation, Provincial Ivan Matej Sušić (PMg) was quite nauseous and felt weak due to the strong southern wind. He remained under medical care for a week and ordered that the Split guardian Ivan Lukačić make visitation to the monastery in Trogir.²³ While the Provincial Sušić was in Šibenik Ivan Matej Lukačić from Šibenik, the nephew of Ivan Marko Lukačić entered the Šibenik monastery on June 19, 1639.²⁴ Since both have the same name, it is good to name our musician after his father's name Marko, and his younger nephew Ivan Matej. We will find his mentions a few more times in the Acts of the Province. The VII volume (1640-1653; 1641-1643) consists of decrees on ordinations to the priesthood, including that for Fr. Ivan Matej Lukačić. Before ordination, Ivan Matej fulfilled the conditions required for tonsure and minor orders.²⁵ On June 8, Provincial Zaccaria de Zaccariis (PMg) permitted the novice Fr. Ivan Matej Lukačić from Šibenik to take vows, witnessed by his uncle, Ivan Marko Lukačić. It was a nice and unusual coincidence not often found in the Acts of the Province.²⁶

²² "Cantatur sacrum solemniter in cantu figurali" (VI, f. 184r).

²³ "Post visitationem sibenicensem mandavit conventum traguriense, ptri. Bacc.o Lucacich in regressu suo" (VI, f. 194).

²⁴ "Receptus est ad habitum religionis fr. Johannes Matthaues Lucacich a Sibenico et clericorum numero cooptatus" (VI, f. 195).

²⁵ "26 octobris 1642 fr. Joannes Matthaues Lucacich de Sibenico obtinuit licentiam ad tonsuram et quatuor minores ordines" (VII, f. 11r).

²⁶ "Dedit licentiam novitio fr. Joanni Mattheo Lucacich de Sibenico emittendi pofessionem in manibus rev.di patris bacc. et mag. musices Joannis Lucacich, Custodis Jad-erac" (VII, f. 19).

6. Provincial Chapters and Congregations

At the Provincial Chapter (May 19, 1640) in Piran, Ivan Lukačić from Šibenik was elected curator of the Zadar Custody along with the candidate Ivan Kapić de Andreis from Split (PMg).²⁷ Lukačić received only one negative vote, while Kapić received only one positive vote, which could mean they voted for each other, proving mutual respect and esteem. Lukačić served as a guardian for many years in the same monastery in Split, contrary to the Conventual Franciscan Order rule. At the custodian level, they entrusted him the duty of curator and temporary definator. As a curator, he had to visit the monasteries of his Custody every year (the Zadar Custody in his time included monasteries in Pag, Šibenik, Trogir and Split). As a temporary definator, he had the right to participate in the work of the Provincial Definitorium if held within his Custody. Thus, his ministries required considerable mobility. In addition, he performed special duties, such as the provincial commissioner of the Custody. On September 24, 1640, the Provincial minister Zaccaria de Zaccariis of Piran appointed him commissioner in some individual cases.²⁸

The Acts of the Province still mention Lukačić as the Split guardian as referring to the Provincial congregation held on May 25, 1642, on Vis (the first and last such congregation held in the monastery of St. Jerome on Vis) when Ivan Lukačić was nominated and elected guardian in Split (he got just one negative vote), and the other candidate Fr. Jeronim Besca from Trogir did not get any positive vote.²⁹ Immediately after the end of this congregation, the Provincial Minister Zaccaria de Zaccariis of Piran continued his third visit and, on June 4, 1642, in Split, inspected the entire administration of the re-elected guardian Ivan Lukačić, which he signed and approved without any objection.³⁰ At the end of his Provincial service, Provincial Zaccaria de

²⁷ “Pro custode Custodiae Jadrensis propositi fuerunt rev. Ioannes Lucacich Sibinicensis et fr. Joannes de Andreis de Spalato. Joannes bacc. Lucacich obtinuit vota affirmativa 14 et unum negativum et fr. Joannes de Andreis aff.a 1 et negativa 14” (VI, f. 229).

²⁸ “Comissarium provinciale patrem bacc.um Joannem Lucacich, mag. musices et Jadrae custodem” (VI, f. 5r).

²⁹ “Pro guardianatu Spalati propositus est pr. bacc. et mag. musices Joannes Lucacich, qui habuit affirmativa decem, negativum unum – in secundo loco propositus est fr. Hieronymus Besca de Tragurio et habuit affirmativum nullum et omnia negativa” (VII, f. 31r).

³⁰ “Administrationem p.tris guardiani bacc. Ioannis Lucacich solidavit et approbavit” (VII, f. 36).

Zaccariis of Piran also recorded the names of friars who died during his mandate. He mentioned, among others, Gabriel Puliti of Montepulciano (PBacc), magister musices, who died in Trsa (the year not given) probably not before 1644 because that year Blaž Posarić from Cres (PMg) died. Fr. Posarić was previous Provincial “the pride of the Province and the pride of the whole Order, to whom Puliti served for six years as secretary and procurator of the Order”.³¹

Due to the plague spread through Dalmatia, not everyone who had the right and duty to participate could attend the Provincial Chapter (on November 5, 1644) in Šibenik. The curator of the Zadar Custody could not participate, so they appointed the Šibenik guardian P. Franjo Simonić (from Šibenik). Thus, even the Split monastery counsellor could not participate. Lukačić attended the meeting (VII, f. 59). At that chapter held in his hometown, Lukačić was again proposed and elected curator of the Zadar Custody. Fr. Lukačić, the master of music, received 12 positive and two negative votes. The other candidate, a future provincial and a Šibenik friar, Šimun Miserčić (PBacc), received nine positive votes but five negative ones.³² They elected Lukačić due to the better ratio of votes, and it was the last time he performed that honourable duty. In the list of received, dismissed, ordained, and deceased friars in four years, we also find data concerning Šibenik friars and relatives Lukačić. We find that the younger Ivan Matej Lukačić received the order of presbyters on April 25, 1648, and the same year, without a precise date, his uncle Ivan Marko Lukačić, the master of music, passed away. The younger Lukačić lived as a priest for only four years. We find a record that he replaced his earthly life with an eternal one in 1652.³³ Interestingly, the information followed that Fr. Šimun Marelli died in Rab the same year. Fr. Šimun Marelli challenged and embittered the life of diligent and excellent friar Ivan Marko Lukačić so the encounter of younger Lukačić and Fr. Marelli in eternity might be interesting.

³¹ “Provinciae decus et honor totius Ordinis, qui fuit socius ac in sexenio Procurator Ordinis” (VII, f. 55).

³² “Pro custode custodiae Jadrensis electus est pbacc et mag. musices Ioannes Lucacich de Sibenico, qui habuit vota aff.va 12 et neg. 2, in secundo vero loco propositum fuit pbacc. Simon Misericich, qui habuit vota aff.va 9, neg. 5” (VII, f. 64).

³³ “1652– Index fratrum qui in hoc quadriennio vitam cum morte commutarunt: pfr. Joannes Matthaëus Lucacih sacerdos sibenicensis” (VII, f. 152).

Concluding thought

Finally, we found proof that the memory of Ivan Lukačić as a friar and musician lasted a long time in the memory of the brothers. The 1st volume of Zadar Custody contains an inventory of works of art of the church and monastery of St. Francis in Šibenik. Only ten years after Lukačić's death, in 1658 curator wrote that there were two large paintings in the church, one depicting the figure of Bl. Nikola Tavilić (although not beatified at that time), and another large painting depicting a portrait of Ivan Lukačić.³⁴ Two years later, he wrote that the portrait of Lukačić was in the second convent room (1660, f. 7). The 2nd volume of the Zadar Custody (also stored in Šibenik) mentions the portrait of Fr. Ivan Lukačić, which is no longer in the monastery today because it was lost or perhaps stolen. We find the last mention of Lukačić portrait in the 3rd volume, in 1727. We can read that portrait was in the third room of the monastery of St. Francis in Šibenik.³⁵ Finding Lukačić's portrait would be a pleasant surprise for everyone, both the professional musicians and the Franciscan brothers whose Province he enriched and made proud. We referred to archival material taken from the Archives of the Croatian Conventual Franciscan Province of St. Jerome. Data presented here significantly enriches the biography of our musician. In this way, we provide deeper insight into his interrelated monastic and music life. Such an approach allows experts to study more deeply the life and circumstances in which Fr. Ivan Marko Lukačić lived and worked.

³⁴ "Un quadro grande con l'effigie di B. Nicolo' Tavileo; Un quadro grande dove e' ritratto il Padre Luchacich (!)" (Archives of the monastery of St. Francis in Šibeniku, Libro Custodiale, f. 3).

³⁵ "1727: Nella terza camara: Un ritratto del p. Lucacich" (Archives of the monastery of St. Francis in Šibenik, Inventaria Custodiae Jadrensis, p. 63).

MUSIC ARCHIVE OF THE SPLIT CATHEDRAL AND OTHER SOURCES IN THE ARCHDIOCESAN'S ARCHIVE FOR RESEARCHING OF THE MUSICAL PAST OF SPLIT

Slavko Kovačić - Ivan Balta

UDK: 27-535:930.253]27-523.41(497.583Split)“18/19“

930.25:27-772(497.583Split)

27-535:930.25]“Sveta Cecilija“ (497.583Split)

Original scientific paper

Paper received: 3/2021

Archbishop's Archives Split

arhiv@smn.hr

Abstract

The Archdiocesan Archives in Split keeps over fifty different fonds and collections. The Music Archives of the Split Cathedral preserves valuable and unique archival material. The Music Academy arranged the entire collection in the seventies of the last century. The Split Cathedral choirmasters shaped its musical life and that of the town of Split. Ivan Lukačić was one of them. Although this archives does not keep his collection, we can find information about his work from other sources. Since the Archbishops of Split and the Cathedral Chapter cared about choirmasters and singing in the cathedral, the archival material of the Archdiocesan Archives, Capitular Archives and the Archives of the Split Cathedral contain valuable information about the musical past of the Split Cathedral and the city of Split.

Keywords: *Archdiocesan Archives, Music Archives, Capitular Archives, Cathedral Archives*

1. Music archives of the Split Cathedral

1.1. General information about the music archives

The material of the music archives of the Cathedral consists of manuscripts and printed compositions, kept in 101 archive boxes. One bound book is out of the box due to its larger format. In meters, it is 10.70 m. The music card catalogue consists of 1625 archival units, which cannot be considered the

final number of musical pieces stored in these archives.¹ The archival unit consists of collected scores and parts of the same composition. The works of Cathedral's music directors include 762 registered units.²

The material dates from the first half of the 18th³ until the 20th century. The card catalogue contains records for the entire material.

1.2. History of the music archive

The Cathedral's music archive emerged out of the remains of a destroyed older music fund. The reference literature mentions the possibility of the existence of at least a part of that fund.⁴ The origin of music material, i.e. scores and parts, relates to the Cathedral because the compositions were written and performed there or prepared for future performance. Occasionally, musical compositions from other sources enriched the collection. The previous research indicates a significant increase in musical compositions from other sources during the 19 century. Thus, the Cathedral's collection of music pieces gradually grew into a central music archive in Split.⁵

Due to scarce data on where music compositions were stored, we assume that it was in the rehearsal room near the Cathedral. The increase in music material required a more appropriate place for adequate storage and accessibility. We still do not know where, but we know that the Cathedral choir had rehearsals in the church of St. Matthew, located between the Cathedral and

¹ Cf. Stanislav Tuksar, Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma. Izvještaj o katalogiziranju izvršenom u razdoblju od 1973. do 1975. godine, *Artis musices* 8 (1977) 2, p. 182.

² Miljenko Grgić, O nastanku i razvitku glazbenog arhiva splitske katedrale, *Artis musices* 21 (1990) 2, p. 217.

³ In his article "O nastanku i razvitku glazbenog arhiva splitske katedrale" Miljenko Grgić writes: "*The spiritual composition Ne reminiscaris D [omi] ne and the incomplete Benedictus a 4* by Lorentius Berti are not dated. If we take into account that Berti served in the Cathedral from 1730 to 1737, and created these compositions there, then they could be declared the oldest units of this fonds." Miljenko Grgić, *O nastanku i razvitku glazbenog arhiva splitske katedrale*, pp. 201–202.

⁴ See Miljenko Grgić, *O nastanku i razvitku glazbenog arhiva splitske katedrale*, p. 197–198.

⁵ *Ibid*, p. 208.

the parish office. After the church demolition in 1880, the conductor had choir rehearsals on the first floor of the parish office. So, we assume that at least a small part of the music material was stored there at that time.⁶

In his 1954 report, Albe Vidaković writes: The archives is on the ground floor of the new annexe next to the cathedral church. The musical notes are accessible on four large shelves in proper order. Some are bundled and protected by cardboard. Their ordering is according to the size and includes only old material, which is no longer in use, while new material is in another room in a separate closet. It seemed at first sight that browsing, despite the lack of a written catalogue, would only take a few days. However, when I opened the first bundle, I realized that it contained not only works of one composer or one type of music, but various things were mixed without any connection to each other.⁷

With the help of the Rev. Ante Kusić, Vidaković sorted and inventoried the old part of the material and returned it to the shelves and music cabinets. After that, Ivan Bošković started sorting the material on his initiative in 1971. He arranged almost two-thirds of the collection until the autumn of 1973. Then the Institute of Musicology began sorting and inventorying the entire material of this collection. Stanislav Tuksar, Josip and Antun Belamarić were in the team, and Ivan Bošković joined them. They stayed in Split on four occasions from November 1973 to October 1975.⁸ After the arrangement, the material was in closets in the gallery of the church of St. Philip Neri. Due to inadequate storage conditions, the entire collection was moved to the Archdiocesan's Archives in 1982, and it is still kept there.

During the time, musical compositions of these collections were available to many but primarily to the conductors, organists, and members of the choir, who could borrow and take home some scores or parts that they needed to perform on various occasions. Although they intended to give them back, some scores or parts remained outside the archives.⁹ Also, there was no su-

⁶ *Ibid*, p. 195.

⁷ Albe Vidaković, Izvještaj o radu na sakupljanju muzičkih neumatskih kodeksa i o pregledu knjižnica u Splitu, Trogiru i Hvaru, *Ljetopis JAZU* (1954/56), book 61, p. 504.

⁸ See Stanislav Tuksar, *Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma. Izvještaj o katalogiziranju izvršenom u razdoblju od 1973. do 1975. godine*, p. 173.

⁹ Probably some of the compositions of Split conductors ended up in the collection of

pervision of researchers interested in the music material, so anyone could misuse it before transferring it to the Archdiocesan's archives. The valuable autograph of Julie Bajamonti Transfer of Saint Domnius (*La traslazione di San Doimo*) from 1770 disappeared.¹⁰ Dr Lovro Županović sent its photocopy to the Archives in 1999, but no whereabouts of the original autograph is known or record available so far.

In the letter attached to the copy, Dr Županović wrote: "I had the opportunity to copy the autograph of J. Bajamonti's *La traslazione di San Doimo* (Transfer of St. Duje). Thus, I am free to send to the Archdiocesan's Music Archives the printed copy/score and the copy of Bajamonti's autograph that I used in my work. I wish to return it to the composer's hometown so that it can find its place with printed modern music notations. A copy of Bajamonti's most important work is not only valuable for the city of Split and Croatian music but for the culture of the past, present and future."¹¹

2. Other sources in the Archdiocesan's Archives for researching of the musical past of Split

2.1. The Capitular Archives

Niko Kalogjera was among the first to explore the musical past of the Cathedral. He published his musical piece three sequels in 1924, in the journal *St. Cecilia*.¹² In the introduction to his work, he wrote that he mostly took data from the Capitular Archives.¹³ The problem with citing Kalogjera's

Don Nikola Udine Algarotti, most of which are kept today at the Croatian Music Institute in Zagreb. See Miljenko Grgić, *O nastanku i razvitku glazbenog arhiva splitske katedrale*, p. 205.

¹⁰ Music Archive of the Split Cathedral (hereinafter GASK), VIII/102.

¹¹ Archdiocesan's Archive Split (hereinafter NAS), archives - files 1999.

¹² Niko Kalogjera, Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve, *Sv. Cecilia* 18 (1924) 3, pp. 89–90; no. 4, pp. 126–128; no. 5, pp. 160–163.

¹³ "For the purpose of this research, I used documents from various archives in Split: the Archdiocesan's, the Capitular, the church archives and the choir of the cathedral. Despite all these sources, I still could not collect enough to give a complete picture of this effort. The reason is that the Archdiocesan's Archive burned down in 1506, and the preserved material was damaged during the Turkish invasions when soldiers mingled around the palace. Later fires and other troubles completely damaged the

work is that it lacks signatures of the archival material he used. The Archives keep antiphonaries and other liturgical books that canons used during their choirs' performances. Missals and Evangelistaries also contain musical notations, including the famous Chronicle of Thomas the Archdeacon of Split with neumes. A bookbinder used parts of leaves from the codex containing neumes while repairing the leaves of the Chronicle.¹⁴ Besides liturgical books related to the liturgy and Cathedral musical activities, researchers could find information on conductors, organists and the cathedral choir in the Capitular records and office books, primarily in the chapter meeting minutes and accounting books. The Archbishop, the Cathedral's chapter, and the municipality of Split equally cared for professional musicians.¹⁵

Miljenko Grgić researched the music material in the Capitular Archives, using it for his doctoral dissertation later published under the title "Musical Culture in the Cathedral of Split from 1750 to 1940."¹⁶

2.2. The archival fonds of the Old Archdiocese of Split

The archival fonds of the old Archdiocese of Split was almost completely destroyed in a fire in 1506 and then reduced due to various disasters. So, it does not have much information about the musical past of the Cathedral. Seeking any information, previous researchers have extracted some data from the Archdiocesans' visits to the Cathedral. Thus, the minutes of Archdiocesan Cosmi's first pastoral visit to the Cathedral, in 1682, shows his true concern for church music.¹⁷

Archives. I found much information in the Split Capitular Archives but still too little regarding its fonds and reputation. Writing about recent history, I referred to the data taken from the Archive of the church management." (Niko Kalogjera, *Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve*, p. 89)

¹⁴ Albe Vidaković wrote about it, *Izvjestaj o radu na sakupljanju muzičkih neumatskih kodeksa i o pregledu knjižnica u Splitu, Trogiru i Hvaru*, pp. 503–504.

¹⁵ Miljenko Grgić, *Metropolitanski kaptol o glazbi u Splitskoj katedrali na početku XVIII. stoljeća*, *Dani Hvarškoga kazališta* 22 (1996) 1, p. 376.

¹⁶ Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u Splitskoj katedrali od 1750. do 1940.*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 1997. The archival resources cite the archival units of the Split Cathedral Archive that were used. See p. 217.

¹⁷ NAS, S 47, pp. 34r-35v. Miljenko Grgić also writes about the Archdiocesan Cosmi's

Sorting the unclassified material stored in the Archdiocesan's Archive, the researchers found a collection of documents entitled *Organista e maestro di Capella* in 2019.¹⁸ The collection consists of the originals and transcripts from the 17th and 18th centuries. They provide information on compensations for the services of organists and conductors, including Ivan Lukačić.

2.3. The Archives of Split Cathedral

The Archives of Split Cathedral keeps documentation of its musical life mostly from the 19th to 20th century.¹⁹ The documentation was unarranged, so the research was laborious and time-consuming. Croatian librarian and historian Benedikta Zelić - Bučan made the inventory of the materials in the seventies of the 20 century. However, she could not arrange the entire documentation probably because of its unavailability. Due to the lack of adequate storage space in the parish house in the 1990s, they transferred it to the Archdiocese archives. The archival arrangement was intensive in 2013 and 2014 and resulted in five sub-fonds. The first is labelled the Cathedral Parish Council, indicating their dominant role in the parish activities since they managed all the economic affairs of the parish, including the costs associated with the cathedral choir.²⁰ There was a folder among the non-inventoried material, entitled Rule-book for Church Music and a list of organists and conductors (*Regolamento per la Musica Sacra ed Elenco Degli Organisti e Maestri di Capella*).²¹ The folder consists of documents from the 19th century and several transcripts of earlier ones. The transcript from 1653 mentions the cathedral organist Fr. Francesco Cavallari. One of the documents from 1886 includes the list of organists and conductors from the 19th century. It contains information on the period of their engagement in the cathedral

care for church music in his article; Miljenko Grgić, *Metropolitanski kaptol o glazbi u Splitskoj katedrali na početku XVIII. stoljeća, Dani Hvarškoga kazališta: Grada i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 22 (1996) 1, pp. 376–377.

¹⁸ Now it is under signature NAS, S 123 f. – *Organista e maestro di Capella*

¹⁹ Miljenko Grgić deals with that problem in his doctoral dissertation, p. 17.

²⁰ They most probably established it around 1812 as "*Fabbriceria della Chiesa Metropolitana Primaziale*"

²¹ Under the signature NAS, Arhiv Splitske katedrale – crkovenarstvo 37.

and lists of the cathedral choir singers.²² The first list of 10 singers is entitled Early Singers (*Cantanti antichi*). The second list has title Singers during the conductor Alberto Visetti's service from 1842 to 1874 (*Cantanti sotto il maestro di Capella Alberto Visettio dal 1842 al 1874.*) The list contains 75 singers' names and information on voices they sang in the choir. The third list of 16 singers' names is entitled Singers during the conductor Eligio Bonamici' service (1.05. 1875 - the end of April 1886, more recently) (*Cantanti sotto il maestro di Capella Eligio Bonamici dal 1. 05. 1875 a Tutto Aprile 1886, Ultimi tempi*).

2.4. Music Archive of the Croatian Singing Society "St. Cecilia"

Mrs Tamara Duplančić handed over a part of the music archive of the Croatian Singing Society "St. Cecilia" to the Archdiocesan's Archive in 2001. A member of the St. Cecilia Society, Karlo Duplančić, gave music material to the Duplančić family. The founder of the Society and its first president was Kalist Perinić, and its artistic director was maestro Albert Tijanić.²³ Founded in March 1921, the Society actively participated in church, national and state ceremonies, and during the celebration of its 10th jubilee, it had about one hundred members.²⁴

The arrangement of the music archive is a prerequisite for future researchers to gain valuable insight into the musical past of Split and its surroundings between the two world wars.

2.5. An unknown music archival material

After the death of Ivan Bošković, the family found two music archive boxes among his belongings. They did not know where prof. Boskovic took it. At the end of 2017, they handed them over to the Archdiocesan's Archive. So far, we haven't known anything about its provenance. Each record has a signature written with a pencil, which suggest that the music material is part

²² On the top of the page it is written: "Elenco nominale dei cantanti del corrente secolo della Chiesa Matropolitana Primaziale, poi dal 1829 Cattedrale di Spalato."

²³ See Jubilej glazbenog društva Sv. Cecilija u Splitu, *Obitelj* 4 (1932) 3, p. 40.

²⁴ See *Jubilej glazbenog društva Sv. Cecilija u Splitu*, p. 40.

of a larger whole. A handwritten signature is identical to that of the Music Archive.²⁵

The music material dates from the 18th and 19th centuries, and according to the titles, it is evident that there are both church and secular compositions. Besides signatures, some musical manuscripts had the names of musicians such as Pellizzari,²⁶ Bonifacio²⁷ and Lamperini²⁸ related to the Split cathedral.

We hope that with the professional musicologist's help, we will find out to whom this material belonged.

²⁵ The signatures: XI./176/1 – XI./200, XII./201 – XII./225.

²⁶ Sign. XI/189.

²⁷ Sign XI/198 i XII/201

²⁸ Sign XI/191 i XII/202

ANNEXE: List of cathedral choirmasters and organists, and list of members of the cathedral choir

The document containing lists is a 29.5 x 20.5 cm double sheet of paper. It has all four pages printed. The author did not put his signature, but the comparison of the manuscript with other signed documents from that time indicates that it was written in 1886 by Toma Torti, who was the actuary of the cathedral management.

Today, the document is kept in the Archdiocesan's Archive in Split in the fonds The Parish Council of the Split Cathedral in a folder under signature number 37.

Copies of these lists were first published by Miljenko Grgić in his articles and book *Music Culture in the Split Cathedral from 1750 to 1940*.²⁹

The transcription followed the original text form. We explained the abbreviations and put a question mark (?) near the unclear words.

²⁹ See Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u Splitskoj katedrali od 1750. do 1940.*, Zagreb 1997., in supplement after p. 64, in suppl. after p. 80, in suppl. after p. 108.

Elenco Numerale degli Organisti e Maestri di Cappella del presente Secolo della Chiesa Metropolitana Primaziale, poi dal 1829, Cattedrale di Spalato.

<i>F. Agostino Galapa</i>	<i>fino al 1817.</i>
<i>Lampicini Mari' Antonio, organista</i>	<i>Dal 1.° Gennaio 1818</i>
<i>Lampicini Giuseppe figlio, Organista</i>	<i>Dal 1825, in cui mesi il Padre per</i>
<i>Pellegrini Clemente</i>	<i>Dal 6. Febbrajo 1825 - tutto 6. Gennaio 1826</i>
<i>Resti</i>	<i>Dal 16. Febbrajo 1826 - tutto 18. Agosto 1829.</i>
<i>Pellegrini Clemente, suddito</i>	<i>Dal 12. Maggio 1830 - 12. Maggio 1831</i>
<i>Stapall</i>	<i>Organista Dal 1832 - e per 4. mesi dal 1833.</i>
<i>Baroni Domenico</i>	<i>Da Maggio 1833, a tutto Settembre 1842.</i>
<i>Visetti Alberto</i>	<i>Dal 1.° Ottobre 1842, a tutto 30. Junho 1874.</i>
<i>Vicentini Giuseppe</i>	<i>Dal 16. Junho 1874 a tutto Aprile 1875.</i>
<i>Bonaccini Eligio</i>	<i>Dal 1.° Maggio 1875 a tutto aprile 1886.</i>
<i>Vilhar. Francesco Serafino</i>	<i>Dal 1.° Maggio 1886.</i>
<i>N. F. Leonardo Crupavich</i>	<i>negli intervalli fra le vacanze da un capo a</i> <i>maestro all'assunzione di un altro.</i>

Transcription:*f. 1r*

Elen[c]o Nominale degli Organisti e Maestri di Capella del presente secolo della Chiesa
Metropolitana Primaziale, poi dal 1829 Cattedrale di Spalato

Don Agostino Galasso	fino al 1817.
Lamperini Marc' Antonio, Corista	Dal 1. Gennaio 1818.
e	al 1825., in cui morì il Padre*
Lamperini Giuseppe figlio, Organista	
Pellegrini Clemente	Dal 6. Febbraio 1825 a tutto 6. Gennaio 1826.
Resti	Dal 16. Febbraio 1826. a tutto 15. Agosto 1829.
Pellegrini Clemete sudetto	Dal 12. Maggio 1830. al 12. Maggio 1831.
Stapall Organista	Dal 1832. e per 4. mesi del 1833.
Barocci Domenico	Da Maggio 1833. a tutto Settembre 1842.
Visetti Alberto	Dal 1. Ottobre 1842. a tutto 15. Settembre 1874.
Vicentini Giuseppe	Dal 16. Settembre 1874. a tutto Aprile 1875.
Bonamici Eligio	Dal 1. Maggio 1875. a tutto Aprile 1886.
Vilher Francesco Serafino	Dal 1. Maggio 1886.
NB. Dr. Leonardo Crusevich negli intervalari fra le vacanze da un cessato maestro all'assunzione di un altro	

* Wrongly written because father Marko Lamperini did not die in 1825 but son Josip Lamperini. See NAS, the transcript of the book of the dead in Split parish - Cathedral 1825

Clenco nominale dei <u>Contanti</u> del corrente secolo della Chiesa	
Metropolitana Primaziale, poi dal 1829 Cattedrale di Spalato.	
<u>Contanti antichi</u>	<u>Contanti sotto il ministero di Cappella</u>
Coichi Canico D. Giuseppe	Alberto Wetli Dal 1842. al 1874.
Cuzmanich Canico D. Simeone	Visetti Antonio
Neboli Canico D. Giovanni	Tranich Doimo
Arcina Canico D. Stefano	Sheke Giacomo
Bianchi D. Giuseppe	De Cambj Francesco
Epicich D. Giorgio	Quornik Doimo
Mangar D. Pietro, poi Canico. Doimo	Yallon Greggiadio
Orsich D. Paolo, poi Canico	† Tuzigl Emilio
Caich D. Antonio, poi Canico	† Orsich D. Paolo Canico
D'Kugovich D. Andrea, poi Canico	Zwirich Michele
	Sergosovich Gregorio
	† Bellizza Carlo
	Mianglicovich Antonio
	Bassa Matteo
	Donadini Sio. Batt.
	Braticovich D. Matteo
	Puzgina F. Pasquale
	† Naticchio Pietro
	Porvan Stefano
	† Porvan Marinus
	Dobromich Fea Francesco
	Čelich Antonio
	Bellini Antonio
	Bellini Carlo
	de Sirogomo Michel. Angelo
	de Lindro Giuseppe
	Karstulovich Paolo
	† Romoglie Padre Francesco
	Naticchio Michele
	Mitrovich Bartolomuo
	Vida Vito
	† de Capogrosso Giovanni
	† Vecchielli Andrea
	† Zecovich Pietro

poché vezzanti

Cattedrale

Primo

Secondo

f. 1v

Elenco Nominale dei Cantanti del corrente secolo della Chiesa Metropolitana Primaziale, poi dal 1829 Cattedrale di Spalato

Cantanti antichi

Coich Canonico Don Giuseppe
 Cuzmanich Canonico D Giovanni
 Riboli Canonico Don Giovanni
 Aucina Canonico Don Steffano
 Bianchi Dr. Giuseppe
 Lissicich Don Giorgio
 Manger Don Pietro, poi Canonico e Decanno

Piu recenti

Arxich Don Paolo, poi Canonico
 Coich Don Antonio, poi Canonico
 Allujevich Don Andrea, poi Canonico

Cantanti sotto il maestro di cappella Alberto
 Visetti dal 1842 al 1874

Contralti

Visetti Antonio
 Granich Doimo
 Gherle Giacomo
 de Cambi Francesco
 Dvornik Doimo
 Vallon Graziadio
 + Tocigl Emilio

Tenori Primi

+ Arsich Don Paolo Canonico
 Zvitich Michele
 Gargassovich Gregorio
 + Bettizza Carlo
 Miaglievich Antonio
 Bassa Matteo
 Donadini Giovanni Battista
 Braticevich Don Matteo
 Puizzina Don Pasquale
 + Nutrizio Pietro
 Pervan Steffano
 + Pervan Mariano
 Dobronich fra Francesco
 Gelich Antonio
 Bettini Antonio
 Bettini Carlo
 de Grisogono Michel-Angelo
 de Cindro Giuseppe
 Karstulovich Paolo
 + Smoglie Padre Francesco
 Nutrizio Michele
 Mitrovich Bartolomeo
 Vida Vittorio

Tenori secondi

+ de Capogrosso Giovanni
 + Vechietti Andrea
 + Zeceevich Pietro

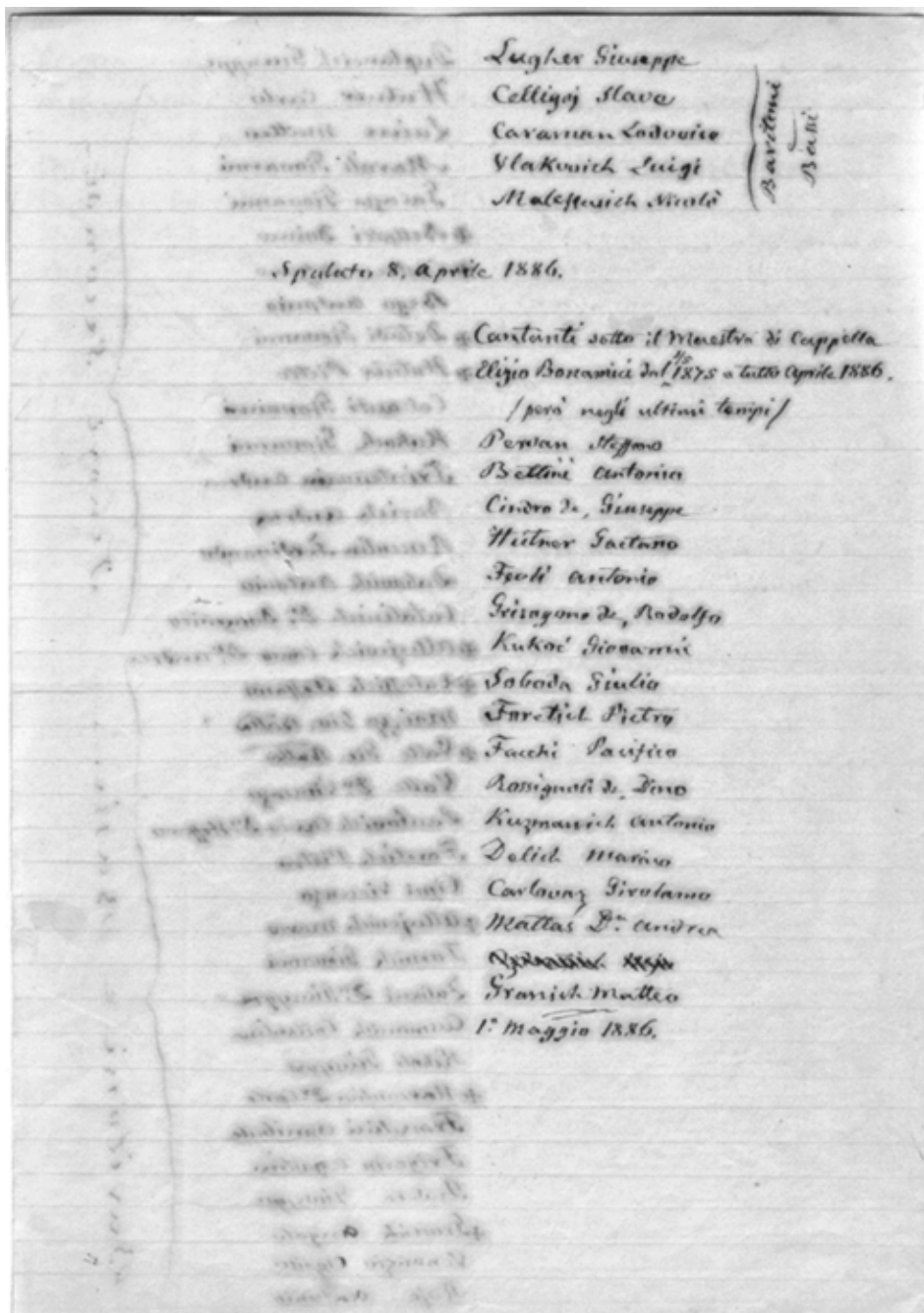
	Duplancich Giuseppe	Tornovi Secunda
	Hutner Carlo	
	Luire Matteo	
	Navoli Giovanni	
	Salaja Giovanni	
	† Bellotti Doino	
	† Castro Stefano	
	Bego Antonio	
	† Deladi Giovanni	
	† Hutner Pietro	
	Callanti Giovanni	
	Kukoch Giovanni	
	Frinterwin Andrea	
	Barich Andrea	
	Acunlin Ferdinando	
	Dabovich Antonio	
	Catalanich D. Domenico	
	† Allajovich Carlo D. Andrea	
	† Calafich Stefano	
	Maizza Gio. Battista	
	† Valle Gio. Battista	
	Valle D. Vincenzo	
	Paulovich Carlo D. Stefano	
	Fovatich Pietro	
	Cipi Vincenzo	
	† Allajovich Marco	
	Tornich Giovanni	
	Zuliani D. Giuseppe	
	Cusmanich Costantino	
	Nicali Giuseppe	
	† Mascovich D. Carlo	
	Francischi Annibale	
	Frigerin Agostino	
	Dutera Giuseppe	
	† Granich Angelo	
	Venanzio Cipriano	
	Roje Antonio	
		Devitoni e Bassi

f. 2r

Duplancich Giuseppe
Hutner Carlo
Lucin Matteo
Maroli Giovanni
Galasso Giovanni
+ Bellotti Doimo
+ Costre Steffano
Bego Antonio
+ Detudi (?) Giovanni
+ Hutner Pietro
Callauti Giovanni
Kukoch Giovanni
Trintenvain Andrea
Barich Andrea
Roccolin Ferdinando
Dabovich Antonio
Catalinich Don Domenico

Baritoni e Bassi

+ Allujevich Canonico Don Andrea
+ Calassich Steffano
Maizza Giovanni Battista
+ Valle Giovanni Battista
Valle Don Vincenzo
Paulovich Canonico Don Stefano
Foretich Pietro
Cipci Vincenzo
+ Allujevich Marco
Tomich Giovanni
Zuliani Don Giuseppe
Cusmanich Costantino
Riboli Giuseppe
+ Marochia Dr. Carlo
Franchini Annibale
Frigerio Agostino
Yadera (?) Giuseppe
+ Granich Angelo
Venazio Cippico
Roje Antonio



f. 2v

Lugher Giuseppe
Celligoj Slave
Caraman Lodovico
Vlakovich Luigi
Malessevich Nicolo

Spalato 8. Aprile 1886.

Cantanti sotto il maestro di cappella Eligio Bonamici dal 1/5 1875 a tutto aprile 1886. (però negli ultimi tempi)

Pervan Steffano
Bettini Antonio
Cindro de Giuseppe
Hutner Gaetano
Feoli Antonio
Grisogono de Rodolfo
Kukoć Giovanni
Soboda Giulio
Foretich Pietro
Facchi Pacifico
Rossignoli de Dino
Kuzmanich Antonio
Delich Marino
Carlovaz Girolamo
Mattas Don Andrea
Granich Matteo

1. Maggio 1886.

CHOIRMASTERS OF THE SPLIT CATHEDRAL: JULIJE BAJAMONTI, BENEDETTO PELLIZZARI AND ANTE ALBERTI - UNDISCOVERED PEARLS OF CROATIAN CULTURAL HERITAGE

Mihael Prović

UDK: 7.071.2:27-523.41(497.583Split)“1753/1804“
Review paper
Paper received: 7/2021

Catholic Faculty of Theology,
University of Split
mihael.provic@gmail.com

Abstract

The author explores and presents three Split Cathedral choirmasters after Ivan Marko Lukačić (choirmaster from 1620 to 1648), namely: Benedetto Pellizzari (choirmaster from 1753 to 1789), Julije Bajamonti (choirmaster from 1790 to 1800) and Ante Alberti (choirmaster from 1800 to 1804). Based on relevant literature and archival material, this study provides data and reconstructs musicians' biographies by telling their life stories and providing data on their musical and cultural work. In the second part of the paper, the author deals with their compositional opuses, i.e. archival material that included various forms of worship such as compositions: Te Deum, Vespers, Masses, motets (Christmas time, Lent, Holy Week, Easter time, Marian songs, Pentecost, etc.), and compositions for the Feast of St. Domnius, (motets, Bajamonti's oratorio La translazione di s. Doimo - Transfer of St. Domnius, etc.), preserved in various places such as the Archives of the Split-Makarska Archdiocese (i.e. the Music Archives of the Split Cathedral), the Museum of the City of Split, the Parish Sacristy offices in Starigrad on the island of Hvar, etc. The author discusses unresearched musical opus as a pearl of Croatian cultural heritage and proposes theoretical study through courses at Music Academies, scientific symposia and scientific publications. The author also suggests musical performances (worship, concerts, audio, and video releases of musical opus) and dissemination of the entire musical opus through various social media (books, monographs, music collections, TV, radio, internet, etc.) to preserve these compositions - pearls of Croatian cultural heritage from oblivion.

Keywords: *choirmaster of the Split Cathedral, Benedetto Pellizzari, Julije Bajamonti, Ante Alberti, church music, Croatian cultural heritage*

Introduction

Split Cathedral, dedicated to the Mother of God and the Salonitan martyrs of St. Domnius, St. Anastasius, St. Cosmas and St. Damian, the oldest cathedral in Croatia,¹ was built as an octagonal building from 295 to 305 and is part of the monumental complex of Diocletian's Palace. Even though they dedicated it to the *Assumption of the Blessed Virgin Mary* due to St. Domnius' relics and worship, it is often called *St. Domnius Cathedral*. It was a mausoleum of Emperor Gaius Aurelius Valerius Diocletian² until the first elected Archbishop of Split Ivan Ravenjanin sacralized it in the 7th century by transferring the earthly remains of the Salonitan martyrs St. Domnius and St. Anastasius. The archbishop transformed it into a cathedral which became a new archbishop's seat with all the dignity and rights of the old Salonitan diocese managed by St. Domnius, the Salonitan bishop and martyr at the time of Diocletian's persecutions of Christians. Thus, from the 7th to the 9th century, Diocletian's Mausoleum gradually became St. Domnius Cathedral, which continues to be a space of pilgrimage and worship to the patron saint of the Split-Makarska Archdiocese, St. Domnius.³ It is important to note that around 650, the Cathedral became the first parish with the faithful who, after the fall of Salona, which was looted and burned in a fire by the Goths, fled to the neighbouring islands and then uninhabited Diocletian's Palace.⁴

¹ The Split Cathedral, primarily built as the mausoleum of Emperor Diocletian, is the *oldest building sacralized in the cathedral*, so for some authors, it is "the oldest cathedral in the world."

² On 01/05/305, Emperor Diocletian (243-316), due to illness, left the throne (Roman Emperor 284-305) in Nicomedia but holding the lifelong title of Augustus. He retired with his wife Priscus to a palace near Salona. He is assumed to have died on 03/12/316 AD. They buried him in a mausoleum built within the Diocletian Palace. <https://proleksis.lzmk.hr/17854/> (accessed: 03/04/2020); <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15274> (accessed: 03/04/2020); <https://www.britannica.com/biography/Diocletian> (accessed: 03/04/2020).

³ Cf. Graga Novak, *Povijest Splita*, Čakavski sabor, Split, 1978. pp. 41-46, 582-583, fn. 66, 67; Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1997, p. 9; Kruno Prijatelj - Nenad Gattin, *Splitska katedrala*, Kršćanska sadašnjost - Biblioteka Buvina, Zagreb - Split, 1991, p. 15.

⁴ Cf. Olga Perić, Mirjana Matijević Sokol, Radoslav Katičić, *Historia Salonitana: Toma Arhidakon*, *Povijest salonitanskih i splitskih prvosvećenika*, Književni krug, Split, 2003, pp. 31-45; Cf. Mile Vidović, *Splitsko-makarska nadbiskupija: župe i ustanove*, Splitsko-makarska nadbiskupija, Crkva u svijetu, Split, 2004, pp. 519-520.

In addition to refugees from Salona, Croatian families gradually moved into the palace in the 7th century during the migration of peoples, and the former Roman Split was slowly becoming a new Croatian city. Until 1625, Split had the cathedral church as the only parish of the *Assumption of the Blessed Virgin Mary* and an archdiocese with the *patron saint and the Salonitan martyr St. Domnius*. The Cathedral also functioned as the parish, so the elected canon of the *Cathedral Chapter* performed the parish service. The Austrian government's decree from 1849 clarifies that the real pastor in the City of Split was the bishop who managed the parish through one of the canons or a selected priest from the diocesan clergy.⁵

Since the sacralization, the cathedral has gradually become not only a treasury of Split but a part of Croatian cultural heritage with many invaluable works of art, including the *Evangelium Spalatense* (Split Evangelistary). It is the oldest parchment manuscript preserved in Croatia, dating from 8-9 century.⁶ Another valuable parchment manuscript is *Sacramentarium Spalantense* (Split Sacramentary) that Archbishop Bernard brought from Italy to Split around 1200 when he became Archbishop of Split.⁷ The five-storey cathedral *bell tower* was built from the 13th to the 16th century in the Romanesque style. The cathedral has a large Romanesque six-sided *stone pulpit* from the 13th century due to the merit of Princess Kolafisa (Dove), the widow of the Split prince Ivan of Krk. Master Mavro made the pulpit of red and green porphyry (remains of the destroyed imperial sarcophagus) and local stone.⁸ The local craftsman Andrija Buvina made *wooden doors* with 14 bas-reliefs on each one, representing scenes from the life of Jesus, set on the feast of St. George, April 23, 1214. The church interior has Romanesque carved wooden *choir stalls*. The treasury contains gold-plated silver *reliquaries*, embroidered

⁵ Cf. Ivan Ostojić, *Splitski kaptol u Splitsko-makarskoj biskupiji*, Split, 1977, pp. 51–52.

⁶ Cf. Splitski evanđelistar, Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=57467> (accessed: 01/06/2020).

⁷ Cf. Domagoj Volarević, Osobitosti i porijeklo Splitskog sakramentara, *Crkva u svijetu* 54 (2019) 4, pp. 494, 514; Cf. Šime Marović, Sakramentar riznice splitske katedrale, *Bašćinski glasi* (1993), pp. 65–66.

⁸ On the construction of the bell tower and the pulpit, see: Joško Belamarić, Zvonik splitske katedrale, *Vijenac* 172 (2000), <https://www.matica.hr/vijenac/172/zvonik-splitske-katedrale-17441/> (accessed: 01/06/2020).

church vestments (14th century), and four *Antiphonaries* (15th century).⁹ The *great crucifix* (15th century) is the artistic work of Juraj Petrović,¹⁰ the Croatian sculptor, canon (1445) and dean of the cathedral chapter (from 1455 to 1478). The town of Split was in crisis due to the Ottoman conquests and the Venetian invasions in the 15th century. The Venetian strict trade measures and turbulent times did not affect the building of the two monumental stone altars in the niches. The Lombard master Bonino from Milan built the altar of St. Domnius in 1427, and two decades later, in 1448, the Croatian master Juraj Matejev from Zadar, better known as Juraj Dalmatinac, built the altar of St. Anastasius.¹¹ The *main altar* was built between 1685 and 1689 and has been renovated and conserved ever since.¹² The church is also rich in paintings of Pietro Ferrari¹³ (e.g. six large paintings in the choir) and baroque paintings of Matteo Ponzoni-Ponchun illustrating *biblical scenes* above the altar vault and in the choir. Particular important work is the painting of the *Virgin and Child*, which has been attributed so far to Jacob Palme the Younger (1548-1628).¹⁴ In 1767, the Archbishop of Split and Metropolitan Ivan Luka Garanjin (Gianluca de Garagnin - Archbishop 1765-1783) got the new altar of St. Domnius built on the site of the old altar dedicated to St. Mary and St. Joseph built by the Brotherhood of St. Joseph.¹⁵ The Italian sculptor Giovanni Marie Morlaiter¹⁶ designed the new altar, to which

⁹ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 1997, p. 10.

¹⁰ Cf. Juraj Petrović, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=47997> (accessed: 01/06/2020).

¹¹ Cf. Kruno Prijatelj – Nenad Gattin, *Splitska katedrala*, p. 20.

¹² Cf. Žana Matulić Bilač, Povijesni razvoj glavnog oltara splitske katedrale, *Kulturna baština* 40 (2014), pp. 249–296.

¹³ Cf. Kruno Prijatelj, Ferrarijeva platna u koru splitske katedrale, *Radovi odsjeka za povijest umjetnosti* 6 (1969), pp. 37–41.

¹⁴ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, pp. 10–11; Cf. Radoslav Tomić, Plima Mlađi - crteži i slike, *Informativa museologica* 21(1990)1-2, p. 81.

¹⁵ Cf. Ivana Prijatelj Pavičić, Lovorka Čoralić, Prilog poznavanju baroknih oltara u splitskoj katedrali, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 26 (2002), pp. 69, 81; Cf. Slavko Kovačić, *Ivan Luka Garanjin*, Hrvatski biografski leksikon, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6622> (accessed: 01/06/2020).

¹⁶ Cf. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu* (izbor, prijevod i komentar Duško Kečkemet), Književni krug, Split, 1975, p. 257.

the bones of St. Domnius were moved three years later (1790) from the old Bonin altar. It was a magnificent ceremony musically designed by Don Benedetto Pellizzari (for the red festivities in the Cathedral) and Julije Bajamonti (for the city festivities in the theatre).¹⁷

The Split Cathedral is rich in musical heritage that is still being studied and gradually presented to the public. Musical notations of (Gregorian) chants on parchments of the *Split Evangelistary and the Split Sacramentary* indicate that the cathedral took care of the solemn liturgy and beautiful singing. It is important to note that the Latin language and Gregorian chant were part of the Liturgy in Split. Even though the clergy also used the vernacular in the liturgy, especially in the singing of epistles and gospels.¹⁸

At the end of the 11th century, Archbishop Lawrence asked *Adam of Paris* to sing the *Passiones* (The Passion of St. Domnius and St. Anastasius) in verses and hymns. A step forward in musical life occurred in 1412 when Fr. *Venturi from Fermo* built the first cathedral organ and became organist in the *cathedral school*, established to provide the musical education of the Split clergy and youth. The documents from 1505 mention the organist service but not an organist's name. Three decades later, organist *Bartholomeus*, from Dubrovnik, is mentioned. Due to the conquest of the Ottomans (15th -17th century), there was a lull in the entire musical life. In his time, the Archbishop of Split and Primate of Dalmatia Markantun De Dominis (1602-1616) had a part of the eastern wall of the cathedral removed and a choir for singers built.¹⁹

From the beginning of the 17th century until the choirmaster Benedetto Pellizzari, choirmasters were Tomaso Cecchini, Fr. Jeronimo Spertuti, Fr. Gaetano de Stephanis, Fr. Carlo Antonio Nagli, fra Ivan Marko Lukačić. Unfortunately, Croatian archives did not preserve their musical opuses. Those in other countries²⁰ kept some works of Tomaso Cecchini and Ivan Marko Lukačić. Their successors were Benedetto Pellizzari, Juli-

¹⁷ Cf. Miljenko Grgić, Blagdan sv. Dujma i glazba, *Kulturna baština* 16 (1991), pp. 85–86.

¹⁸ Cf. Ivica Žižić, Liturgijska glazba između očuvanja glazbene baštine i liturgijske prakse, *Crkva u svijetu* 42 (2007) 2, p. 311-312; Cf. Miljenko Grgić, Blagdan sv. Dujma i glazba, *Kulturna baština* 16 (1991), pp. 86–87.

¹⁹ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, pp. 11–12.

²⁰ Cf. Miljenko Grgić. *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, pp. 21–22.

je Bajamonti, Ante Alberti, etc. Their musical works are in Croatian music archives such as the *Music Archive of the Split Cathedral* (GASP), *the Museum of the City of Split* (MGS), *the Croatian Music Institute* (HGZ), etc.

1. Don Benedetto (Benetto) Pellizzari choirmaster (1753 - 1789) and priest

1.1. The life and work of don Benedetto Pellizzari

Don Benedetto Pellizzari (Vicenza,[?] - Split, 1789), nicknamed Benetto, is a Croatian composer of Italian descent. Fragments from his life depict him as a priest and musician who served in the Cathedral of St. Domnius. The first mentions of Pellizzari inform us that he came to Split around 1753 as a young priest from the Italian city of Vicenza. We have no information about his childhood, schooling and priestly ordination. His handwritten will reveals that his father's name was Gaetano.²¹

Musicologist Niko Kalogjera was the first to reconstruct Pellizzari's life and the musical opus in 1924 in his work *Historical Notes on the Musical Life of the Split Cathedral*.²² Then Ivan Bošković provided information on Pellizzari in his work *Unknown information about the Choirmasters of the Split Cathedral of the 18th and 19th centuries*²³ from 1987.

Apart from Kalogjera and Bošković, other musicologists and historians (art) wrote about the history of the Split Cathedral and its choirmasters. We will refer to those authors who wrote about Don Benedetto Pellizzari. So, Miljenko Grgić published a book in 1997, *Music Culture in the Split Cathedral 1750-1940*. Ivica Žižić reconstructed Pellizzari's *Te Deum solenne* in 1997 and published a work in 1998 entitled *In Search of the Musical Legacy of the Split Choirmaster Benedetto Pellizzari*.²⁴ Today, Šime Marović is a choirmas-

²¹ We found the evidence that Pellizzari's father was "Gaetano da Vicenza" in a document with the notary public Zuana Ugolini who confirmed and approved Pellizzari's Will, dated 24 September 1782, see *Historical Archives in Split*, sig. III./5., no. 582.

²² Cf. Niko Kalogjera, Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve, *Sveta Cecilija* 18 (1924) 4, p. 127.

²³ Cf. Ivan Bošković, Nepoznati podaci o kapelnicima splitske prvostolnice XVIII. i XIX. stoljeća, *Marulić* 20 (1987) 5, pp. 591-592.

²⁴ Cf. Ivica Žižić, Tragom glazbene ostavštine splitskog kapelnika Benedetta Pellizzarija, *Bašćinski glasi* 7 (1998), pp. 109-125.

ter who edited *Benedetto Pellizzari - Collection of Spiritual Compositions*²⁵ in 2007.

Until Pellizzari arrived in Split and took his choirmaster role, the music in the cathedral was poor. Choirmasters Toma or Tomaso Cecchini (c. 1603 to 1614) and *magister musicae* and *musicus praefectus* Ivan Marko Lukačić (1620 - 1648) and their musical opuses were just an introduction to the culmination of musical creativity achieved during the Pellizzari, Bajamonti and Alberti in the Split Cathedral. Headed by those choirmasters, the orchestra reached its pinnacle and was recognized by contemporaries as the best “cathedral *cappella*” in the province. It was not until around 1840 that the “cathedral *cappella*” changed its name into the cathedral choir. The previous cathedral choirmasters were not so productive since the *Music Archive of the Split Cathedral* does not contain the opuses from 1625 to 1740. It was not until the second half of the 18th century that the cathedral’s music archive abounded in a rich legacy of composers’ opuses.²⁶

In his research on cathedral choirmasters, Miljenko Grgić found a gap of several years when he tried to connect the year 1648 when Lukačić died and ceased to be a choirmaster with the year 1753 when presumably Pellizzari became the choirmaster of the cathedral. In the accounting records of the Archbishop’s Seminary in Split, Grgić discovered that Giuseppe Zangiacomì was “*maestro di capella*” on 06/04/1749. His name repeated but now as a painter - “*pitore*” who restored four paintings of the cathedral chapter in SYs 1749/50 and 1750/51.²⁷ Although Grgić believed that the choirmaster/painter worked in the cathedral until 1751 (last mentioned in accounting records), when he perhaps left Split for unknown reasons, we still have unanswered questions. Who was the choirmaster from 1751 to 1753? Was Benedetto Pellizzari already active in the cathedral before 1753? Namely, the music archive of the cathedral contains a score of the earliest Pellizzari’s musical work *Messa di morti a 3 del Sig: D. Benedetto Pellizzari Maestro di*

²⁵ Cf. Šime Marović, *Benedetto Pellizzari. Zbirka duhovnih skladbi*, Crkva u svijetu, Split, 2007, pp. 1–346.

²⁶ Cf. Šime Marović, *Glazba i bogoslužje. Uvod u crkvenu glazbu*, Crkva u svijetu, Split, 2009, pp. 166–167.

²⁷ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 33.

*Capella - Agosto 1753.*²⁸ Miljenko Grgić concluded that Pellizzari was already involved in music activities before 1753.²⁹

It remains unclear whether Pellizzari signed an employment contract that was lost or worked occasionally and part-time since the preserved document reveals that he only signed the employment contract on 25/11/1753.

1.2. Don Benedetto Pellizzari's service of a Maestro di Capella and composer's opus

(01or 25/11/1753 – 11/11/1789)

Considering all available data, we can conclude that Benedetto Pellizzari was a choirmaster for 36 years continuously, i.e. from 25/11/1753, when he signed the contract and took over the service, until his death on 11/11/1789. Musicologist Bošković came to the same conclusion in his *Litteraria, musicalia et theatraia* by referring to several preserved documents. He also wrote that Pellizzari was appointed choirmaster for five years by the decision of the Grand Council of 25/11/1753. Further, Bošković argued that Pellizzari worked from 01/11/1753 to 30/04/1754³⁰ and got 240 lire (preserved payment receipt). A Brotherhood used to pay the annual salary of 480 lire to the choirmaster. The preserved payment receipt from 13/06/1755 revealed the President of the Brotherhood Jerolim Luposignoli gave Pellizzari a salary of 480 lire³¹ for his work from 01/05/1754 to 01/05/1755. The Brotherhood's *accounting records* for 1756-1787 contain payments receipts with 12 Pellizzari's signatures for his regular salaries. For the last year of his service until his death, i.e. from 01/07/1788 to 30/06/1789, Pellizzari's signature has not been found, perhaps due to the choirmaster's illness, infirmity and

²⁸ GASP, sign. XC/1486. There are two incomplete scores. The CA part contains *Popule Sion* in Gregorian notation.

²⁹ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 33.

³⁰ Since the date of signing the official contract is November 25, 1753, and the salary was from November 1, 1753, we assume that Pellizzari served (if necessary) before the official signing of the contract and that it might be the reason why the fraternity gave a salary for the whole month of November 1753.

³¹ Pellizzari was a choirmaster who served according to all the rules of the Statute. The Statute stated that the archbishop, the chapter, the city and the fraternity had to pay the cathedral choirmaster.

imminent death on 11/11/ 1789. However, the preserved document discloses that Pellizzari bequeathed³² his salary to Klara Čulić, his housekeeper. On December 10, 1789, Klara Čulić received a part of Pellizzari's annual salary from 01/07/1789 to 11/11/1789. Clara was Pellizzari's housekeeper from 01/10/1744 until his death, and it was just that the choirmaster bequeathed her the right to receive his last salary.³³

According to the regulations of the *Chapter's Statute*, the cathedral's choirmasters, including Pellizzari, were obliged to "teach clerics 'cantum gregorianum, Etiam figuratum', and to take care of the singing quality, orchestra, and music instruction of the city's youth."³⁴ Miljenko Grgić attributes to Pellizzari the work *Basics of Playing Piano*, written for young musicians.³⁵ So, we can conclude that Pellizzari could have taught Julije Bajamonti and Ante Alberti.

Pellizzari had the honour of being a participant in one of the most significant events in the history of the Split Cathedral. It was a solemnity on the feast day of St. Domnius on 07/05/1770 when the remains of St. Domnius transferred from Bonino to Morlaiter's altar. The feast lasted from 07-14/05/1770. Bajamonti wrote that *Holy Mass* "was sung very solemnly by the musicians" as well as the *Evening Prayer* "with excellent and solemn music" performed by Benedetto Pellizzari. Due to bad weather, the solemn procession was not held on 07/05/ but on 10/05/. After the church procession, "musicians sang the *solemn Te Deum*" by choirmaster Pellizzari.³⁶

The choirmaster Pellizzari composed many liturgical compositions, preserved in Croatian music archives, such as the *Music Archive of the Split Cathedral* (about 300 music pieces), *the Museum of the City of Split*, the *Archives of Parish Offices in Omis and Stari Grad* on Hvar, and in Zagreb in the *Croatian State Archives* (Kuhač's Collection) and the *Croatian Music Institute* (Udine

³² The last will of Don Benedetto Pellizzari is in the *Historical Archives in Split* (sig. III./5., No. 582); It was published in manuscript and transcript by Šime Marović in *Benedetto Pellizzari. Zbirka dubovnih skladbi*, pp. 21–23.

³³ Cf. Ivan Bošković, *Litteraria, musicalia et theatraia*, Volume II, (glazbene teme). Matrica hrvatska, Split, 2003, pp. 123–124.

³⁴ Cf. Niko Kalogjera, *Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve*, p. 126.

³⁵ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 37.

³⁶ Cf. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, Književni krug, Split, 1975, pp. 261–265.

Collection - Algarotti). Preserved archival material testifies that the worship of Christmas, Holy Week, Easter, feasts, especially the feast of St. Domnius, was at a high level.

Bajamonti mentions Pellizzari as a “smart and deserving cathedral choir-master”.³⁷ Ennio Stipčević considers him the most prolific pre-classical composer in Croatia and argues that his compositional expression consists of pre-classical phrases with simplified melodic lines, unlike complex late baroque counterpoint.³⁸

The music collection consists of sacral classical music as motets, hymns, masses, evening prayers, responsories/chants, passions, psalms, etc. He wrote compositions for soloists and choir with organ or (small) orchestra accompaniment. He adapted his music to the performance possibilities of choir and orchestra. The cathedral choir sang regularly in liturgical celebrations, while the orchestra used to play on important feast days such as the celebration of St. Domnius. The scores indicate that the orchestra was small, consisting of strings (without viola), horns and trumpets. It occasionally included the flute, oboe and bassoon. However, at that time, the Split Cathedral had a dignified orchestra whose performance enriched the cathedral choir’s singing in solemn liturgies.

Pellizzari was the most fruitful composer, having more than 300 works preserved in the *Music Archive of the Split Cathedral*. He composed motets for 1-4 voices in multi-movement form, accompanied by an organ or a smaller string ensemble. Sometimes omitted violas and used trumpets, horns, flutes or trombones instead. Among six motets, composed for a four-part vocal ensemble, typically accompanied by strings and organ, quite interesting are motets *Eja Sancte discipule*³⁹, composed for the celebration and feast of St. Domnius and *Vieni Sancte Spiritus*,⁴⁰ “a cappella”⁴¹ in 1754.

³⁷ Cf. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, p. 259.

³⁸ Cf. Ennio Stipčević, *Glazbena kultura u Južnoj Hrvatskoj u doba Julija Bajamontija*, in: *Splitski polihistor Julije Bajamonti*, Zbornik radova, Književni krug Split, 1996, p. 132.

³⁹ GASP, sign. XXXVII-480.

⁴⁰ GASP, sign. XXXI/392.

⁴¹ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 34.

Miljenko Grgić argues that Pellizzari composed 71 *missa cantata*, sung masses⁴² (Šime Marović only 52).⁴³ They were composed for the Ordinary of Mass or only its particular parts entirely or just parts of the ordinary⁴⁴ (for four voices, three or two voices), entitled *Messa Corrente*, *Messa facilissima* or *Messa brevissima* (the first parts of the ordinary of the Mass). He occasionally composed only the last parts of the ordinary as *Sanctus*, *Benedictus*, and *Agnus Dei*. The four-voice Mass that lacks Gloria (*Messa-Quattro Voci-in F*)⁴⁵ is delightful. He also wrote eight Masses for the Dead (*Missa pro-defunctis-Req-uiem*) for two, three and four voices accompanied by basso continuo.⁴⁶ Pellizzari also composed masses as *Domenica d'Advento*, *Domenica Quadragesimae*, *Domenica delle Palme*, *giovedì Santo*, *Domenica Pasionis*.⁴⁷

Besides masses, he composed Vespers and psalms with responsories (a beautiful four-part *Laudate (Dominum) nei Vesperi* from 1754).⁴⁸ We can single out the sung Passion / "Passio" - the so-called "Motet passions" for Holy Week, composed for soloists, choir and orchestra, and other compositions such as litanies, hymns, pastorals, *Benedictus*, *Pange lingua*, *Tantum ergo*, *Popule meus*, *Requiem*, *Stabat Mater*, etc.⁴⁹

In 2007, Šime Marović published a collection of Pellizzari's *spiritual compositions*, consisting of two parts: 1) Mass (*Messa a Quattro Voci per organo and Messa a 4.*) and 2) Motet (Christmas: *Jesu Redemptor omium*, *Patorale*; Lent: *Nos autem*, *Christus factus est*, *Dominus Jesus*, *Stabat Mater*, *Adoramus te Domine*, *O dulcissime Domine*, *O vos Omnes*, *Popule meus*, *Sepulto Domino*, *Vexilla Regis prodeunt*; Easter: *Victime paschali laudes*, *Jubilare Deo*; Pentecost: *Veni Sancte Spiritus*; benediction of the Blessed Sacrament: *Pange lingua*, *Deus misereatur nostri*; Celebrations of the Blessed Virgin Mary: *Ave Maris Stella*, *Ave Maria*, *Ave Regina caelorum*, *Magnificat*; Feast of St. Domnius: *In omnem terram* and *Hymnus Sancti Domnii*).⁵⁰

⁴² Cf. *Ibid.*, p. 35

⁴³ Cf. Šime Marović, Benedetto Pellizzari. *Zbirka duhovnih skladbi*, p. XIV.

⁴⁴ The study of the archival material does not provide evidence that some masses are the work of Benedetto Pellizzari. So we can interpret differently the number of Pellizzari masses.

⁴⁵ GASP, sign. XL/518.

⁴⁶ Cf. Šime Marović, Benedetto Pellizzari. *Zbirka duhovnih skladbi*, p. XIV.

⁴⁷ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 36.

⁴⁸ GASP, sign. XXXVIII485.

⁴⁹ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, pp. 36, 58.

⁵⁰ Cf. Šime Marović, Benedetto Pellizzari. *Zbirka duhovnih skladbi*, pp. 1-346.

2. Julije Carlo Bajamonti (choirmaster from 1790 to 1800) - doctor

2.1. The life and work of Julije Bajamonti

Don Benedetto Pellizzari was succeeded in his service in the Split Cathedral in 1790 by the Croatian writer, composer, and physician Dr Giulio (Julije) Bajamonti (Split, 1744 - Split, 1800). Bajamonti dealt with history, archaeology, agriculture, maritime affairs, meteorology, etc.⁵¹

He worked in Split at the Venetian administration, which ruled until 1797. The Franco-Austrian War ended in peace in Campoformio, and Dalmatia came under Austrian⁵² control until 1805. Then the French, under the command of General Marmont, took power in Split.⁵³

Since Bajamonti is one of the most ingenious minds in the history of Split, many scholars have written about him while studying his works in literature, music, medicine, etc. Unfortunately, due to the disorder of the archives, some scholars made some mistakes when writing about Bajamonti's life and work. A new study of the preserved archival material can provide more accurate insights into Bajamonti's life and work, especially his choirmaster service in Split Cathedral and compositions (in the *Music Archive of the Split Cathedral* and the musical *Collection of Nikola Udina-Algarotti*).

Ivan Milčetić published a work on Bajamonti entitled *Dr Julije Bajamonti and his works*⁵⁴ in 1912. In 1924, Niko Kalogjera wrote *Historical Notes on the Musical Occasions of the Split Cathedral*, in which he mentions Bajamonti. In 1969, Anđelko Klobučar reconstructed and published Bajamonti's oratorio *La translazione di s. Doimo - Transfer of St. Domnius*.⁵⁵ Musicologist Ivan Bošković and Lovro Županović also wrote about Bajamonti in their works.

⁵¹ Cf. Lovro Županović, *Stoljeća hrvatske glazbe*, Školska knjiga, Zagreb, 1980, p. 93.

⁵² Cf. Grga Novak, *Povijest Splita*, p. 1621.

⁵³ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 48.

⁵⁴ Ivan Milčetić, *Dr. Julije Bajamonti i njegova djela*, JAZU: book 191, Zagreb, 1912.

⁵⁵ Cf. Julije Bajamonti, *La translazione di s. Doimo - Prijenos sv. Duje*, redakcija: Anđelko Klobučar (1969) i Lovro Županović (1999) <https://www.katalog.kgz.hr/pagesresults/bibliografskiZapis.aspx?¤tPage=1&searchById=100&sort=0&age=0&fid=1&fv=0&Bajamonti%2c+Julije&spid=100&spv=0&oratorij&mdid=0&vzid=0&xm=1&selecte-dId=274000850>

We can learn a lot about Bajamonti's life from the composer's work *Notes on the City of Split*, published in 1975 by Duško Kečkemet. More recently, Miljenko Grgić has written about the musician Bajamonti in his work *Music Culture in the Split Cathedral (1750–1940)*, Šime Marović in his book *Music and Worship*, and Ivana Tomić Ferić in her work *Julije Bajamonti: Music Dictionary. Transcription, translation, comments*.⁵⁶ Due to their works, we can get profound knowledge of Julije Carlo Bajamonti and his musical work.

The Bajamonti family is from Italy, and the composer grandfather moved from Poreč to Split in 1704.⁵⁷ We do not have much information about the childhood of Julije Carlo Bajamonti. He was born on 04/08/1744 in a Split bourgeoisie family⁵⁸ and baptized on 24/08/1744. He was as the eldest son of Dr Ivan Dominik Bajamonti and Jelena Capogrosso. He died in his hometown on 12/12/1800.⁵⁹ Some important published works contain incorrect information about his birth, e.g. in the *Croatian Encyclopedia* (Miroslav Krleža Lexicographic Institute). It provides misinformation that *Bajamonti* was born in Split on 24/08/1744.⁶⁰ Duško Kečkemet warned about this incorrect information back in 1975. Kečkemet warns that first Milčetić, and later all later authors in their historical reviews, encyclopedias and lexicons, took the date of baptism as the date of birth. Kečkemet argues that the registry of births provides evidence that he was born on “the 4th of August”.⁶¹

We have no reliable information about Bajamonti's education. Many musicologists wrote that Bajamonti attended the Seminary Grammar School.

⁵⁶ Cf. Ivana Tomić Ferić, *Julije Bajamonti (1744.–1800): Glazbeni rječnik. Transkripcija, prijevod, komentari*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2013.

⁵⁷ Cf. Duško Kečkemet, *Ante Bajamonti i Split*, Slobodna Dalmacija, Split, 2007, p. 31.

⁵⁸ The main centre of Dalmatia is Split, headed by a prince who is subject to Venetian rule. The population consists of nobles, citizens and commoners. Nobles are privileged and help the prince manage the city. Besides the nobles, there are bourgeois families. Thirty families, among them the Bajamonti family, have citizenship. From 1734 citizenship became hereditary from father to son. From 1754, the Venetian government decided that citizenship did not belong to the whole family, but only a prominent person could inherit it.

⁵⁹ Cf. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, pp. 18–19.

⁶⁰ Cf. *Julije Bajamonti*, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=5302> (accessed: 15/09/2020)

⁶¹ Cf. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, p. 18–19.

However, the analysis of the list of students at the Split Seminary does not support the claim. The list is available in the article *300 Years of the Grammar School in Split*.⁶² The list contains the name of Julije Bajamonti in the academic year 1724/25, but it could not be the composer Julije Bajamonti who was born 21 years later in 1744. We can still assume that Bajamonti attended the Archbishop's Classical Grammar School because we have no documentation to prove it.

We know that privileged families of Split sent their sons to study in Italy, so Bajamonti completed his medical studies in Padua in 1773.⁶³

Returning to Split as a young doctor, Bajamonti did not pursue his medical profession. Instead, he founded the *Academy of Economics* in 1767 in Split. He wrote about it in his work *On the Establishment and Development of the Public Economic Society* in Split in 1778. Julije Bajamonti and Ivan Moller were the main initiators and founders of the academy, and the first president was Julije's younger brother Jerome Bajamonti.⁶⁴

Julije loved to travel. In 1772, he travelled to Dalmatia and the surrounding area with Alberto Fortis, the Italian scientist, and the Anglican Bishop Frederico Hervey. Based on this information, Fortis published a work in two volumes in Venice in April 1774, entitled *Viaggio in Dalmazia - Travels into Dalmatia*. During this trip, Bajamonti provided Fortis with information about Croatian expressions, prominent people, and many other compelling things.⁶⁵

The Archbishop of Split and Metropolitan Ivan Luka Garanjin (Archbishop 1767-1784) did not want to perform a secret marriage to protect the reputation of the Bajamonti family. Despite that, Bajamonti secretly married Elizabeth Trevisan in 1781 in Dubrovnik⁶⁶ against the will of his family. After the marriage, he quarrelled with his father, so he settled in Kotor for a

⁶² Cf. 290 godina klasične gimnazije u Splitu 1700.-1990., (proceedings), Književni krug, Split, 1990.

⁶³ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 60.

⁶⁴ Cf. Mihaela Kovačić, Ex libris Bajamonti u Sveučilišnoj knjižnici u Splitu, *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* 48 (2005), p. 63; Cf. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, p. 18-19.

⁶⁵ Cf. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, p. 22; Alberto Fortis, *Put po Dalmaciji*, Josip Bratulić (ed.), Globus, Tisak, Ljubljana - Zagreb, 1984.

⁶⁶ Cf. Žarko Muljačić, Splitski književnik Julije Bajamonti, *Mogućnosti* 10 (1955), p. 797.

short time. A year after 1782, Julije had a daughter, Jelena. In the same year, his father died, and Julije returned to the family home in Split with his wife and daughter. In 1783, he got a son Emil who died of measles two years after (in 1785).⁶⁷

Bajamonti faced the displeasure of his family and citizens that he married a commoner and had a broad education that did him more harm than good. The opinion of citizens was that a doctor should only deal with medicine, but Bajamonti never got a job in Split. After his son died, he moved to the island of Hvar while his wife and daughter remained in Split. Even in small Hvar, Bajamonti could not find his peace. He complained that his salaries were small because the islanders rarely went to the doctor. His only consolation was playing the organ in the Hvar Cathedral. He composed, wrote poems, and corresponded with many eminent persons.⁶⁸

In 1787, a fire destroyed Bajamonti's family house, and many valuable works were burned, including Marulić. His mother was already old, his brothers sick, the once-wealthy family was slowly getting poorer. Julije wrote: "Our family is not as rich in sequins as it used to be."⁶⁹ All this time, Julije spent time in Hvar to earn money as a doctor and organist for a family that underwent hard times.

Returning after five years from Hvar to Split in 1790, he again failed to get a doctor job. By some miracle, in the same year, against the rules of the statute which states that a choirmaster can only be a priest or a monk, doctor Julije Bajamonti as a layman, became the choirmaster of the Split Cathedral.

A year before his death, in 1799, Bajamonti finally got a doctor job. One of the doctors had died, and the other had left Split so Julije could get it. He died at the age of 56 on 12/12/1800. They buried him in St. Dominic church in Split. We remember him as a doctor, writer, polyhistor and musician. He is considered the most important citizen of Split in the eighteenth century.⁷⁰

⁶⁷ Cf. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, pp. 24–25.

⁶⁸ Cf. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, pp. 33–34.

⁶⁹ Cf. Ivan Milčetić, *Dr. Julije Bajamonti i njegova djela*, p. 226.; Cf. Mihaela Kovačić, *Ex libris Bajamonti u Sveučilišnoj knjižnici u Splitu*, pp. 60, 67.

⁷⁰ Cf. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, pp. 49–50; Cf. Grga Novak, *Povijest Splita*, p. 1435.

2.2. Julije Bajamonti's service of Maestro di Capella and composer's opus

There are no available documents that would describe Bajamonti musical education. However, we can assume that he attended music classes as a child with Don Benedetto Pellizzari. According to the Chapter statute, he had to teach music to children and youth.⁷¹ When Pellizzari arrived in Split around 1753, Bajamonti was nine years old, and he likely had his first music lessons at the cathedral music school. The cathedral was then the only parish in Split, and Bajamonti needed religious instruction to receive the sacraments of Holy Confession and Communion. Ivana Tomić Ferić, while studying Bajamonti's life, also assumes that Bajamonti had his first musical lessons with Pellizzari.⁷² We can also suppose that Bajamonti probably started his music education in Split and finished it in Padua during his medical studies. In 1768 (at the age of 24), he signed the score of the *Palm Sunday of the Lord's Passion* as *maestro di musica*, and five years later (1773), he completed his medical studies in Padua. Therefore, we can assume that he studied music and medicine in Padua.⁷³

When he was 15, he composed his first motet *Curro incerta* (settembre 1759) and four motets he did not sign in the next five years. This series includes the works *Nec in cole - Mottetto brevissimo a voce sola di Basso* (Spalato 1760) and *Infensus hostis gloriae - Mottetto* (Spalato 1764). In the following years, as a young composer, Bajamonti also wrote compositions for *Holy Saturday* (1756), *Sonata for Organ* (1766), *Palm Sunday of the Lord's Passion* (1768), which he signed as a *maestro*.⁷⁴

Since Bajamonti was a versatile student, he was interested in literature and composing besides medicine. In 1767, he published *Storia di san Doimo, primo vescovo di Salona* (*History of St. Domnius, the first bishop of Salona*), which later served as a libretto for the oratorio *La traslazione di san Doimo - Transfer of St. Domnius*. The oratorio was premiered at the (old) Split Theater on

⁷¹ Cf. Niko Kalogjera, *Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve*, p. 126–127.

⁷² Cf. Ivana Tomić Ferić, *Susreti prekojadranskih kultura u razdoblju klasicizma: Bajamontijeve glazbene i izvanglazbene veze*, *Bašćinski glasi* 13 (2018) 1, p. 77.

⁷³ Stjepan Kراسić mentions that Bajamonti attended lectures in philosophy and music in Padua, in his work on *Ivan Dominik Stratiko (17332.-1799.)* from 1991, note 20 (p. 244).

⁷⁴ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 59.

12/05/1770, on the occasion of the celebration of the transfer of the sacred remains of St. Domnius from old Bonino's altar to the new Morlaiter altar. The work *La traslazione di san Doimo - Transfer of St. Domnius* is the first oratorio in Croatian music literature. Bajamonti himself wrote that it was "Componimento drammatico ossia oratorio".⁷⁵

In 1770, Bajamonti was only 26 when he composed the oratorio, but he showed his artistic creation and skill in his musical and literary works. The content of his libretto is an ancient legend about a discovery of the sarcophagus with the remains of Saint that no one could move. Innocent children took and carried it. To this legend, Bajamonti added the episode about the conversion of Prince Lovel, one of the seven brothers who led the Croats to their new homeland. The oratorio consists of two almost equal parts in time. The protagonists of the oratory are Ivan Ravenjanin, Archbishop of Split (tenor); Lovel, Croatian prince (tenor); Severus, prefect of Salona (baritone). Ivan Bošković writes that Bajamonti did not sign the oratorio, so it remains unknown who conducted the oratorio premiere. We assume that the cathedral choir sang along with the children's (male) choir that Bajamonti introduced as a novelty in that piece of music. Usually, three-part male choirs sang, and male children sang soprano parts because women did not sing. Bošković writes that Bajamonti sometimes did not sign his works due to criticism from citizens that he practised music as a doctor. On this subject, Bajamonti wrote a treatise *The Doctor and Musician* (1796). Over time, the oratorio scores were lost or partly destroyed. Therefore, Antun Celia Cege and Anđelko Klobučar approached the reconstruction of the oratory based on preserved sections and performed the entire restored work in Split, Zagreb, Osijek, Varaždin, etc.⁷⁶

After the death of Don Benedetto Pellizzari on 11/11/1789, Bajamonti returned from Hvar and became the choirmaster of the Split Cathedral in 1790. He served as choirmaster until his death on 12/12/1800. At that time, the archbishop and metropolitan of Split was Lelio de Cippiko (archbishop 1784-1807).

⁷⁵ Cf. Ivan Bošković, O Bajamontijevu oratoriju "Prijenos sv. Dujma", *Sveta Cecilija* 57 (1987) 3-4, p. 65; Cf. Julije Bajamonti, *Zapisi o gradu Splitu*, p. 261.

⁷⁶ Cf. Ivan Bošković, O Bajamontijevu oratoriju "Prijenos sv. Dujma", p. 66; Cf. Šime Marović, *Glazba i Bogoslužje*, p. 176.

The preserved Bajamonti collection in the *Music Archive of the Split Cathedral* consists of 256 musical pieces, out of which 172 autographs, and the so-called Nikola Udina-Algarotti Music Collection of the *Croatian Music Institute in Zagreb* consists of 28 compositions.⁷⁷

As the first lay choirmaster, he wanted to expand the repertoire of the cathedral choir, so in addition to sacred compositions (masses, requiems, motets, passions, etc.), he also wrote secular musical compositions (madrigals, arias, sonatas, symphonies, etc.).

He wrote numerous masses for various occasions. They were two-part, three-part and four-part masses. Some of them written for the feasts had orchestral accompaniment. The setting of the two-part masses reveals Bajamonti's favourite compositional technique, i.e. the opening phrases have imitations and then move in parallel thirds or sixths, which indicates the influence of Mediterranean urban folklore and pre-classical style. Some three-part masses in B flat major have an instrumental accompaniment (first and second violins, cello, double bass, two clarinets, two trumpets, two horns and an organ). In the four-part Mass in B flat major, the instrumental ensemble is even extended (first and second violins, all oboes, two clarinets, two bassoons, two horns and a serpent). Bajamonti's most successful Masses are three voices in G major and four in B flat major. He wrote *Messa - a tre voci con strumenti / N: o III (1786)* musical piece in Hvar.⁷⁸

Besides Mass, Bajamonti composed two Requiems in G major and F major. The Requiem in F major was written for the solemn Mass of Remembrance of Ruđer Bošković in Dubrovnik in 1787.⁷⁹

Bajamonti wrote many motets (for 2, 3, 4 and 5 voices), but 50 archival units have been kept. They all have an organ accompaniment, and some have a small orchestra accompaniment. The motets have moderate polyphonies, strict harmonies, changes in solo and choral passages, intensive adaptation to the text, which requires meter and tempo changes. He also uses the recit-

⁷⁷ In 1887, Milan Rešetar, the singer of the cathedral choir, listed Bajamonti's compositions preserved in the archives of the Split Cathedral.

⁷⁸ GASP, sign. XI/161., Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 61.

⁷⁹ Cf. Ivan Bošković, O Bajamontijevu "Requiemu" za Ruđera Boškovića, *Marulić* 14 (1981) 4, pp. 392-400.

ative style in some places. The motets are mostly three-voiced. Grgić writes that Bajamonti gladly composed motets in the first years of his choirmaster service and singles out *Mottetto a due - per ogni Sollenita*⁸⁰ and *Motetto a tre - Ante thorum (1790)* to which Bajamonti added folklore elements⁸¹ and *Mottetto - Amate fili* from 1791.⁸²

His church music also includes *Stabat Mater* (2), *Te Deum* (3), *Benedictus*, *Miserere*, *Magnificat*, *Vespers*, *litanies*, the solemn *Gloria*, *responsories* for the rites of Holy Week, *Passion* (2), etc. His last composition is *Laudate pueri a 5 voci in 7 - Strum* from 1800.⁸³

Bajamonti also wrote secular compositions such as *madrigals* and *arias* and instrumental works such as *Sonata for organ and Symphony in C major* for two oboes, two horns and strings, composed according to the structure of the *Vienna Symphony*.⁸⁴

Like Pellizzari, Bajamonti wrote in (pre) classic style. He is considered one of the leading intellectuals of central Dalmatia in the late 18th century. He was succeeded in the choirmaster service in 1800 by Ante Alberti.

3. Ante Alberti (choirmaster from 1800 to 1804) - lawyer

3.1. The life and work of Ante Alberti

When Julije Bajamonti died, lawyer and musician Ante Alberti became choirmaster in the Split Cathedral (Split, 15/02/1757 - 12/02/1804 Split).

To this day, very little is known about the life and musical work of Ante Alberti since no systematic study is available. Previous research on Alberti includes the works of Niko Kalogjera,⁸⁵ Ivan Bošković,⁸⁶ Miljenko Grgić,⁸⁷

⁸⁰ GASP, sign. VI/64, VII/100 (copy)

⁸¹ GASP, sign. XI/158

⁸² GASP, sign. IX/109.

⁸³ GASP, sign. V/96.

⁸⁴ Cf. Šime Marović, *Glazba i bogoslužje*, p. 176.

⁸⁵ Cf. Niko Kalogjera, *Povijesne crtice o glazbenim prilikama splitske stolne crkve, Sveta Cecilija* 18 (1924) 5, p. 160.

⁸⁶ Cf. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=412> (accessed: 10/09/2020)

⁸⁷ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, pp. 63-64.

Mirjana Škunca,⁸⁸ Šime Marović⁸⁹ and Michael Prović.⁹⁰ We found more information about the Croatian lawyer and musician Ante Alberti by researching archival material in more detail.

We discovered that the noble family of Ivan Lovro Alberti and Klara Alberti (born Cambi) got a son on 15/02/1757.⁹¹

As a descendant of a prominent noble family from Split,⁹² Ante Alberti attended the seminary grammar school⁹³ in his hometown. The list of the final year students consists of three students named Ante Alberti. The oldest student, Ante Alberti, finished grammar school in 1710, the younger student, Alberti, in SY 1725/1726, and the youngest in SY1771/1772. Since we know the exact year of the birth of the choirmaster Ante Alberti (1757), we can conclude that the youngest student who finished grammar school in SY1771/1772 was later the choirmaster of Split Cathedral.⁹⁴

After completing his grammar school, Ante Alberti continued his education in Padua and acquired a doctorate in church and civil law in 1776.⁹⁵

On 02/02/1784, Ante Alberti married Elizabeth Capogrosso. Two years later, on 10/07/1786, their daughter Clara was born, but she was less than a year old when her mother Elizabeth died on 30/04/1787 (at the age of 28). On 11/03/1791, the young widower Ante Alberti married Maria Michieli Vit-

⁸⁸ Cf. Mirjana Škunca, O glazbi u djelovanju klasične gimnazije u Splitu, u: *290 godina klasične gimnazije u Splitu 1700.-1990.*, pp. 305–313.

⁸⁹ Cf. Šime Marović, *Glazba i bogoslužje*, pp. 177–178.

⁹⁰ Cf. Mihael Prović, Ante Alberti, kapelnik splitske katedrale, (*Master's thesis*), Sveučilište u Splitu, Katolički bogoslovni fakultet, Split, 2000.

⁹¹ Cf. Ivan Bošković, *Ante Alberti*, Hrvatski biografski leksikon, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=412> (accessed: 10/09/2020).

⁹² Cf. Alberti, Proleksis enciklopedia, <https://proleksis.lzmk.hr/7672/>, (accessed: 10/09/2020).

⁹³ At that time, the name “graduate” did not yet exist. We had the first high school graduates in Split only in the 19th century.

⁹⁴ Cf. Mile Vidović, Profesori i učenici klasične gimnazije u splitskom sjemeništu 1700.-1817., in: *290 godina klasične gimnazije u Splitu 1700.-1990.*, Književni krug, Split, 1990, p. 476.

⁹⁵ Cf. Michele Pietro Ghezzi, *I Dalmati all'universita' di Padova dagli Atti dei gradi accademici 1601.-1800. Atti e memorie della Societa' di storia patria, Venezia s. a.*, Venezia, 1992, p. 131.

turi. In 1794 (11/03), they got a son John and three years later (05/09/1797), a daughter Elizabeth, probably named in memory of Alberti's first wife.⁹⁶

In the following years, Alberti distinguished himself as a musician. From 1801 until his death on 12/02/1804, he worked as the choirmaster of the Split Cathedral. He got that position as an already well-known and recognized musician.

Dr Ante Alberti was a member of the Split Grand Council and the fraternity of the Blessed Sacrament. Since 1793, he received an income of 300 lire from the Fraternity of St. Sacrament. After his unfortunate death on February 12/02/1804 in Split, they buried him in the Split Cathedral.⁹⁷

3.2. Ante Alberti's service of Maestro di Capella Composer and composer's opus

We do not have any reliable information about the musical education of maestro Ante Alberti,⁹⁸ except that he studied music like all students at the seminary classical grammar school.⁹⁹

Since some of Alberti's compositions date from 1779, we assume that he acquired music education in his hometown of Split, probably attending classes with the cathedral choirmaster Benedict Pellizzari or Julije Bajamonti. We also suppose that he studied music in Padua besides his legal studies. For the first time, as the maestro, Alberti signed a composition *Messa*¹⁰⁰ (*Chirie, Gloria, Credo*) in 1785.

After the death of Julije Bajamonti, the young priest Ivan Jeličić competed for the choirmaster, but, for some unknown reasons, he withdrew from the competition and went to Venice to complete his music studies, and the layman Ante Alberti was appointed. After the successful layman choirmaster Bajamonti, the archbishop of Split, the chapter, and the city administration

⁹⁶ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 63.

⁹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 63.

⁹⁸ We find the title and name of "Maestro Ante Alberti" in Alberti's thought from 1785, see: GASP, sign. 3/1, folio 1.

⁹⁹ Cf. Mirjana Škunca, *O glazbi u djelovanju klasične gimnazije u Splitu*, pp. 305–313.

¹⁰⁰ Cf. GASP, sign. 3/1. i 26-27/III. Also in MGS, sign. 1-2/I.

(municipality) did not hesitate to entrust the service to the layman choir-master again, so Alberti became choirmaster at the beginning of 1801.¹⁰¹

During Alberti's choirmaster service in Split, Dalmatia was under Austrian rule. The Peace of Campoformio in 1797 ended the Franco-Austrian War, and Austria took over the administration of Dalmatia from Venice.¹⁰² Dalmatia was under Austria until 1805, when the French, under the military command of General Marmont, took power in Split.¹⁰³

Before taking over the choirmaster service, Ante Alberti was a renowned musician, composer and organist. He was a gifted composer while performing his service in the Split Cathedral. He composed spiritual and liturgical chants. His compositional style is related to his pre-classical elders as Julije Bajamonti. He served as a choirmaster until he died in 1804.¹⁰⁴

Alberti's compositional opus is similar to that of Pellizzari and Bajamonti. He composed for the needs of the cathedral choir to make the liturgy as solemn as it could be. He composed motets, masses, responsories, Palm Sunday of the Lord's Passion, psalms (Miserere), litanies, Benedictus, Salve Regina, Stabat Mater, Tantum ergo, Te Deum. Some compositions are attributed to him even though he did not sign them.

He often wrote motets for soloists, orchestra and (or) basso continuo. e.g. *Arma prompta* for bass solo and orchestra;¹⁰⁵ *Crescit unda* for tenor solo, strings and basso continuo;¹⁰⁶ *Pastores quid laetamini* for choir (SSB) and basso continuo;¹⁰⁷ *Quid dormitis*, for choir (TTB) and basso continuo or choir (TTB) and orchestra.¹⁰⁸

Two masses that he signed as *maestro*¹⁰⁹ are *Messa (Chirie, Gloria, Credo)* for choir (SATB) and orchestra in 1785 and *Messa per la Quarta Domenica*

¹⁰¹ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 64.

¹⁰² Cf. Grga Novak, *Povijest Splita*, p. 1621.

¹⁰³ Cf. Miljenko Grgić, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, p. 48.

¹⁰⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 58–64.

¹⁰⁵ GASP, sign. 28/III.

¹⁰⁶ GASP, sign. 17/II.

¹⁰⁷ GASP, sign. 614/XLIX. Also in HGZ, sign. LXXII. 2U.

¹⁰⁸ GASP, sign. 23/III. Also in MGS, sign. 7/II.

¹⁰⁹ GASP, sign. 3/I. i 26-27/III. Also in MGS, sign. 1-2/I.

d'Advento for choir (ATTB) and cello.¹¹⁰ In 1802, he composed the *Responsories*,¹¹¹ assigned to the weekdays after Palm Sunday (Monday, Tuesday, and Wednesday) for soloists, choir (SATB),¹¹² strings, and basso continuo.¹¹³

He composed Palm Sunday of the Lord's Passion *Passio Dominica Palmarum* for soloists, choir (ATB), strings and basso continuo).¹¹⁴

He composed several psalms such as *Dixit Dominus*, for choir (SATB) and basso continuo),¹¹⁵ *Laudate pueri*, for choir (TTB) and orchestra,¹¹⁶ and *Miserere*, for choir (SATB), strings and basso continuo.¹¹⁷ He wrote *Lauretan Litanies* for choir (SATB) in 1801.¹¹⁸ He composed three compositions *Benedictus*, for choir, strings and basso continuo,¹¹⁹ and *Salve Regina*, for (TT) and basso continuo,¹²⁰ *Stabat Mater*, for (TTB) and basso continuo¹²¹ (*Stabat Mater*),¹²² two *Tantum ergo* for (TB) and basso continuo,¹²³ solemn *Te Deum* for choir (TTB), strings and basso continuo.¹²⁴

Like his predecessors, he wrote for soloists, choir with organ or (small) orchestra accompaniment, depending on the performance possibilities of the choir and orchestra and the importance of liturgical celebrations. The cathedral choir regularly sang every Sunday, feast days and on special occasions. The orchestra played for feast days, including the feast of St. Domnius, the

¹¹⁰ GASP, sign. 15/II. (Rorate coeli desuper). Also in MGS, sign. 3/I.

¹¹¹ GASP, sign. 20/II. Also in MGS, sign. 13/II.

¹¹² GASP, sign. 21/II. Also in MGS, sign. 14/II.

¹¹³ GASP, sign. 22/II. Also in MGS, sign. 15/II.

¹¹⁴ GASP, sign. 12/II., 24/III. I 1271/LXXIX, (1271/LXXIX je pod nazivom "Passio secundum Mattheum).

¹¹⁵ GASP, sign. 10/II.

¹¹⁶ GASP, sign. 5/I. i 25/III. Also, in MGS sign. 9/II.

¹¹⁷ GASP, sign. 18/II.

¹¹⁸ GASP, sign. 613/XLIX. Also, in MGS, sign. 10/II.

¹¹⁹ GASP, sign. 8/I.; sign. 8/II. I 1629/LXXIX. vers. "Et erexit". sign. 4/I. i 1268/LXXIX.

¹²⁰ GASP, sign. 19/II. Also, in HGZ, sign. LXVIII. 2TI i LXX. M.

¹²¹ GASP, sign. 11/II. I 1270/LXXIX. Also, in HGZ, sign. LXVIII. 2 T2. The Croatian version of the composition is in MGS, sign. 12/II.

¹²² GASP, sign. 12II. This composition is the Croatian version of "Stabat Mater" originally written in the language and kept in GASP, sign. 11/II. i 1270(LXXIX i u HGZ, sign. LXVIII. 2T2.

¹²³ GASP, sign. 2/I., sign. 13/II. Also in MGS, sign. 16/II.

¹²⁴ GASP, sign. 1/I.

patron saint of the city and the archdiocese. Alberti also performed musical compositions of his predecessors. We assume that the liturgy was solemn, and the quality of choir and orchestra performance was as in the time of Pellizzari and Bajamonti.

Ante Alberti's compositions are available in the *Music Archive of the Split Cathedral* (GASP), the *Nikola Algarotti-Udina* collection at the *Croatian Music Institute in Zagreb* (HGZ), the *Capogrosso Family Music Archive in the Split City Museum* (MGS), the *Parish Music Archive of St. Stephen in the Old Town* on the island of Hvar,¹²⁵ and the *Archives of the Franciscan Monastery on Dobri* in Split.¹²⁶

Concluding remarks

In this paper, the author sought to research the archives and relevant literature on the life and work of Split's cathedral choirmasters Pellizzari, Bajamonti and Alberti, the successors of Fr. Ivan Marko Lukačić.

He provides deeper insight into their biographies and opuses, putting together a mosaic of different data into one whole. However, their life story and their musical opus are still undiscovered and require further research.

The compositions of Pellizzari, Bajamonti and Alberti are available in the Music Archive of the Split Cathedral (GASP), the *Nikola Algarotti-Udina* collection at the Croatian Music Institute in Zagreb (HGZ), the *Capogrosso Family Music Archive in the Split City Museum* (MGS), the *Parish Music Archive of St. Stephen in the Old Town* on the island of Hvar.

In their musical opuses, we can find a variety of compositions as Masses, hymns, motets (Christmas time, Lent, Holy Week, Easter, Marian songs, Pentecost, etc.), Passion for Holy Week, responsories, psalms (Miserere), Stabat Mater, Songs for the Feast of St. Domnius, (motets, Bajamonti's oratorio *La translazione di s. Doimo*, *The Transfer of St. Domnius*, etc.), Vespers, *Te Deum*, etc.

¹²⁵ The music archive in Starigrad has been arranged and is now available for everyone to use. Cf. Ivan Bošković, *Osobne bilješke o Albertiju*, folio 5.

¹²⁶ Cf. Josip Ante Soldo, *Glazbena ostavština 17. i 18. stoljeća u franjevačkim samostanima Splitske provincije*, in: *Glazbeni barok u Hrvatskoj*, Osor, 1989, p. 139.

Preserved archival material testifies that music played a significant role in liturgical celebrations during Christmas, Holy Week, Easter, various feast days such as the feast of St. Domnius, and it was high-quality classical music. The composers wrote their compositions for soloists and choir with organ and (or) small orchestra accompaniment. The cathedral choir sang regularly in liturgical celebrations. The scores reveal that the orchestra performed for feast days, especially for the feast of St. Domnius. The choir was two-part, three-part and four-part and the orchestra small. However, the Split Cathedral had a great orchestra that performed great church music with the cathedral choir.

Unfortunately, the preserved musical opus remains unexplored in the archives, despite its value for Split and Croatian cultural heritage. This paper seeks to motivate musicologists, (art) historians, and musicians to continue the study of archives at faculties and engage in various courses, scientific symposia, and audio and video works on Split choirmasters.

It also seeks to motivate (young) musicians to perform and publish church music (amateur, professional), at concerts (amateur, professional), and through audio and video publications (e.g. television and radio shows, concert recordings published on various platforms like YouTube and other channels, etc.).

This paper aims to motivate musicologists and (art) historians to start/continue researching archival material and publish books, monographs, collections of compositions (reprints and contemporary editions of musical pieces).

It is also necessary to consider the *restoration and conservation of archival music material* and make it publicly available at the *exhibition*, in the cathedral treasury, or in museums. Accessibility of this classical music heritage to citizens and tourists would preserve it from oblivion. This Christian church sheet music is the pearls of Split and Croatian (the world) cultural heritage.

LITURGICAL SETTINGS OF *SACRAE CANTIONES* MOTETS OF IVAN MARKO LUKAČIĆ

Domagoj Volarević

UDK: 2-535:783.2]:7.034.7
2-535:783.4Lukačić,I.M.
Concilium Tridentum“1545/1563“
Review paper
Paper received: 3/2021

Catholic Faculty of Theology,
University of Split
domagoj.volarevic@du.t-com.hr

Abstract

*Sacrae cantiones*¹ are chants, original settings of liturgical texts. These compositions, used in liturgical celebrations, demand high skill and virtuosity from the choir. The two intertwined concepts related to Lukačić's work and motets are music and liturgy or liturgical music. This setting is valid for all times as long as we glorify God and celebrate the liturgy. However, the chronological and geographical settings are no less important. Chronologically, these are the last years of the Renaissance and the transition to the Baroque (general history). It is the time after the Council of Trent when the Council's guidelines have increasingly rooted in pastoral work (fifty years after the Council). The geographical context is not so crucial, but we consider that the proximity of Rome and Lukačić's education there probably have much influence.

Lukačić was a choirmaster of the Split cathedral after the Council of Trent. Therefore, we approach his opus through the prism of the liturgical renewal of the Council of Trent instructions.

Keywords: motet, Council of Trent, liturgy, liturgical music, own parts of the mass, Proper of the Mass

1. Motet - symbolism of musical form

1.1. History

The motet emerged in the 13th century in the Romance languages, and it denoted a refrain of a folk song.² It quickly grew to be one of the most im-

¹ The research has partly been funded by the *Croatian Science Foundation* project IP 6619 Cromuscodex70.

² Cf. L. Finscher, Motette, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 7, ed. W. Kasper et al., Freiburg – Basel – Rim – Vienna 1998, pp. 500–502.

portant of the new polyphonic musical form. The technique of motet writing was the mensural notation (rhythm was not free): *cantus prius factus* the *tenor*, was usually chosen from an existing sacred source, and the text of the added part was related to that of the tenor. Then, more voices could be added to it, second, third, and fourth. At the beginning of the 14th century, we already had motet as *cantus ex pluribus compositus*. Also, the content of the earliest musical forms that we can call motets has been liturgical since the 13th century.³

Etymologically, the term *motet* is Latinized form of the French word *mot* meaning *word*.⁴ In this context, the essential element is the meaning and message of the very word. The motet communicates a particular understanding of the sacred text to the listener. Such a communication process includes words, music and listening. This process can be informatively and performatively called *dialogue*. It is not unusual, especially for artistic expressions, to use various symbolic and appropriate forms. Motet as a form seemed appropriate to express some messages of liturgical celebrations. Therefore, the development of this musical form is “marked” by its functions within the liturgy.

1.2. Form in the Christian liturgy

Motet became the form of choice for composers who wanted to experiment with techniques, to extend the boundaries of this form, harmony, and inter-relationship among the parts. So, to better understand the role of the *motet* in the Christian liturgy, we have to expand its meaning because its etymological roots perfectly correspond to the nature of the liturgy itself. The liturgy, by its nature, is a *dialogue*. It is the dialogue of God and man within the liturgical celebration. Besides its etymology, a formal origin of the motet is a trope,

³ Catherine A. Bradley et al., Motet, *Grove Music Online*, <https://www.oxford-musiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000369371?rskey=RVZ8gU> (accessed: 9/11/2020); Jared C. Hartt (ed.), *A Critical Companion to Medieval Motets*, The Boydell Press, Woodbridge, 2018, <https://boydellandbrewer.com/9781783273072/> (accessed: 30/10/2020).

⁴ Karl Kügle, Motette, Terminus, in: *MGG Online*, ed. Laurenz Lütteken, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45429> (accessed: 5/11/2020).

which refers to additions of new music to pre-existing chants used in the Christian liturgy.⁵ Even though the Christian liturgy did not create a motet, it contributed to its musical and liturgical design. Motet originates from the troping compositional technique since the trope refers to the extension of some liturgical text⁶ (usually in the Mass Ordinary, *Kyrie* and *Gloria* the most common). If the text expands, it undergoes structural changes such as addition, insertion, or clarification. The first motet emerged as the interplay of words and music but later developed into liturgical and profane forms. A trope had a liturgical function and denoted adding another section to the plainchant of the Mass ordinary, used for celebrating season and feast days during the liturgical year. The trope is a typical liturgical chant or the so-called, the Proper of the Mass, *proprium missae*. Even though the *ordinarium missae* expands, we can understand the trop as the Proper of the Mass or a more appropriate combination of *ordinarium* and *proprium*. So, the motet *probably originates* from the liturgy. It has been used in the liturgy and shaped by it. The later development of motet and prosody in songwriting support this claim.

The word motet also means *speaking, speaking words*, or even *communicating*. Words are one of the first things a meticulous observer can notice in the Christian liturgy - because it is, as we have said, dialogue! Not even the text itself but *words!* So, in every Christian celebration, the relationship of speaking and listening prevails.⁷ What links speaking and listening are words! And we refer here to the liturgy of the Word! The Liturgy of the Word is not only an exchange of information. It is not just informative but also a *performative⁸ discourse⁹*.⁹ So what is said (information) is inseparable from how it is said. The liturgical celebration has its intriguing structure, and why something is said determines the final meaning! We understand the message the way it is transmitted. Thus, we experience motet through *words* and *music!* Music is inevitable among liturgical means of communication, and in all religions, it has been or is a highly relevant element in celebration and communication.

⁵ Catherine A. Bradley et al., Motet, see footnote 3.

⁶ Cf. Andreas Haug, Tropus, Definition, in: *MGG Online*, ed. Laurenz Lütteken, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47238> (accessed: 7/11/2020).

⁷ Giorgio Bonaccorso, *Celebrare la salvezza*, Edizioni Messagero, Padova, 2003, p. 212.

⁸ Performative, what gives the best result in the given circumstances.

⁹ Giorgio Bonaccorso, *Celebrare la salvezza*, p. 214.

As G. Bonaccorso says: “*Singing is very close to the word. the unity of singing/ music and the word ‘exposes’ the word in the sense that it reaches its core, to the original content... What music brings to communication is not the relationship between notes and their meanings (quarter, eighth). The harmonious unity of all the notes opens and points to the sense.*”¹⁰ The holistic approach to music assimilates into itself spoken and sung words, the music and the liturgy. The result is the communication of the message to the listener, who will grow in spiritual formation due to the received message and use it for good for their cognition and growth.

Concerning the dialogue, Christians consider the liturgy as the dialogue between God and man and between people gathered in celebration. In this context, it does not mean that everyone has to say something, but that everyone has to listen. Effective listening is the *informative* and *performative* ability, the key to any dialogue. Its success depends on listening and understanding skills. The fruits of the grace that the liturgical celebration communicates are determined by the context of the Christian liturgy.

1.3. Musical communication

In the context of liturgical dialogue, all human art and thus music make liturgical dialogue clearer, more sublime, and more specific. Music can become very symbolic, which is one of the basic features of the liturgy - the speech of symbols. Singing augments regular speech by producing musical sounds, i.e. words, open words in musical expression by which people communicate their message.

To grasp or understand the message of the liturgical celebration, the faithful have to listen and understand. Music helps them to ponder more deeply into the spoken words and the Word so that they can accept them. In every human communication, due to many challenges, the message transmission is disturbed, resulting in miscommunication. If a musical expression has lost its original power - it is necessary to restore its meaning to make it understandable or even use a new musical form within the liturgy. So, when one of the elements of dialogue becomes unrecognizable, even harmful, or ignore

¹⁰ *Ibid.*

the message the liturgical celebration should convey, we have to change the musical expression. One way is to return to the Gregorian chant of the Roman Church and (symbolism and expressiveness) the polyphony in the late Renaissance and early Baroque. Or, we can use existing elements more solemnly. Having said this, we can approach liturgical music in Lukačić's time more objectively.

2. Liturgical music in the Baroque

We approach the liturgical music in the Baroque from the perspective of the reform and directives brought by the Council of Trent. Unfortunately, any reform is viewed exclusively through the prism of *anathemas*, precepts or a certain rubricism. The reality is complex but more accessible than it seems at first sight. If we elaborate on the canons of the Council of Trent, we will realize that it was a true pastoral council.

The Council of Trent did not concern itself with details of liturgical music but insisted on fundamental attitudes that could explain the possible motives for many motets Lukačić composed and performed in the liturgy. If we focus on symbolism, the motet as a form can emphasize the meaning of a word and contribute to its communication. *Listening* to a word or the Word is essential in the liturgy. According to music historians, besides the Mass ordinary, the motet is the most common musical form in church music. We can easily conclude that it is the most appropriate form for singing expression - communication, listening of the *Proper of the Mass*.

The Fathers of the Council had information from the musicians and the choirmasters but probably also from their own experience that the liturgical music lacked dignity, solemnity and devotion. The *communication* within the liturgy did not fit the purpose of the liturgical celebration. It did not contribute to the fruits of the liturgy. We find a solution to the issue on liturgical music in the Decree on the Mass celebration, the Council of Trent's main statement brought on its 22nd session on September 19, 1562:

“Ab ecclesiis vero musicas eas ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur item saeculares omnes actiones vana atque adeo profana colloquia deambulationes strepitus clamores arceant ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.”

They shall also banish from the churches all such music, whether by the organ or in the singing, that contains things lascivious or impure; likewise, all worldly conduct, vain and profane conversations, wandering around, noise and clamor, so that the house of God may be seen and may be genuinely called a house of prayer.

2.1. The liturgy and liturgical music

Describing the liturgy and music in its instructions, the Council uses quite hard words that we can still use today: *lascivum, impurum, vanum, strepitare* / lascivious (euphemism), impure, futile, chatty - clamour. The conjunctive *arceant* (*arcere*) functions as imperative can be translated as remove, reject, refuse. Therefore, the translation would be to *keep away refrain from the church all inappropriate chants*.

According to the Council's report on music and the expression *profana colloquia*, we assume that the dialogue in the liturgy is vague, disrespected or even lost. Consequently, the power of sacred music on the faithful who listen to it, making them better disposed for the reception of the fruits of grace, has been undermined. The liturgy no longer has a *communicative* and *formative* power. Unless sung accurately, the Word weakens in the liturgy. Therefore, the Council of Trent provides guidelines that restrict the freedom of creating musical forms for the liturgy. The liturgy itself imposes some restrictions, as can be read in the instruction that *the house of God may be seen and genuinely called a house of prayer*. Music and liturgy should govern the spirit to salvation, mystery, and prayer. The Council's decree allows composers and those engaged in the music reform the freedom in composing and using different music forms, which have to be beautiful, holy, and sublime. If we carefully read the Council's statement describing liturgical music before its reform, we can reluctantly conclude that it was just the opposite of beautiful and sacred. The Decree of the Council was about the standardization of liturgical music and the entire liturgy. It aimed at abolishing harmful practices and customs. What words we would use to describe today's music is hard to say.

In the light of the Council's guidelines, we assume that the situation in the liturgy and liturgical music in Split in the time preceding Lukačić was probably "not so great". However, the decree of the Council of Trent was binding for all involved in music so that Mass could be celebrated by voice or chant

and made its words comprehended by everyone.¹¹ Several decades after the Council of Trent, Lukačić took was actively involved in Church music in Split, so we consider the circumstances in the Church before he arrived in Split. Perhaps, one of the possible problems in liturgy and music is the case of Marco Antonio de Dominis. We know that he had to leave the Venetian Republic because of his overly liberal views.¹² We are cautious in making our assumptions because we know that decision enforcement against someone could not conduct at once. It was necessary to train experts who would find ways to put it into practice in their pastoral work. Furthermore, at the time of Lukačić's activities in Split, the situation was turbulent due to a constant Ottoman threat, although Split was not directly affected.

The framework for pastoral care in Split was better than, for example, in the hinterland, where the Ottoman danger was inevitable and closer. The Split commune could evolve culturally and cultivate the church music. If the cathedral choir had good singers and a skilful choirmaster, it could have excellent liturgical and musical performance.

Prof. Stipčević concludes that *Sacrae cantiones* were probably created during Lukačić's stay in Italy or shortly before he arrived in Split.¹³ Possible during both periods. The year of publication (1620) supports the claim that Lukačić composed them earlier because he had to prepare music sheets for printing, and (most important) finding sponsors also required time. However, the year

¹¹ The Covid 19 epidemic during 2020 has also reduced some opportunities for scientific research in archives and libraries. We searched in more detail the archives of the monastery of St. Francis in Split and the Archdiocesan Archives in Split. While researching the inventories for some other projects, we revealed the data that may indicate the state of the liturgy and care for the liturgy in the Split Cathedral. We found that the keeping of liturgical vessels and vestments seemed solid before Lukačić's time. We cannot use this information to conclude that pastoral work and the liturgy, including liturgical music was solid.

¹² Ennio Stipčević, *Sacrae cantiones* Ivana Lukačića, *Kulturna baština* 20 (1990), p. 101. As already said, the archives do not reveal much about the state of church music - many archives consist of documentation referring to visitations, accounting, and clerical relationships.

¹³ Ennio Stipčević, *Sacrae cantiones* Ivana Lukačića, p. 103; Ennio Stipčević, Komparativne zagonetke u vezi sa *Sacrae cantiones* Ivana Lukačića Šibenčanina, *Sveta Cecilija* 53 (1983) 1, pp. 2-3; Cf. Ennio Stipčević, *Hrvatska glazbena kultura 17. stoljeća*, Književni krug Split, Split, 1992.

of publication coincides with his service as the Split Cathedral choirmaster. However, Lukačić could prepare and perform at least some motets with the choir of the Split Cathedral. The performance of motets in the Split Cathedral comprised a highly competent Cathedral Choir. By composing and performing motets, Lukačić contributed to an authentic renewal of liturgical music. We can say that the *Sacrae cantiones* are the fruits of that renewal in Split and perhaps beyond.¹⁴

2.2. Motet as a suitable form

Since the instructions of the Council of Trent were binding liturgical texts are already determined for every liturgical service. From the composer's opuses (e.g. Palestrina motets), it is clear that the motet is a very convenient and even "favourable" musical form that can achieve a prayerful spirit despite polyphony - which is no longer a clamour. It was customary to have several different lyrics in parallel melodic lines but such intertwined texts were hard to understand. The Renaissance motet brought change and emphasized the text, which was the same in all voices as it was easier to sing and celebrate the feast day in that way. A more detailed comparative analysis of motet texts and their settings in liturgical celebrations would take much time and effort for just one study. It is already clear that in *Renaissance music (around 1430-1600), the motet transformed, becoming the main form of sacred music*.¹⁵ At that time, there were different approaches to musical expression, which some authors called the *old style* (stile antico) and the *modern style* (stile moderno). In the latter one, followed by Lukačić, the melody adjusts to the expressive feature of the word, i.e. the message it communicates, unlike the old style that aligns the word to harmonious requirements. Thus, we understand and accept the lyrics and expressions of Lukačić's motets, wrapped in the worthy musical attire of his time. That was very important for liturgy.

¹⁴ <https://lasacramusica.blogspot.com/2014/10/storia-musicale-della-messa-19.html> (accessed: 10/11/2020)

¹⁵ Finscher, Motette, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 7, p. 501.

3. Texts of the *Sacrae cantiones motet*

The very title of *Sacrae cantiones* indicates that the songs are sacred,¹⁶ and many studies¹⁷ confirm it. From the point of view of liturgical science, although the texts are indeed *ecclesiastical*, this feature is still somewhat *imprecise*. By reviewing the text of all the motets, it is easy to conclude that Lukačić's opus is *liturgical*. The texts are liturgical and belong to the Proper of the Mass (*proprium missae*) for feast days. A detailed analysis showed that almost all lyrics could be found in *medieval liturgical sources*, i.e. in manuscripts, which means that liturgical texts are much older, created before Lukačić's time. The exceptions are two motets: *Canite et psallite* and *Responde Virgo consolatrix*. The Croatian Biographical Lexicon states:

In twenty motets he took biblical texts, in five liturgical ones, and in the motets *Responde, Virgo* and *Canite et psallite* the origin of the text is unknown.¹⁸

This setting prompted us to study the texts in more detail and compare them with other sources.

The first column in the table represents the ordinal number of the motet. The second column displays the title. The third column provides the entire text of each motet. The fourth presents the feast for which motets were composed. We also used abbreviations of Latin terms for the Proper of the Mass. The meaning of the abbreviations follows:

A	Antiphon (antiphon)
I	Introit (introitus)
G	Gradual (graduale)
H	Hymn (hymnus)
Of	Offertory (offertorium)
Ps	Psalm (psalmus)
R	Responsory (responsorium)
V	Verse (versus)

¹⁶ The equivalent in the Croatian language is a sacred song (*svete pjesme*). However, the Croatian language has the same term 'svet' for different Latin terms *sanctum* and *sacrum*. It is possible to translate the word *sacrum* with the word *sacral* (*sakralno*), but how understandable this term is to today's listener is not clear.

¹⁷ Croatian Biographical Lexicon, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11965> (accessed: 30/10/2020)

¹⁸ *Ibid.*

No.	Title	Text	Feast - celebration
1	Sicut cedrus	Sicut cedrus in Libano, sicut cedrus exaltata sum in Libano. Et sicut pressus, in monte Sion. Quasi myrha electa dedi suavitatem odoris. Et sicut cinnamomum et balsamum, aromatizans dedi suavitatem odoris.	<i>R - Assumption of the Blessed Virgin Mary</i>
2	Cantabo Domino	Cantabo Domino in vita mea, psallam Deo meo quam diu sum. Iucundum sit ei eloquium meum, ego vero delectabor in Domino. Deficiant peccatores terrae et iniquitas, ita ut non sint. Benedic anima mea Dominum.	<i>A - On Saturdays</i>
3	Suscipiat Dominus	Suscipiat Dominus sacrificium de manibus tuis ad laudem et gloriam nomini sui, ad utilitatem quoque nostram totiusque Ecclesiae suae Sanctae.	<i>R - immutable parts of the Mass</i>
4	Osculetur me	Osculetur me osculo oris sui. Quia meliora sunt ubera tua vino fragrantia unguentis optimis. Oleum effusum nomen suum. Ideo adolescentulae dilexerunt te.	<i>A - Birth of the Blessed Virgin Mary, Assumption of the Blessed Virgin Mary, Annunciation of the Lord</i>
5	Trahe me post te	Trahe me post te, curremus in odorem unguentorum tuorum. Introduxit me rex in cellaria sua. Exultabimus et laetabimur in te memores uberum tuorum super vinum. Recti diligunt te. Nigra sum sed formosa, Filiae Ierusalem sicut tabernacula cedar, sicut pelles Salomonis. Exultabimus et laetabimur in te.	<i>A - Assumption of the Blessed Virgin Mary, Birth of the Blessed Virgin Mary, Common of Virgins</i>
6	Coeli enarrant	Coeli enarrant Gloriam Dei, et opera manuum eius annunciat firmamentum. Dies, diei, dies diei eructat verbum, et nox nocti indicat scientiam. Non sunt loquela neque sermones, quorum non audiantur voces eorum.	<i>A, G, I - various feasts</i>
7	Benedic Domine	Benedic, Domine, domum istam quam aedificavi nomini tuo venientium in loco isto. Exaudi preces in excelso solio gloriae tuae, Domine. Si conversus fuerit pulus tuus et oraverit ad sanctuarium tuum. Exaudi preces in excelso solio gloriae tuae.	<i>R ili A - Dedication of a church</i>

8	Orantibus in loco isto	Orantibus in loco isto, dimite eis peccata populi tui Deus. Et ostende eis viam bonam per quam ambulent, et da gloriam in loco isto.	<i>R – Dedication of the church</i>
9	Gaudens gaudebo	Gaudens gaudebo in Domino. Et exultabit, et exultabit anima mea in Deo Iesu, in Deo Iesu meo. Quia induit me vestimentis salutis et indumento iustitiae circumdedit me quasi sponsum decoratum corona. Et quasi sponsam ornatam monilibus suis.	<i>I – Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary, Most Holy Redeemer (23/10)</i>
10	Quemadmodum desiderat	Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum: ita desiderat anima mea ad te, Deus. Sitivit anima mea ad Deum fontem vivum, sitivit anima mea ad Deum, fontem, ad Deum, fontem, fontem vivum. Quando veniam et apparebo ante faciem Dei? Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte. Dum dicitur mihi quotidie: ubi est Deus tuus.	<i>Ps – Corpus Christi, Mass for one deceased</i>
11	Veni sponsa Christi	Veni, sponsa Christi, accipe coronam, quam tibi Dominus praeparavit in aeternum.	<i>R or A – Common of Virgins</i>
12	Sancta et immaculata	Sancta et immaculata virginitas, quibus te laudibus efferam nescio. Quia quae coeli capere non poterant tuo gremio contulisti.	<i>R or A – Birth of the Lord, Birth of the Blessed Virgin Mary, Annunciation of the Lord, Annunciation of Mary (!) I.e. Immaculate Conception, Birth of the Blessed Virgin Mary, Candlemas (Purification of the Blessed Virgin Mary), Sunday after Christmas</i>

13	Domine quinque talenta	Domine, quinque talenta tradidisti mihi. Ecce alia duo superlucratus sum. Alleluia.	<i>A- Common of Confessors, and Pastors (popes)</i>
14	Sancti mei	Sancti mei qui in carne posisti, certamen habuistis, mercedem laboris. Ego reddam vobis mercedem laboris. Venite, benedicti Patris mei, percipite regnum. Ego reddam vobis mercedem laboris.	<i>A or R - Common of several martyrs, Votive Mass of All Saints</i>
15	Da pacem Domine	Da pacem, Domine, in diebus nostris. Quia non est alius qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster.	<i>A - Maccabees</i>
16	Sacerdotes Dei	Sacerdotes Dei, benedicite Dominum. Sancti et humiles corde, laudate eum.	<i>A - Maccabees, Sunday after Pentecost</i>
17	Cantate Domino	Cantate Domino, canticum novum. Cantate Domino omnis terra. Cantate Domino et benedicite nomini eius. Annunciate inter gentes gloriam eius, in omnibus populis mirabilia eius. Cantate Domino canticum novum.	<i>G or Of - various feasts</i>
18	Corde et animo	Corde et animo Christo canamus, gloriam in hac sacra solemnitate praecelsae genitricis Dei Mariae. Alleluia.	<i>A, R or V - Birth of the Blessed Virgin Mary, Assumption of the Blessed Virgin Mary, Visitation of the Blessed Virgin Mary, Conception of the Blessed Virgin Mary</i>
19	In lectulo meo	In lectulo meo per noctem quaesivi quem diligit anima mea, et non inveni, quaesivi illum. Surgam et circuibo civitatem per vicos et per plateas. Queram quem diligit anima mea, et non inveni, quaesivi illum. Invenerunt me vigiles qui custodiunt civitatem. Num quem diligit anima mea vidistis? Paulum cum pertransissem eos, inveni quem diligit anima mea.	<i>A - Assumption of the Blessed Virgin Mary, Birth of the Blessed Virgin Mary, Mary Magdalene, Common of virgins</i>

20	Exultavit cor meum	Exultavit cor meum in Domino, et exaltatum est cornu meum in Deo meo. Dilatum est os meum super inimicos meos in salutaris tuos, quia laetata sum in salutari tuo.	<i>A - Wednesday in Ordinary time</i>
21	Domine, puer meus	Domine, puer meus iacet in domo paraclytus et male torquetur. Et ait illi Iesus: Ego veniam et curabo eum. Et respondens centurio ait: Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum sed tantum dic verbum et sanabitur puer meus. Et dixit Iesus centurioni: Vade et sicut credidisti fiat tibi. Et sanatus est puer in illa hora.	<i>A or R - The Sunday after the Epiphany</i>
22	Nos autem	Nos autem gloriari oportet in Cruce Domini nostri Iesu Christi in quo est salus, vita et resurrectio nostra. Per quem salvati et liberati sumus.	<i>I or A - Exaltation of the Holy Cross</i>
23	Responde virgo	Responde, Virgo consolatrix, responde ignemque amoris cordibus nostris infunde, unde salus generis humani est separata, rata salus et finita, ita clementer Christum exora! Oramus ergo strenu: impietati etati, fragili parce nobis et indulgens exurge! Urgere me iuvat sed precamur te prece humili ore, ore resonet iste Chorus angelis cum similis illis et eius fiat, ut invitet Hebr<a>eos, eos accendat ad verum animae consolamen, ad verum animare consolamen.	<i>I or R - Feasts of the Blessed Virgin Mary</i>
24	Ex ore infantium	Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem propter inimicos tuos, ut destruas inimicum et ultorem. Alleluia.	<i>I or R - Holy Innocents (newlyweds), Palm Sunday</i>

25	Quam pulchra es	<p>Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es. Oculi tui columbarum absque eo quod intrisecus latet.</p> <p>Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es. Capilli tui sicut greges caprarum quae ascenderunt de monte Galaad.</p> <p>Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es. Labia tua sicut vita cocinea et eloquium tuum dulce. Genae tuae sicut fragmen mali punici, absque eo quod intrisecud latet.</p> <p>Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es. Duo ubera tua sicut duo hinnuli capreae gemelli qui pascuntur in liliis donec aspiret dies et inclinentur umbrae.</p> <p>Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es. Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.</p>	<i>A or R - Feasts of the Blessed Virgin Mary</i>
26	Canite et psallite	<p>Canite et psallite omnes populi. Et mecum agite solemnem diem, diem plenum laetitiae. Cuius solemnitate cum organis et canticis tam suavi concentu dulci, quae armonia celebrat ista Ecclesia. O diem solemnem, o diem celebrem, diem plenum laetitiae. Gaudent angeli, gaudent quoque archangeli. Exsultant omnia regna coelorum. Ergo vos omnes laetantes, canite.</p> <p>Canite et psallite omnes populi. Et mecum agite solemnem diem, diem plenum laetitiae.</p>	<i>G - St. Francis of Assisi - ex fonte alia (Orindio Bartolini)</i>
27	Panis angelicus	<p>Panis angelicus fit Panis hominum dat Panis coelicus figuris terminum. O res mirabilis, manducat Dominum, pauper servus et humilis.</p>	<i>H or R - Corpus Christi</i>

3.1. Observations

The comparative analysis showed that the texts of the motets are *liturgical*.¹⁹ As liturgical chants, they are *Proper of the Mass*, specifically the *Introit*, *Gradual*, and the communion antiphons. The Proper text, sung in other sources, was hymn (e.g. *Panis angelicus*), but not in Lukačić. Researchers have not yet determined the origin and liturgical settings of the motet text, *Responde*

¹⁹ The expressions biblical and liturgical texts seem superfluous. Biblical texts in the liturgy are typical, whether taken directly or reformulated. All of Lukačić's motets are composed for liturgical celebrations.

Virgo and *Canite et psallite*, i.e. the feast day. Trying to find it out, we came to some assumptions. Due to the liturgical nature of all Lukačić texts, we can conclude that these two should be liturgical as well. It is not likely that Lukačić, the *choirmaster of the Split Cathedral*, a monk, a priest, would include some non-liturgical songs in his opus. The content of the two texts indicates that these are suitable texts for liturgical celebrations.

The only relevant source of the text *Responde Virgo consolatrix* has been found as part of the *Composizioni vocali sacre* in the Roman *Biblioteca nazionale centrale*.²⁰ It is part of a folder of several different compositions of a sacral character, which further confirms that it is liturgical music. The author of the text and music is unknown. Also, the year is not specified, just that the compositions are from the 17th century. The content reveals that it is most likely a liturgical text used for the Marian feasts.

The text of the motet *Canite et psallite* seemed unique and unknown, and we assumed that it might correspond to some *Proper text* sung in Easter time. Further research of relevant sources revealed that music sheets of masses and motets of Orindio Bartolini,²¹ an Italian monk and Lukačić's contemporary, were printed in Venice in 1633. Bartolini composed a motet with *almost the same* textual setting as Lukačić. Bartolini composed a motet for the feast of *St. Francis of Assisi*. Although he created it fifteen years after Lukačić opus, it seems that this text was already known liturgical pattern in the Renaissance, at least known by the Franciscans. Seemingly, Lukačić's motet has been the oldest example of this liturgical text so far. It might be a peculiarity of the Franciscan order concerning the Roman liturgy. The text is undoubtedly liturgical. However, the available Franciscan sources do not correspond to texts used by Lukačić and Bartolini. That is why we started to research the liturgical peculiarities of the Franciscan order in more detail. We have analysed the oldest Franciscan liturgical sources so far.²² Further efforts await us in discovering the process of development of the liturgical peculiarities of the Franciscan Order.

²⁰ *Biblioteca nazionale centrale* - Roma - RM, collocazione: MSS-Musicali 40-46/33-34

²¹ *Messe concertate a otto voci & messa per li morti con un motetto, & il Te Deum laudamus, con il basso continuo per l'organo. Opera quarta*, ed. Bartolomeo Magni, Venezia, 1633.

²² *Franciscus liturgicus. Editio Fontium saeculi XIII*, ur. F. Sedda - J. Dalarun, Editrici Francescane, Padova - Milano - Santa Maria degli Angeli - Vicenza, 2015.

Instead of a conclusion

The opus of Ivan Marko Lukačić provides a lot to the attentive eye and ear, and it could reveal even more. The liturgical feature of his motets indicates that he was a competent musician that knew how to put his education into practice and renew liturgical music by using the most expressive musical forms of his time. He was a committed cathedral choirmaster who knew that the most efficient vocalism could produce the most aesthetically pleasing vocal timbre, worth of early liturgical music of his time. Other Proper texts sung by the choir could lead both performers and congregation into the mystery of celebration. The textual analysis of the chants showed fidelity to the liturgical tradition of the Church. The composer Lukačić was acquainted with the relationship between liturgy and music. Lukačić and his opus deserve further and more comprehensive study. Perhaps other hidden works of Lukačić awaits in archives. This study provides insight into the liturgical settings of the selected motets and opens the space for further studies and comparative analyses of other works.

II. MUSICOLOGY,
MUSIC THEORY AND
MUSIC PEDAGOGY

THREE-PART MOTETS OF THE *SACRAE CANTIONES* COLLECTION OF IVAN LUKAČIĆ

Mirjana Sirišćević

UDK: 2-535:784.1]Lukačić, I. M. "16"

Original scientific paper

Paper received: 3/2021

Arts Academy, University of Split

mirjana.siriscevic@xnet.hr

Abstract

The Sacrae cantiones collection of Ivan Lukačić consists of three three-part motets Domine, puer meus, Nos autem and Responde Virgo. They are based on a text of biblical, liturgical, or unknown origin and testify to the free treatment of the text, which was common practice at the time. This paper focuses on these motets purposely. We chose them because of their formal structure, the manner and procedures of shaping individual components of the musical style that very convincingly testify to the middle way, mentioned in almost all works on Lukačić, which the composer chooses in intertwining Renaissance and Baroque performance practices. Thus, for example, the melody in the monodic motet is restrained but also interwoven with virtuoso phrases. Solo parts most often fill the frame of a sentence or period, anticipating the regularity of homophonic texture, but still very far from classical models. The treatment of the tonal basis in the monodic parts is close to the baroque major-minor tonality with frequent brief modulations into close tonalities and oscillations between parallel ones. The modality of the polyphonic motet is enriched with standard alterations and moving of the finalis to different degrees; the procedure and treatment of polyphonic texture where the canonic sections in imitation episodes are by a rule accompanying in relation to the performance of the first theme, thus losing the independence inherent to the Renaissance style. These procedures of a kind of diminution of the essential features of two seemingly opposing practices that permeate Lukačić's opus are certainly in the function of creating the unity of musical language and expression, which is a feature of every artistically valuable work.

Keywords: motet, rhetorical figures, analytical approach, musical language and expression – renaissance/baroque

Introduction

The motet is one of the most dominant polyphonic forms in the long period, from about 1220 to 1750. No set of features inherent to this form can fit a single general definition unless used in a particular historical or regional context. During the 16th century, the motet gradually reached its classical synthesis within the Franco-Flemish style of Josquin de Pres and his followers. Many subtypes developed later in France and Germany. Since then, the motet has denoted a spiritual polyphonic composition based on a Latin text that may or may not have an instrumental accompaniment.¹

At the end of the 16th century, the motet reached its culmination in the works of Palestrina and Lassus, who developed their distinctive compositional styles and tradition. Palestrina was much more conservative, probably due to the atmosphere caused by the Counter-Reformation and the influence of his predecessors, French composers, and their styles. Palestrina seeks to obtain clarity and formal order. His primary consideration is melody, carefully balanced by intervals in a continuous rhythm. Unlike Palestrina, Lassus focuses on the live and expressive text-setting, a significant stylistic difference between the two composers. So Lassus' melodies correspond to the content of the text with large interval leaps and relatively stiff rhythmic figures or contrasting patterns. While Palestrina only occasionally uses tone painting, Lassus develops a variety of rhetorical figures borrowed from contemporary madrigals. When he was young, he served at the court of Ferdinand Gonzaga, where he was influenced by Italian secular music, as opposed to the ecclesiastical environment in which Palestrina spent his entire life.²

Rhetoric, in ancient times, was the art of speaking, usually in public and most often in courts or assemblies, the demand of society with freedom of expression and democratic laws. It represented the power and dignity of the spoken word, and because of it, in later historical periods, e.g. in Renaissance society, it became essential once again. During the 16th century, music was considered more and more art, with the same dignity of poetry and prose and

¹ Cf. Ernest H. Sanders, Peter M. Lefferts, *Motet*, *GroveD*, vol. 17, Oxford University Press, New York, 2001, p. 190.

² Cf. Leeman L. Perkins, Patrick Macey, *Motet. Later 16th Century*, *GroveD*, vol. 17, Oxford University Press, New York, 2001, p. 214-215.

with the same rhetorical figures found in the ancient treatises on languages and speeches.³ The parallel between music and language was strengthened in Italy towards the end of the Renaissance as part of a new musical style called the *seconda prattica*, according to which music has to convey all kinds of messages, emotions and passions to inform, convince and motivate whether a group or an individual listener.⁴

Since Italian composers were among the first to develop a polyphonic style in the early 16th century, Italian composer Giovanni Gabrieli introduced a new tradition of divided chorus or *cori spezzati* at the end of the century. He applied a concertante principle in his works, i.e., a relatively rapid exchange of short homophonic phrases between choir and voice or voice and instrument. The concertante principle significantly influenced the framework of new practice and opened numerous possibilities for change in the 17th-century motet.⁵

After 1600, the motet gradually lost its traditional role as a dominant musical genre. Assimilating elements of the new practice (*seconda prattica*), it abandoned some classical features, at the same time becoming an essential starting point for some new spiritual vocal forms during the 17th century, such as cantata, and in this new context, it partially renewed its leading role.⁶

³ It is possible to establish a precise place and time of the emergence of rhetoric. The long period of tyranny in Greek cities ended in 467 BC. It was a period of numerous expropriations, many citizens brought charges to get back their confiscated properties, and they did it in court, armed with words. In that context, the first manuals of rhetoric appeared, and teachers were even paid for their work. Cf. Anna Paradiso Laurin, *Classical Rhetoric in Baroque Music*, <http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:529778/FULLTEXT01>(accessed: 02/03/2021)

⁴ *Ibid.* 1

⁵ Cf. L. L. Perkins, P. Macey, *Motet. Later 16th Century*, p. 215.

⁶ "Humanism still maintains in the Baroque. Moreover, human cognition reaches freedom in the Baroque, abandoning the medieval mentality. Subjectivity and emphasized individuality affect baroque achievements, including music. The generality and the objectivity of the Renaissance, in which the individual disappears in the collective (just think of the spiritual a cappella music of the time), retreats before aspirations whose primary purpose is to highlight the life and destiny of an individual." Josip Andreis, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta*, Muzikološki zavod Muzičke akademije, Zagreb, 1970, p. 14.

The old (Renaissance) and new (Baroque) were quite different. The *prima prattica* was specific for a counterpoint and polyphony. It was a rational mode of arranging musical elements according to their hierarchical role, entirely controllable and devoid of emotion. Dense polyphony and frequent crossing of voices and texts, though beautiful in itself, could not bring meaning to each verse. To enable this, the advocators of the new style - *seconda prattica* - thought that music should use identical rhetorical figures as a spoken language, of course by musical means, adhering to the content and expression of the text itself. All aspects of musical material can create the emotional expressiveness of the poetic text: melody, rhythm, harmony, the treatment of dissonance, agogics, and dynamics.⁷

The word concert was generally used as a synonym for motet (concert motet) in the new practice when many composers boosted their musical inspiration so that polyphonic lines gained new contours and freshness. As before, the text was divided into parts, each bringing a particular musical motif that could be polyphonic. Besides, a refrain form with solo and *tutti* was also present, and a motet with dialogues in which one or more voices represented different characters from the text.⁸

Small motets for one or two voices with violin and *continuo* emerged in Venice around 1620 as a spiritual parallel to the early secular cantata; occasionally, the violin brought not only a refrain but a dialogue with the leading voice. The simple monodic solo motet very clearly traced the development path of the baroque motet – the well-known in this sense is the Venetian collection *Ghirlanda sacra* from 1625, which, among others, contains four significant Monteverdi contributions to this collection. The Baroque type of motet required virtuosity in vocal ornamentation as a necessary component of monodic art.⁹

In the parallel between oratory and music, one of the main aspects of the effectiveness of rhetoric is to enrich and expand formulas - groups of words that bear an extra meaning because of their arrangement and that arouse

⁷ Cf. Anna Paradiso Laurin, *Classical Rhetoric in Baroque Music*, 16.

⁸ Cf. Christoph Wolf, Motet. Baroque: General, *GroveD*, vol. 17, Oxford University Press, New York, 2001, p. 215.

⁹ Cf. Jerome Roche, Graham Dixon, Motet. Baroque: Italy, *GroveD*, vol. 17, Oxford University Press, New York, 2001, p. 216- 217.

emotions in the audience. We can divide them into three main groups: figures of repetition, silence and contradiction. The repetition denotes a single word or a group of words repetition like anaphora in poetry. This repetition can convey an increase or decrease in tension; the way we say something in rhetorical terms is called *actio*. The figure of silence means an unexpected break in the middle of speech/music flow, where a sudden pause has the effect of surprise or attention. The figure of contradiction is based on the juxtaposition of contrasting words or ideas to strengthen the main idea.¹⁰

Besides this new practice, at the same time, some composers in Rome followed the ideal of Palestrina's polyphonic old style, mostly in cathedrals and a new approach to melody emerged. After 1630, new practices were introduced into church music in the following decades in Rome, as evident in printed collections consisting of some motets with instrumental symphonies, flowing baroque style of melodic design and significantly broader and already defined tonality. Thus, the motet of many talented Roman composers reached maturity, and it gradually became independent of the old-style models.

1. Analytical presentation of motets

The three three-part motets from the *Sacrae cantiones* collection seems like opus in opus because of their form, the concept of a texture, the exposure of thematic (motive) material and tonal basis. These features best testify to the twist of old (renaissance) and new (baroque) compositional practices applied in the works created at the turn of two centuries. The only true three-part motet *Nos autem* is an example of the old style, recognized in the works of many composers of the 17th century. *Motet Domine, puer meus* balances the features of both styles, while *Responde Virgo* is closer to Baroque models.

Ivan Lukačić's three-part motets are richly and skilfully polyphonic. Each part has an expressive melody, and the rhythmically moving and independent line of the organ *continuo* enables interesting harmonic situations. In these compositions, the vocal parts are strongly individualized, so we are quite certain that Lukačić had in mind the singing soloists for each voice.

¹⁰ Cf. Anna Paradiso Laurin, *Classical Rhetoric in Baroque Music*, p. 10-12.

(...) No doubt, these motets are among the most achievements of Croatian spiritual concert music of the 17th century.¹¹

Texts originate from various biblical or liturgical sources. Most of them are taken from the Bible or adapted (so-called liturgical adaptations), and some of them are excerpts from liturgical and other church books. Liturgical adaptations are in line with the free attitude towards the text and the practice of the time. Some verses are missing, and their order changed, but we can generally say that Lukačić's adaptations are skilful, discrete, and moderate.¹²

1.1. *Nos autem* – the Holy Thursday (Entrance Antiphon, cf. Gal 6:14)

The text of the motet:¹³

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

Translation: We should glory in the Cross of our Lord Jesus Christ, in whom is our salvation, life and resurrection, through whom we are saved and delivered.

In this example, Lukačić follows the tradition of the Renaissance motet, applying canonic exposure to musical themes and some procedures that deviate from the old style. The most noticeable baroque element is the organ accompaniment that mainly supports the vocal parts but at the same time summarizes and defines the harmonic component.

The first part of the motet (bars 1-10) contains three imitation units (4 + 4 + 2). The first two introduce solo bass in longer note values, and tenors join in the two-part canon at the prime, which contrasts with the introductory bass motif in a much more moving rhythm. In the third polyphonic unit, the bass joins in the canon that is now in ascending fifths.

¹¹ Cf. Ennio Stipčević, *Hrvatska glazbena kultura 17. stoljeća*, Književni krug Split, Split, 1992, p. 113.

¹² Cf. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb, 2007, p. 88

¹³ The text of the motet is in all examples divided into verses corresponding to the musical wholes.

Example 1

Example 1 is a musical score for a three-part motet. It consists of four systems of staves. The first system includes Cantus I (treble clef), Cantus II (treble clef), Bassus (bass clef), and Organum (grand staff). The lyrics for the first system are: "Glo-ri-a-ri o-por - tet, glo-ri - a - ri o - por -". The second system continues the lyrics: "- tet, glo-ri-a-ri o-por - tet, glo-ri - a - ri o-por - tet, glo-ri-a - ri o-por - tet, glo-ri-a - ri o-por - tet, nos au - tem,". The Organum part includes figured bass notation: "3 4 3" and "3 4 3".

Although Lukačić uses the strictest form of imitation in these bars, the procedure also contains some features of the new compositional practice: the second part in the canon joins the leading one like an accompanying voice in parallel thirds, and also, cadences in this example separate the polyphonic wholes, which is certainly not a feature of the Renaissance motet.

The tonal basis of this part is modal, i.e. the Dorian mode in G, defined in all three cadences. However, it is interesting to comment on the harmonic flow of the first two canonic chains: at the very beginning, the solo bass defines the mode and stops at the 5th degree - a natural dominant that includes the two-part canon of upper voices within the 7th-degree harmony. The beginning of the next unit transposes the bass motif down a fifth and the canon

up a second, thus entering the area of the first-degree harmony of the mode. We can understand this procedure as an association or anticipation of vague tonality in baroque and classical works.

The next, predominantly homophonic episode (bars 10-14) has, in the beginning, a very short canon in upper voices above the bass in a calm half-note duration.

Example 2

The musical score for Example 2 consists of two systems. The first system covers measures 10 to 11, and the second system covers measures 12 to 14. The vocal parts are Cantus I, Cantus II, and Bassus, and the Organum is a keyboard instrument. The lyrics are in Latin, and the music is in a calm, homophonic style with a half-note duration.

System 1 (Measures 10-11):

- Cantus I:** tet in Cru - ce | Do - mi - ni, Do -
- Cantus II:** tet | in Cru - ce Do -
- Bassus:** tet in Cru - ce Do - mi - ni no -
- Organum:** Accompanying the vocal parts with chords and moving lines.

System 2 (Measures 12-14):

- Cantus I:** - mi - ni no - stri | le - su Chri - sti
- Cantus II:** - mi - ni no - stri | le - su Chri - - - sti
- Bassus:** - stri, le - su, le - su Chri - sti
- Organum:** Accompanying the vocal parts with chords and moving lines.

At the end of the second system, there are the numbers 4 and 3, indicating a 4/3 time signature or a similar rhythmic pattern.

The canon lacks here independent voice leading. The organ part in these bars partially changes its previous role - it not only supports the voices but interpolates (in the middle of a melodic line) a counterpoint melody that contrasts the vocal segment with its independent flow and emphasizes the homophony of the whole context. The harmonic flow also changes the tonal range and modulates and brings the cadence in B-flat major.

Then follows a new polyphonic section (bars 14-19), based on two motifs brought in a three-part canon; the former uses imitations at fifth and fourth in G Dorian mode, and the latter, which modulates in D Dorian, the ascending imitations at the fifths.

Example 3

Example 3, bars 14-16. The score shows four parts: Cantus I, Cantus II, Bassus, and Organum. The lyrics are: *sti in quo est sa - lus, vi - ta et*.

Example 3, bars 17-19. The score shows four parts: Cantus I, Cantus II, Bassus, and Organum. The lyrics are: *re - sur-re - cti-o, et re - sur - re - cti-o no - stra.*

Unlike the previous ones, these two canons are connected in a typically Renaissance way without a convincing cadence in between. The second canon begins while the first canon lasts so that the textual units briefly overlap. In these bars, we can notice one baroque element - free ascending suspension 7-8 on the second beat of the bar on the first syllable of the word *resurrectio* (resurrection), which is a harmonic-melodic rhetorical figure that provides tension and expression of this very moment.

The second homophonic section (bars 20-23) modulates in B-flat major, similarly to the first. A calm half-note in a three-beat measure facilitates the density of the polyphonic bar surrounding it, bringing a break and preparing the final part with metrical contrast.

Another three-part canon at an octave or fifth, at a distance of half a bar, begins in the D Dorian mode and modulates in the G Dorian mode. The final cadence contains the standard 4 - 3 suspensions, the first of them is tritone, which deviates from Renaissance practice, while the second on the fifth degree is quite common.

Observing the form of this motet as a whole, we notice that the polyphonic and homophonic sections alternate regularly. The polyphonic ones occupy the central part, and those homophonic separate them. This alternation of contrasting sections is a legacy of Baroque compositional practice and anticipation of some new musical forms.

1.2. *Domine Puer meus*

This motet is one of the few examples of Lukačić's opus (in early Baroque in general), in which we encounter functional parallelism between text and music.

"The narrator (*storico*) involves in a dialogue between Jesus and the centurion the way that all three (Tutti) sing the narrator's text in the end (And his servant was healed at that hour). The original passage from the Gospel of Matthew lacks one of Jesus' sentences, and the action summarizes in one sentence about the boy's healing. Thus, the summarization of the original enabled Lukačić to strengthen the fundamental dramatic tension and give each section a striking individualized line, so this dialogue is considered one of the

forerunners of the oratorio in literature.”¹⁴ The role of the narrator points to the form of the oratorio.¹⁵

The motet text:

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

Translation:

‘Sir,’ he said, ‘my servant is lying at home paralysed and in great pain.’ Jesus said to him, ‘I will come myself and cure him.’ The centurion replied, ‘Sir, I am not worthy to have you under my roof; just give the word and my servant will be cured. And to the centurion Jesus said, ‘Go back, then; let this be done for you, as your faith demands.’ And the servant was cured at that moment.¹⁶

The three roles are very convincing in terms of music, musical content, but also the colour of the voice: the centurion is a soprano, the narrator is a tenor, and Jesus is a bass.

The dialogue (bars 1-7) begins with the centurion addressing Jesus:

¹⁴ Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, p. 97.

¹⁵ “It all seems like a real drama and testifies that Lukačić had the potential to develop into an excellent musician-playwright who, given his profession, would probably have opted for the form of an oratorio”. Lovro Županović, *Umjetnost Ivana Lukačića Šibenčanina, Radovi Instituta jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru*, vol. 13-14, Zadar, 1968, p. 389.

¹⁶ Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, p. 96. the reference Holy Bible is the New Jerusalem Bible, NJB.

Example 4

The image shows a musical score for Example 4. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line (Cantus) and a keyboard accompaniment (Organum). The Cantus line is in F major, 4/4 time, and has the lyrics: "Do - mi - ne, Pu - er me - us ia - cet in Do - mo pa - ra -". The Organum part is in the same key and time, and has a section labeled "Canto solo". The second system continues the Cantus line with the lyrics: "ly - ti cus et ma - le tor - que - tur, et ma - le tor - que - tur." The Organum part continues with a similar accompaniment. The score is in F major, 4/4 time, and consists of two systems of music.

The conversation begins with the rhythmic-melodic figure - a dotted rhythm on a repeated tone followed by a descending leap - one of the most frequently used rhetorical figures of early Baroque melody. It gives expressiveness to the beginning so that the continuation can bring a calmer melodic flow of wavy outlines. The tonal foundation of the motet is F major; this first solo fills the frame of a regular small period with a cadence on the dominant at the end of the first sentence and the tonic at the end of the second one.

In the first sentence, the melodic and harmonic rhythms almost completely coincide, while in the second one, the accompaniment is freed from conditioning by the leading voice. The melody of the second sentence, composed of two phrases, still brings a characteristic figure at the beginning - a pause and ascending skip of a fifth after a short note value, so that when sequencing, the leap mutates to a fourth for harmonic reasons. In these bars, Lukačić very bravely anticipates the synchrony of the diatonic tonal system and tonal modulation. The soloist melody comes in entirely diatonic F major; the harmonization modulates at the beginning of the second sentence in G minor to descend into F major by a literal harmonic sequence a second below. We can find similar examples of very diverse synchrony in treating tonal systems, almost as a rule, in Bach's harmonizations of choral tunes.

Then follows a solo of the narrator (bars 7-12), who is a neutral character, according to some authors. Thus, Andreis writes: “The historian is neutral, there is no emphasized emotionality¹⁷ in his narration”; and Županović argues: “The centurion (soprano) is all humble in his asking Christ to heal his servant. The narrator (tenor) is neutral, and Christ (bass) is sublime, calm and solemn.”¹⁸

But is it so if we carefully observe the role of the narrator?

Example 5

The image shows a musical score for a tenor solo and organum accompaniment. The top staff is for the Tenor, and the bottom two staves are for the Organum. The key signature is one flat (F major). The Tenor part starts at bar 7 with the lyrics "Et a - it il - li le - sus, et a - it". The Organum part is labeled "Ten. solo". The score continues to bar 10, where the Tenor part has the lyrics "il - li, et a - it il - li le - - - - sus:". The Organum part continues with chords and moving lines.

Indeed, this solo, along with the accompaniment, comes in entirely diatonic F major. Besides, the non-functional progressions and syncopated harmonies point to modal patterns. Also, we need to observe how the melody of the solo voice is structured. It begins with a syncopated rhythmic figure, followed by a characteristic rhetorical figure with a descending fourth in a punctuated rhythm. A sequel is formed right from this figure in the way that, with a sequential shift, it varies rhythmically (diminution of the initial motif) and melodically, with the first variation starting after a break and the second on an unaccented beat.

¹⁷ Josip Andreis, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta*, p. 33.

¹⁸ Lovro Županović, *Umjetnost Ivana Lukačića Šibenčanina*, p. 385-386.

Considering the application of the three rhetorical figures of baroque music (on a micro- level, these are figures of repetition, silence, and contradiction), we notice the applied figures of repetition, indicating that text repetition is also significant. We use these rhetorical figures in musical practice in two ways: to cause an increase in tension (a slight acceleration of tempo, and dynamics and agogics in anticipation of the continuation of the action) or a tension decrease and slowing down if we begin to doubt spoken words.

This example testifies to the very first case of the application of the rhetorical figure of repetition and makes the atmosphere of anticipation of Christ's answer that will follow (bars 12-20).

Example 6

12

Bassus

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

Organum

Basso solo

15

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

The melody of the bass (Christ) section differs significantly from the melody of the higher voices. It is due to a standard early Baroque practice according to which the *continuo* part and the lowest voice coincide. Therefore, the relevance of the harmonic element significantly affects the structure of the line containing leaps of fifths and fourths, which is rhythmically calmer except for the varied repetition of short phrases and becomes somewhat constrained by losing fluidity and flexibility of higher voices.

But, precisely because of that, it reaches a dignified tone that in this motet corresponds to the character who sings it - Christ. This solo fills the framework of a regular small period in the diatonic F major, which is discreetly extended in the first cadence (DD - D).

The continuation of dialogue gradually increases the tension of musical flow, which manifests in the melody of all the protagonists. Such musical intensity and emotional expression are achieved by fragmenting note values, applying punctuated and syncopated rhythms, and pausing when sequencing shorter motifs. The narrator part itself (bars 20-24) anticipates this course, and the solo of the centurion (bars 25-32) is particularly interesting, beginning with a calm, restrained melody - a recitative in one tone imbued with the humility of the very verses: "Lord, I am not worthy." In the sequel, we have the atmosphere of growing excitement in anticipation of a miracle. This growth of dramatic tension comes with a harmony of *continuo* part that modulates into close tonalities: D minor and B-flat major in the first, and G minor and F major in the second sentence.

Example 7

The musical score for Example 7 consists of three systems, each with a vocal line (Cantus) and a keyboard accompaniment (Organum). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4.

System 1 (Bars 25-26):
 Cantus: *Do - mi - ne, non sum di - gnus ut in - tres sub tec-tum*
 Organum: *Canto solo*

System 2 (Bars 27-28):
 Cantus: *me - um Sed tan - tum dic ver - bum et sa-na - bi-tur, et sa-na -*
 Organum: Includes figured bass notation: 3 4 3 and a flat symbol (b).

System 3 (Bars 30-31):
 Cantus: *- bi-tur Pu - er me - us, et sa-na - bi-tur Pu - er me - us.*
 Organum: Includes figured bass notation: 6 5 and 3 4 3.

And final bass solo (bars 36-43) is more vivid, but it's just about inserting passing tones in the intervals of fifths and fourths, while the melodic backbone does not change significantly.

The final part of the motet is a polyphonic (bars 43-48), brought by all voices, beginning with a very dense three-part canon with short distance entrances, with the polyphony weakened, similarly to other motets, by an imitation interval. The homophonic cadence fills in the final bars and confirms the tonal basis of the motet.

Example 8

Example 8 shows the musical score for bars 43 and 44. The score is written for four parts: Cantus, Tenor, Bassus, and Organum (Tutti 3). The lyrics are: Et sa - na - tus est Pu - er, et sa - na - tus est Pu - er, et sa - na - tus est Pu - er.

Bar 43: Cantus (treble clef) starts with a dotted quarter note, followed by eighth notes. Tenor (treble clef) has a whole rest. Bassus (bass clef) has a dotted quarter note. Organum (treble and bass clefs) has a whole note chord.

Bar 44: Cantus (treble clef) has a dotted quarter note, followed by eighth notes. Tenor (treble clef) has a dotted quarter note, followed by eighth notes. Bassus (bass clef) has a dotted quarter note, followed by eighth notes. Organum (treble and bass clefs) has a whole note chord.

We can understand the role of the final part in two ways. For example, Županović says: “From a hitherto moderate tempo, music moves to a livelier one, as in a finale of a musical-scenic work (!), to psychologically comment as convincingly as possible on the focal transformation of the situation. In this, the narrator no longer remains only a neutral commentator but equally participates in the joy that passed from the centurion to him and reflected on the character of Christ.”¹⁹ But Andreis cites another possibility: “At that point, the faces become depersonalized. Christ, the centurion, and the narrator no longer sing it. In this short section, faster tempo, which in its first part is polyphonic and homophonic in the second or final section, it is as if we hear a group of eyewitnesses who, before the miracle of Christ, give vent to their joy and delight”.²⁰ We are, of course, closer to this second interpretation.

Regarding the pulsation of the musical form, it is necessary to point out another parallel between rhetoric and music - the one at the level of the macro form. Johan Mattheson introduced one of the possible classifications of speech macro form; his proposal contains *exordium* - introduction, *narratio* - presentation of facts, *probatio* - presentation of evidence, *confutatio* - the refutation of the basic idea, *peroratio* - final word. In the musical language, the following units are as follows: the introduction has the role of introducing listeners to the musical piece, a sudden entry into the central theme could confuse the listener, so introductory bars must make it easier to follow; presenting facts in music means exposing thematic material that is at the very core of the work; evidence would be material related to the main topic to support and strengthen it; refuting the basic idea means introducing a new theme or contrasting elements (melody, rhythm, harmony); the final word corresponds to the finale which recapitulates the theme sometimes by adding even greater emotional tension (expended *coda*).²¹

¹⁹ *Ibid.* p. 388.

²⁰ Josip Andreis, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta*, p. 33.

²¹ Data on a parallel between oratory and music date back to around 1500 in Germany. However, Johan Mattheson significantly contributed to the classification of rhetorical figures in the middle of the 18th century. His book *Der vollkommene Capellmeister* from 1739 influenced Bach's music in particular. Cf. Anna Paradiso Laurin, *Classical Rhetoric in Baroque Music*, p. 26-32.

In some of his motets, Lukačić builds a musical macro form in the way that within it, we can recognize at least some (if not all) components of Mattheson's proposal. In this motet, it is the presentation of the theme and the other one added to it to increase tension and especially final section.

1.3. *Responde Virgo (in eco)*

Motet *Responde Virgo (in eco)* is a monodic motet without the effective three-part writing because the second and third voices only repeat, like an echo, the last syllables of the word or tones of musical phrases. The echo effect emerged along with polychoral singing in Renaissance vocal music. Lukačić emphasizes it with dynamics so that the first voice sings forte and the second and third piano. The author of the motet text is unknown. It is devoted to the Mother of God and her intercession. The verses are split into twelve musical sentences of varying duration.²²

The motet text:

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

These twelve musical units were a real challenge for the composer who avoided the possible danger of monotony by changing their character - they sometimes have a renaissance tone or oscillate between two practices, and sometimes enter the space of true monodic virtuosity. The structuring of

²² We provide only the Latin version of the text because we could not find its translation, and available online translator is not reliable.

forms at the macro level reveals interesting relationships between smaller parts and larger musical units within motets comparable to macro rhetorical figures in oratory.

Thus, the first two sentences (bars 1-10) have an introductory character. They also have a calmer Renaissance tone, in which the text and rhythmic pattern repeat. The echo effect is absent only in this section.

Example 9

The image shows a musical score for Example 9. It consists of two systems. The first system is for Tenor I and Organum. The Tenor I part is in a soprano clef with a 3/4 time signature. The lyrics are: "Re - spon - de, Vir - go con - so - la - trix, re - spon -". The Organum part is in a grand staff (treble and bass clefs). The second system starts at measure 5 and continues the lyrics: "de, re - spon - de, Vir - go con - so - la - trix, re - spon - de,". The Organum part continues with chords and moving lines in both hands.

The first begins with a very intense melodic figure close to baroque rhetoric - ascending fourth, alternating leading tone, descending fourth. And the tonal basis of these introductory bars is interesting: it is, viewed as a whole, the D Dorian mode in which both sentences have their cadences, but it is unusual that the first is with the Picardy third. The very beginning suggests the G Dorian mode that only by transposing the initial motif up a second at the beginning of the second sentence the D Dorian mode is determined. In the context of this vague interpretation, we notice another detail. The beginning of the vocal part enters the C Ionian mode (indicated by a fourth leap from the fifth degree to the *finalis*), and the transposition at the second below in D major on D. Simultaneously, the accompaniment touches other close tonal centres. Nevertheless, the similarity of the content of these two sentences, with the corresponding cadences, places these bars in the form of a small period.

The other two pairs of sentences (bars 11-25) show a gradual increase towards Baroque expression. The first pair oscillates between the two practices, and the second brings a baroque melody interwoven with ornaments.²³

Example 10

Example 10 shows a musical score for three tenors and an organum. The score is in G minor (one flat) and 8/8 time. It consists of two systems of staves. The first system (bars 19-21) features Tenor I with a melodic line and lyrics "ra - ta sa - lus et fi - ni - ta", Tenor II and III with lyrics "i - ta", and an Organum with a bass line and dynamics *f* and *p*. The second system (bars 22-24) features Tenor I with lyrics "i - ta cle - men - - ter Chri - stum ex - o - ra", Tenor II and III with lyrics "o - ra", and an Organum with dynamics *f* and *p*.

From the next couple of sentences, Lukačić changes the building principle of musical form by a kind of consolidation of musical units. Namely, related sentences are no longer paired as the period but put apart so that the analogy

²³ We can say that the transition period from the Renaissance to the Baroque was marked by shifting the focus from structure (strict vocal guidance) to rhetorical ornament as an essential feature of the new style. According to today's understanding of ornament, it denotes embellishment, something that may or may not be necessary. The Latin meaning of the word ornament is equipment or means, which suggest that this figure is an essential component of Baroque musical rhetoric.

is achieved by the seventh (b. 25) and ninth (b. 35) sentences with leaps of fifths and fourths that give them a dignified character, or eighth (b. 30) and the tenth (b. 39) with virtuoso ornaments and sequencing of shorter motifs. We can see it in the tonal basis, i.e. the harmonic component - the seventh and ninth sentences begin in B-flat major and cadence in G minor. The eighth and tenth sentences modulate from the initial F major to G minor.

The eleventh and twelfth sentences (bars 44-52) provide a gradual calm, making an analogy, but in the opposite direction with the second period (b. 11-18), even the cadence of the twelfth sentence corresponds to that in the fourth sentence.

The final whole integrates both styles - virtuoso baroque at the beginning, which calms down towards the end and returns to the initial expression.

Example 11

The image displays two musical excerpts. The first excerpt, starting at bar 52, features a Tenor I part and an Organum part. The Tenor I part is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 3/8 time signature. The lyrics are "ad ve - rum a -". The Organum part is in a bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, marked with a forte *f* dynamic. The second excerpt, starting at bar 54, features three Tenor parts (T. I, T. II, T. III) and an Organum part. The Tenor I part is in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, with lyrics "- ni-mae con - so - la - men.". The Tenor II part is in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, with lyrics "so - la - men.". The Tenor III part is in a bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, with lyrics "A - men.". The Organum part is in a bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, marked with a piano *p* dynamic.

If we draw a parallel between the rhetorical figures at the macro level, as Mattheson distinguishes them, and the musical forms of this motet, we notice the following analogies: the first period would be *exordium* - introduction; the part from b. 11 - 25 would be *narratio* - presentation of facts; we can understand the central part b. 25 - 44 in two ways: as *probatio* - presentation of evidence, or *confutatio* - a refutation of the basic idea given the diversity of characters of neighbouring sentences, whereas the part from b. 44, which gradually ease the tension, leads to the final part (b. 52) or *peroratio* - the final word. This is just one of the different views of the internal parts of the macro form.

Conclusion

We present the mix of the old renaissance and new baroque compositional practices through the examples of Lukačić's three-part motets. We observed these seemingly contrasting elements in all constituents of composers language.

Thus, Lukačić's opus includes a wide range of melodies, from those of renaissance tone, ascending-descending arch, wavy outlines, longer note values, flowing and balanced rhythm, to phrases and melismas of baroque monody, created by varying shorter music phrases and motifs interwoven with ornaments,²⁴ sometimes with sharp rhythmic figures. There are also examples in which Lukačić combines these two principles, but in any case, the melodic flow develops freely, forming harmonized and logical musical wholes. The accompanying harmony oscillates, almost as a rule, between mode and tonality, with polysemous interpretations (e.g. 9). Indicated by the omission of key signature, this oscillation is in line with the 16th-century rule that the key signature of the minor key is identical to that of the major, which is whole tone below.²⁵ Thus, the tonal region of G minor, i.e. the G Dorian mode, at

²⁴ They are echos of Baroque aspirations in art and literary works. It is as if the performer's spirit is carried away by the text, which, naturally lasts in time and wants to emphasize it even more by singing the melodic line. Cf. Lovro Županović, *Umjetnost Ivana Lukačića Šibenčanina*, p. 382.

²⁵ Cf. Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, Volume 2, Nabu Press, Paris, 2010, p. 355-356.

the beginning of the motet *Nos autem* has the key signature of F major in which the first two-part canon begins (e.g. 1).

The form of Lukačić's motets originates from the Renaissance music practice and strives for Baroque expressiveness. Of the Renaissance features, we single out the overlap of textual and musical units often enriched with a cadence that anticipates Baroque practice, i.e. the period of new musical forms. The transition from polyphony to homophony (which typically occurs in cadence) is gradual, almost imperceptible - voices leave the canon in the order they joined, the flow is logically homophonic and completes more or less formal sections. Repetition of the text is the Renaissance procedure, an example of which we have at the beginning of the motet *Responde Virgo*, including the rhetorical figures of repetition to increase musical intensity.²⁶

Baroque features or contrasts are present at almost all levels of musical expression. By applying even and odd metrical divisions, Lukačić introduces diversity within the dominant scheme of his time, seeking an adequate "rhythmic pulsing of the text that he considers tonally".²⁷ He also introduces the element of diversity by the variation in the number of parts participating in canonic episodes - the first two canons in the *Nos autem* motet are two-part, and the third is three-part. There are no signs for dynamic contrasts in the motet. The exception is the *Responde Virgo* motet with the marks *f* and *p* to emphasize the echo effect. Another contrast, resulting from accompanying instruments, is present in the space of means of communication where the colours of the human voice contrast musical instruments.

Speaking of the parallel between oratory and music art, we have already shown the application of rhetorical figures at the micro and macro levels in the text examples. It is difficult to say to what extent Lukačić was aware of this transfer of features from one artistic field to another. The fact is that he was well acquainted with contemporary European trends and compositional practices. However, a new style in music cannot emerge from parallel

²⁶ The features that link Lukačić's motets with Renaissance polyphony certainly include direct repetitions of the text, either entire-textual units or their parts. The repetition of certain features, keywords or expressions became a powerful tool in the hands of the Baroque artists, used for emphasizing dramatic elements or excitement. Cf. Josip Andreis, *Ivan Lukačić. Šesnaest moteta*, p. 26.

²⁷ Cf. Lovro Županović, *Umjetnost Ivana Lukačića Šibenčanina*, p. 395.

phenomena in another art if, in the very essence of music, the development path that preceded it did not create the fertile ground on which the germs of a new style will sprout. Knowledge of rhetorical figures was essential for the performance practice and the analytical approach to musical work. For example, in Romantic and 20th-century music, composers mark every detail of the performance with marks of tempo, dynamics, character, etc. The performance of Baroque music, at the time it was written and occasionally at present, relies on some conventions taken for granted, and therefore there was no need for their marking in the score. For that reason, contemporary performers engage in the task of deciphering all those unmarked elements. And this fact is the reason for a possible comparison between speech and musical rhetoric.

Apart from the fact that Lukačić was already recognized and highly esteemed in Europe, his “Franciscan restraint” and concern for the performance capabilities of the ensemble in the specific living environment in which he worked significantly enriched Croatian musical culture and heritage.

THE INTONATION-BASED AND RHYTHM-BASED APPROACHES TO SINGING OF MOTETS *CANTABO DOMINO* AND *CANTATE DOMINO* FROM THE *SACRAE CANTIONES* COLLECTION OF IVAN LUKAČIĆ

Davorka Radica

UDK: 2-535:783.4]Lukačić, I. M.“1620/“1648“
082.1 Sacrae cantiones Lukačić,I. M.
Original scientific paper
Paper received: 2/2021

Arts Academy, University of Split
davorka.radica@umas.hr

Abstract

Considering the most significant musical characteristics of Ivan Lukačić's motets and the perceptual nature of today's musicians, shaped by compositions with typical tonal features, the paper seeks to predict common errors in reading early music notations. These errors arose from the firm tonal orientations and expectations of academic musicians. This paper provides a method for improving the skill of reading rhythm and intonation that could significantly affect the overall experience and sensitization for the music of the early Baroque period. Motets Cantabo Domino and Cantate Domino are from Lukačić's Sacrae cantiones collection.

Keywords: *musical language, understanding of music, tonality, mode, rhythmic reading, melodizing, intonation*

Introduction

The *Sacrae cantiones* (1620) collection of motets is the only preserved motet book of Ivan Lukačić. Lukačić's music compositions are associated with the most incredible and exciting discoveries in Croatian musicology, which affected the thought about Croatian history and understanding of Croatian culture in the broadest sense. A great Croatian composer and musicologist, Dragan Plamenac (1895-1983)¹, discovered the collection due to his exten-

¹ According to Ennio Stipčević after a long search, Plamenac found Lukačić's collection

sive and highly professional scientific work. K. Kos stated, “Plamenac’s particular editions and related scientific studies form organic unity”.²

The paper focuses on the transfer of early music. The presented approaches seek to respond to the question: “How to sensitize today’s young students of (Croatian) music academies to the opus of Ivan Lukačić?”

The intonation-rhythmic approach to particular motets includes not merely music sheet reading but pondering the nature of music essence. Such an approach is the basis for understanding and adopting the true spirit of Lukačić’s music. The proposed method for musical notation reading instruction considers the musical features of the selected compositions and the intonation and rhythm abilities of an academic musician educated in *sofeggio* tradition.

1. Aesthetics and dominant musical features in Lukačić’s time

Lukačić was a composer of the early baroque period, significantly influenced by late Renaissance music and monody or monophony with instrumental accompaniment. Since the instrumental accompaniment often included keyboard instruments (sometimes lute), notations were not complete but partly left for improvisation with figures and accidentals. A continuous bass line which lasts through whole composition with improvised harmonies above it is called *basso continuo* or *continuo*.

The motet evolved over time, from its origins in the 13th to the middle of the 18th century. The medieval secular motet derived from an early form of a cappella vocal polyphony. The motets differed in treatment of lyrics drawn from sacred texts and music.³ Lukačić’s motets appeared on the threshold of a new period in music history. They reached the highest expressiveness and compositional technique as the motets of well-known composers such as G. P. Palestrina (1525-1594) and O. di Lasso. (1532-1594).

of *Sacrae cantiones* in Berlin, in the old Prussian State Library, and prepared the first critical edition of *Selected Motets*. Cf. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb, 2007, p. 128.

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

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

The main elements that characterize the motet of the 17th century are the addition of *continuo*, the effect of contrasting choral groups, solo and *tutti* passages, the oscillating of harmony between major and minor, and mode.

1.1. The characteristics of Ivan Lukačić's motet

We present the most significant characteristics of Lukačić's motets, i.e. those that are essential for the creation of the original musical image of the proposed music, following the proposed intonation-rhythmic approach:

- Throughout musical history, a motet is a composition in which one strives to reach a close relationship between music and lyrics. While the Renaissance motet represents a series of connected or imitated chained units, Lukačić's motet of the early Baroque type is specific for successive cadence-separated parts;
- Lukačić's motets were not *a cappella* compositions since they used *basso continuo*;
- The original notation does not have bar lines for vocal parts. Instrumental music of the 15th and 16th centuries uses bar lines, but Lukačić used them only for *basso continuo*. In modern music transcriptions, bar lines in vocal sections are often placed between lines or omitted;
- Rhythm is either binary or ternary and is strongly related to the text. There is a difference in meaning concerning binary or ternary forms. Binary forms usually express melodies of greater expressiveness, frequent melisma, etc., while ternary ones are often "more rounded" with more uniform rhythmic patterns and, as a rule, suggest a slightly faster tempo;
- The harmonic tonality or language of the motet has a lot of remnants of modal features. Major or minor tonality is expressive primarily in unambiguous cadences. However, the tonality in question has not yet generated elements of modulation and chromatic processes of later periods of musical material evolution, so we take into account its "softness" and instability;
- A key signature consists of only one flat (no sharps). Sometimes, key signatures, omitted in some section, occurs during the composition. Elsewhere, the omission of the key-signature undoubtedly indicates *modus*;⁴

⁴ It is an old rule of modern reading of 16th-century music. A key signature of minor-to-

- Lukačić's compositional technique includes numerous polyphonic procedures such as imitations at the unison, fifths, fourths, imitations at a specified time interval in voice performances, imitations in the reverse direction, various combinations of imitation procedures and sequencing. However, polyphonic procedures are of "short breath" except e. g. motet *Ex ore infantile*, having imitation polyphony coherently performed throughout the motet, i.e. it is a type of high renaissance motet with only added *basso continuo*.
- Closely related keys are commonly used for modulations in motets;
- Melodic movements express a great wealth of syllabic and melismatic movements, sequences, syncopations, etc.⁵

2. Mutual conditionality of the didactic approach to learning musical language and the way of reading and understanding a musical work

The quality of perception or "reception" of a musical work of any academic musician is closely related to the didactic approach to the acquisition of musical language. More precisely, it is related to a methodology of acquiring intonation and rhythm in *solfeggio* teaching. An intonation modelling method (relative or absolute) significantly affects the acquired image of musical language.

Even though in the historical sense, the tonality belongs to the past, learning a musical language or teaching *solfeggio* is associated with the acquisition of systematized musical materials, i.e. musical masterpieces created from 1600 to 1900, and the principles of our perception that correspond to the tonal system.⁶

nality has to be identical to that of major-tonality at a second lower, e.g., D minor has the accidentals of C major, G minor has the accidentals of F major, etc.

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

⁶ These are principles defined by Gestalt psychology or Gestalt theory (Cf. Pavel Rojko, *Psihološke osnove intonacije i ritma*, Muzička akademija Zagreb, Zagreb, 2012, p. 80). One of the most important principles is the principle of grouping (Cf. John Booth Davies, *The Psychology of Music*, Hutchinson & Co (Publishers), London, 1978, p.83). Musical-psychological points of view consider comparisons of learning a musical and

The perception of most academic (even other) musicians is emphatically tonal, with tonal determinations and expectations. A tonally educated musician understands and accepts music with clearly defined outlines: melodic, rhythmic-metrical, harmonic, formal. The musician will perceive different properties of a music piece “in relation” to the tonality, but such an approach has its advantages and disadvantages.

Indeed, pure intonation and rhythmic elements contribute to the quality of music performance. However, reducing different musical expressions to exclusively tonal criteria (musical form and performance) can result in misunderstanding of the relationship between musical elements and thus affect missed or inappropriate aesthetics and poetics when performing a piece of music.

3. The problem of reading Lukačić’s music

Given the aforementioned main characteristics of Lukačić’s compositions, it is reasonable to expect contemporary musicians who encounter the motet texts of the *Sacrae cantiones* collection to notice many tonal features as the basis of initial musical understanding. It primarily includes specific tonalities and cadences in compositions and the metrical organization of rhythm. Also, since modern transcriptions have the *basso continuo* parts, we can observe many harmonic patterns and a clear relationship between the melodic and harmonic components. The tonality of Lukačić’s compositions and tonal skills and expectations of contemporary musicians cannot equate. An exclusively acoustic approach to the nature of tonality relationships (i.e. derivation of entire tonal structure from the effect of tritone phenomenon, D. Despić⁷) suggests we can view tonality as a kind of “static” phenomenon of unchange-

discursive language, as shown by E. Gordon. He grounds his theory of learning the musical language on learning intonation and rhythmic patterns (Cf. Edwin E. Gordon, Cause and Symptoms: Keynote address for the 4th International Conference on Music Learning Theory, AUDEA, *A Journal for Research and Applications of Music Learning Theory* 19 (2017) 1, p. 13).

⁷ We refer to the theory of the Russian music theorist A. Ogolovec who similarly observes the tones’ orientation of scale systems. D. Despić extends similar thinking to the harmonic component in the book *The Theory of Tonality*, Umjetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1971.

able features. Thus, it is necessary to understand its historical development and the impact of the entire music experience from different stages of its ascending and descending trajectory on contemporary musicians. Contemporary musicians can develop their tonal musical thinking by absorbing music created in various stages of the evolution of the tonal system. The development of tonality did not proceed in a straight line. Its initial stage included functional relationships until it advanced to a so-called “Floating tonality” (De Leeuw 1995: 24).⁸

This paper aims to shift the focus from music to the musician and observe the tonality from the prism of contemporary musicians. The tonality in modern compositions results from generating, regenerating, purifying, and revising musical material through the centuries. Tonal music is not just a cultural heritage but a human being musical consciousness, which affects the musicians whether aware of it or not. Reading of Lukačić music today does not only imply the perception of tonal features with modal characteristics (specific for classical music education) but *understanding the tonality as a harmonic concept of melodic origins, initial instability, fluidity, and “purity”*. Reading his motets is a challenging task. So, to get closer to the true nature of the relationship of musical components in his pieces and regarding the “tonal expectations” of academically educated musicians, we propose a didactic-methodical approach.

3.1. Rhythm reading

The temporal aspect of music significantly contributes to the abstraction of the overall experience of its “language”. As for grading musical comprehensibility, we would say that the music is more understandable if better organized in time. Given the grouping nature of our musical perception, this would refer to a musical time we can count well or rhythmic structure. We measure the pulse of the music in beats, which enable accurate recording and precise

⁸ Dutch music theorist T. De Leeuw cites this term (in German translation *schwebende Tonalität*) when explaining the reasons that led to the collapse of the tonality system in the late 19th and early 20th centuries. Cf. Ton De Leeuw, *Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert. Entwicklung, Strukturen, Tendenzen*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 1995.

performance. We distinguish two opposite rhythms that have historical authenticity:

1. Rhythmic-metric organization of musical time (divisional rhythm);
2. Rhythm is organized as the duration “of note value” (additive rhythm).

The first rhythm is specific for the tonality of classicism (approach to counting by grouping). As for musical understanding, there is a kind of three-layer perception of rhythm. Rhythm has three elements of beat (micro beat), its divisions and multiplications, and “a bar” as a whole (macro beat), audited synchronously.

The second rhythm, the so-called free rhythm, is associated with the theory of the composition of the French composer Olivier Messiaen (1908-1992). It is an opposite way of thinking from the previously described, i.e. taking into account the smallest note value that multiplies to accurately measure the subtle relationships of note values that are not subject to any proper groupings as those in meter-organized rhythm.

The following example, in which we apply this principle, can be performed precisely only if the additive logic, i.e. sixteenth note value is the smallest note value that accurately determines the duration (countdown) of all other notes values. Thus, the first “bar” counts 4, 4, 4, 2, 3, 2, the second 2, 2, 2, 3, 3, 3, 1, and the third 2, 3, 4, 8.⁹



If we observe different parts of music material synchronously, we can identify the first, the second type of rhythm or their blend. It can be a typical structure in almost every musical composition and musical period. Of course, the general impression of a temporal organization is affected by the interrelationship of rhythm with the other two essential musical components, melody and harmony.

⁹ The presented rhythmic flow is a combination of Indian rhythmic patterns (tala) from the 1st movement of the *Quartet for the End of Time, Crystal Liturgy* (Cf. Usp. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical. Texte.*, Leduc, Paris, 1944, p. 18).

Due to the tonal (harmonic) features at the initial stage of establishing the system, the influence of horizontal thinking, and remnants of modal features, the rhythm in Lukačić's motets is not firmly defined, despite the indicated binary and ternary organizations. Also, despite modern transcriptions, the vocal parts in the original music sheet were without bar lines, which is an additional challenge for today's musicians to persevere in their efforts to reveal the original metric rhythm of this music.¹⁰

When a musician sees bar lines, his way of thinking automatically "match" the music into patterns of emphasized metrical structure. So, for the first acquaintance with Lukačić's motets, it would be best to use editions that (respecting the original) have bar lines in the basso continuo parts and slight indications of bar lines in the staff in vocal parts. Considering the above extremes of rhythmic reading, it is interesting to note that in reading the first rhythm of Lukačić's parts or score, we are more focused on note values than on metrical structure.¹¹ It is due to the character of Lukačić's music: the basic definition of rhythm would be that it breathes life into melodic motions and movements more from duration than from metric itself. It is slightly easier to read rhythm in ternary measures since less divergent rhythmic divisions appear, mostly several major rhythmic combinations, according to J. Andreis (1970: 25).

Pointing out this peculiarity of musical notation and its reading will contribute to the later faithful interpretation of the composition. Focusing much more on each note value than on the bar as a whole is more efficient than adding bar lines in vocal sections to facilitate rhythm reading. The highlighted peculiarities of the approach to rhythmic reading refer to all motets from Lukačić's collection.

¹⁰ Speaking about the subtle nuances that are an integral part of Lukačić's original music sheet, E. Stipčević comments: "In general, the original notation always has a layered information addressed to musicians, which modern transcription is never able to convey faithfully." (Cf. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, p. 106.)

¹¹ The author refers to her experience and the work with students at the Music Department of Arts Academy.

3.2. Reading intonation

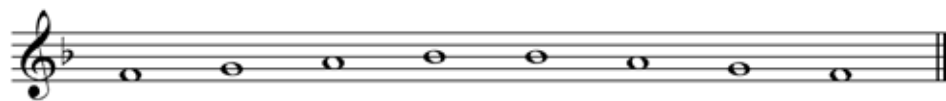
Besides the rhythm reading peculiarities of Lukačić's scores, we highlight some intonation elements that are essential for a better understanding of the presented compositions.

The rhythmical organization is not nearly as solid as we know from typical tonal compositions. So, we propose that an approach to intonation does not include the initial tonality and thinking of intonation directed to the usual (tonic) tonal base. It would be wrong to start intonation by focusing on tonality and understand modal features only as modality variants, e.g. the Mixolydian mode as the major scale with lowered scale degree 7 or the Dorian mode as a natural minor scale with a raised scale degree 6, etc. Such thinking about scale does not correspond to the historical trajectory (the reversed order) and does not affect the true nature of the mode. To avoid a strongly tonal orientation at the beginning, we suggest singing a kind of pre-exercises as getting ready for entering the actual tonality and tonal space by focusing on the melodic component. The presented intonation exercises can be beneficial for practising intonation without text and melodic-harmonic patterns. They can serve as a neutral space for finding tonality or mode (a mixture of both) and directing the intonation on the peculiarities of each motet. So, these exercises are not universal because each motet has different intonation patterns and thus requires adequate intonation exercise.

For example, intonation exercises for the monophonic motet *Cantabo Domino* encompass the melodic spaces of F major, Mixolydian in F, B-flat major, G minor, and D minor. There are two spaces of intonation: F major and B-flat major with their parallel minors. In this sense, the F Mixolydian mode brings a kind of fluctuation of the tones e and e-flat (e in F major, es in the Mixolydian mode) since the tone e-flat and the chord eb-g-bb sometimes belong to modus and sometimes mean modulation in B-flat major. In many of Lukačić's motets, this is a slight shift to different but very close intonation spaces.

Below, we present intonation exercises with empty noteheads. Exercises having full noteheads suggest the concrete melodic features of the thematic material from the motet *Cantabo Domino*.

Example 1



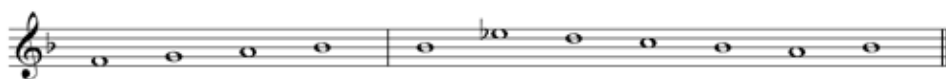
Example 2



Example 3



Example 4



Example 5



Example 6



Example 7



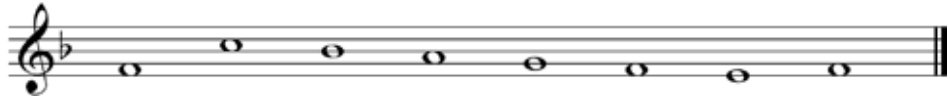
Example 8



Example 9



Example 10



Example 11



We designed the exercises so that before reading a specific musical text, we make the basic intonation exercises (entering the melodic space) and the melodic outlines of the thematic material.

After performing intonational exercises several times, we somehow enter the melodic space of the composition, contrary to the tonal logic of intonation where the added harmonic accompaniment strengthens the intonation. Here we avoid playing the *basso continuo* part as long as possible and intone “bare” melodic material with solmization or neutral syllables. It is one of the essential features of the intonation-rhythm approach to early music. The time factor, i.e. the number of repetitions of the example, the order of intonation, longer or shorter duration of a particular part, etc., play a decisive role in forming the musical opinion and general impression of a musical composition. Also, a way of entering into the intonation space is crucial, whether by strengthening the harmonious cadence of the initial intonation predispositions or “only” by melodizing the scale space. If, for example, we repeat the F major cadence several times before the first intonation of composition such as *Cantabo Domino*, we will significantly strengthen the auditory perception of tonality, and no later interventions or clarification of melodic and harmonic nuances can help to have an impression of Lukačić’s music or to perform it softer, more flexible, or horizontally, etc.¹²

¹² In his most important book *Learning sequences in music: A contemporary music learning theory*, E. Gordon argues that in learning the musical language, tonal patterns are stored in the deeper layers of our memory as a kind of musical-linguistic “infrastruc-

After mastering the intonation-rhythm problems of the vocal part, we add the *basso continuo* part or the harmonic component to detect cadences and thus the main outlines of formal sections. The motet *Cantabo Domino* has five timely-balanced sections. The first section contains two themes, one in three-beats (a) and the other in four-beat (b); the a and b themes repeat at the beginning. The scheme is A A1 B C D Coda. In addition to the transition to B-flat major, which is the main counterbalance to the initial F major and the F Mixolydian, the main contrast of the motet are precisely the two mentioned themes.

Example 12

a

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

in vi- - - ta me- a,

ture". It essentially determines all intonation and rhythmic knowledge, skills and is significant for learning *soffeggio*.

Example 13

b

Theme a	Theme b
Organized ternary	Organized binary
Initial tempo	Slightly slower tempo
Syllabic text treatment	Melismatic text treatment
F major + F Mixolydian	Only F major

After we approached the intonation and rhythm in this way and got an idea of the formal outlines of the composition, we can sing along with the appropriate analysis of the text and possibly work further on the musical performance.¹³

¹³ Although performing composition is not part of the proposed approach to rhythm and intonation nor of the solfeggio, we emphasize the richness of ornamentation in b theme, for which L. Županović says: “As if the soul of the performer, carried and inspired by the text, seeks to prolong the time by singing the melodic line. A delightful result: everything merges into a harmonious whole, understandable textually and melodically, harmoniously supplemented just as much as needed.” (Cf. Lovro Županović, *Umjetnost Ivana Lukačića Šibenčanina, Radovi Instituta JAZU u Zadru* 13-14, 1968, p. 382).

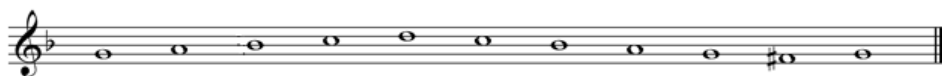
We suggest a similar approach to reading the two-voice motet *Cantate Domino*.

The intonation structure of this motet consists of the tones g-bb-d. Each new section in each voice always begins with one of these three tones. As in the previous motet, regardless of the tonal centers, we will not start reading with a strong confirmation of the initial tonality (B-flat major), but with pre-exercises. In this way we can achieve a kind of “softer” melodic sensitization for G minor, B-flat major and D minor, and then intone the most typical melodic movements:

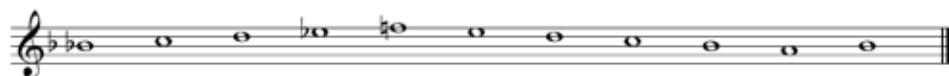
Example 14



Example 15



Example 16



Example 17



Example 18



Example 19



Example 20



Example 21



Example 22



Example 23



Example 24



In the following sections, we will focus on the intonation nuances of the tones f (example 25) and f-sharp (example 26).

Example 25



Example 26



It would be practical to sing these two sections alternately several times. The intonational nuance of the tones f and f-sharp after the initial experience of “fluctuations” of tonality and mode ultimately leads to their “merging”.

Then, we can focus (consider analytically) on some distinct melodic places such as nuances that make up the cadence in G minor and that of melodic D minor:

Example 27

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is G minor (one flat). The first system's vocal line has lyrics: "glo-ri-am e-ius, glo-ri-am e-ius in om-nibus" and "-riam e-ius, glo-ri-am e-ius, glo-ri-am e-ius". The piano part includes a "6" marking. The second system's vocal line has lyrics: "po-pu-lis mi-ra-bi-li-a e-ius, in om-nibus" and "in om-nibus po-pu-lis mi-ra-". The piano part includes a "343" marking.

After performing separate and intonation exercises, “merging” of the two voices follows, singing with the text, then adding basso continuo and further work on the performing nuances of the composition.

Conclusion

The proposed approach to intonational-rhythmic reading/singing of the selected motets *Cantabo Domine* and *Cantate Domine* can be valuable for the new generations of musicians that seek a way to discover music from a score. Even though just two thoughtfully sung/read compositions can reveal to a musician the entire Lukačić's opus, even the one that might exist besides his only preserved motet collection.

To truly understand and perform musical composition means gradual revealing its layers in a different order. Finding the right one is like finding the key to understanding that is not the same for each of us, nor does it have to apply as a general rule for musicians at all times.

The musical masterpiece is the result of our encounter with living matter. Listening to how some music "breathes" and to get closer to the time of its creation, we often forget to listen to our breathing. Yet creating music is not a mere effort to bridge time and connect today's musicians with that of a hundred, two or four hundred years ago. Moreover, it is a taste of eternity and imperishable as the music of Ivan Lukačić, our ancient fellow citizen, undoubtedly testifies to it.

“BELLE FANTASIE E LEGGIADRE INVENZIONI” IN LUKAČIĆ’S MOTET *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
Original scientific paper
Paper received: 5/2021

Arts Academy, University of Split
vito@umas.hr

Abstract

It is still little known about the musical education of Ivan Lukačić and his collection Sacrae Cantiones (Venice, 1620). Therefore, this article deals with the historical, liturgical, and musical aspects of the solo motet Sicut cedrus with basso continuo accompaniment. It retains the liturgical musical form of the great responsory and merges with the motet style, but in one developmental continuity from the initial motive. The analysis and comparison with the related works of his contemporaries reveal the richness of Lukačić’s musical language. It adopted compositional techniques of both styles (prima and seconda prattica) and the elements of three musical genres, motet, madrigal, and concerto, which influenced church music in the first decades of the 17th century. We also recognize the influence of the motet tradition of Roman church music (Viadana, Cifra) and the compositional techniques adopted from his Franciscan confreres (Finetti, Viadana and Mortaro).

Keywords: *small-scale motet, responsory, basso continuo, monody, Sacrae Cantiones, 17th century, Split Cathedral, motivic development.*

1. Historical and liturgical context

Ivan Marko Lukačić (Šibenik, baptized April 17, 1587 - Split, September 20, 1648) is a Croatian Franciscan and composer. We know only a few facts about his education. In Italy, he obtained a bachelor’s degree in 1612, and he got a Master of Music degree (*magister musices*) on March 23, 1615, in Rome. From 1618 Lukačić served at the Šibenik monastery, and from June 23, 1620, he took over the duty of guardian of the monastery of St. Francis

on the Coast in Split, which he performed along with the service of music director (*maestro di cappella*) in the Split Cathedral until the middle of the fourth decade of the 17th century.¹

The only known Lukačić collection *Sacrae cantiones singulis binis ternis quaternis quinisque vocibus concinendae* was published in Venice “sub signo Gardani” in 1620. Lukačić was appointed the music director of Split Cathedral before his guardian ministry in the St. Francis monastery. We know it from the subtitle of his work (mentioning Lukačić as “In Metropolitana Spalaten-si Ecclesia Musices Praefecti”) and from the dedication of Giacomo Finetti inscribed with date March 25, 1620. Plamenac assumes that at the time of Lukačić’s admission to the Šibenik monastery in 1618, he took over the “directing of the music in the Split cathedral”.²

There are still many open questions about Lukačić’s collection. When was it created? Were these settings composed during his schooling in Italy? To which tradition did they belong? Were they written during his service as music director in the Split Cathedral, or were these compositions that Lukačić wanted to present himself as a qualified *maestro di cappella* for the service in the cathedral, taking into account its feasts and liturgical needs? Could his compositions have been performed in worship at the cathedral? In the following reflections, we will try to come closer to the answers to these questions.

Lukačić’s compositions belong to a new type of church music that we can define as a small- scale *concertato* motet³ or sacred concerto for one or more

¹ Nikola Mate Roščić, Redovnički lik Ivana Marka Lukačića u svjetlu novih podataka [The religious profile of I. M. Lukačić in the light of recent data], in: Ljudevit Maračić (ed.), *Lukačić, zbornik radova znanstvenog skupa održanog u povodu 400. obljetnice rođenja* [Lukačić, Conference proceedings on the 400th anniversary of his birth], Provincijalat franjevac konventualaca, Zagreb, 1987, pp. 55–57. Ennio Stipčević, *Ivan Lukačić*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 2007, pp. 34–77. Bojan Bujčić, Lukačić [Lucacich, Luccacich, Lucacih], (Marko) Ivan [Ioannes], *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17150> (accessed: 30/03/2021).

² Dragan Plamenac, *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji. Osam studija* [*Music of the 16th and 17th Centuries in Dalmatia. Eight studies*], ed. E. Stipčević, Književni krug, Split, 1998, p. 167.

³ In this period, the term “motetus” was used to denote three different types of music,

soloists with continuo. It developed under the influence of well-known 17th-century church musician Lodovico Viadana and his collection *Cento concerti ecclesiastici* from 1602.⁴ In this type of composition, the focus is on the new monodic style of solo singing with a basso continuo or thorough-bass accompaniment, extemporized from the written-out bass line with added figures indicating the harmonies. Viadana’s sacred monody builds on the Roman church motet tradition differing from the simultaneously published secular monodies of Giulio Caccini and other authors that set vernacular texts with affective expression applying tendencies of the Florentine Camerata.⁵

Lukačić’s collection *Sacrae cantiones* contains 27 compositions: the 18 settings from the Breviary and the four settings from the Missal, the three settings belong to both sources, and only two texts are of unidentified origins.⁶ Almost all settings from the Breviary are parts of the Matins: eight responsories, the settings on the selected few verses of one hymn and five psalms, and four settings on fragments of *Song of Songs*. Three of the responsory texts could belong also to the Proper of the Mass. Most of the texts were suitable for several feast days, celebrated in the Split Cathedral, but some were proper only to one feast day. Similarly, the texts from the Missal belong to the Proper of the Mass (including the three-voice setting of the Gospel fragment *Domine, puer meus*), except *Suscipiat Dominus* response at the end of the Offertory, which belongs to the Ordinary of the Mass. In the Mass celebrations of the 16th and the beginning of the 17th century, performing motets on the

motet, concert and cantata, so it would be better to talk about motet style or motet form principles. See Heinrich Hüsch, *Die Motette* (Das Musikwerk, 47), Laaber-Verlag, Laaber, 1970, p. 17; Noel O’Regan, The Church Triumphant: music in the liturgy, in: Tim Carter and John Butt (eds.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 283–323. For the small-scale motets in Dalmatia, see E. Stipčević, The Small-Scale Motet in Dalmatia in the First Half of the Seventeenth Century, *Musicologica Istropolitana* 12 (2017), pp. 103–118.

⁴ Günther Massenkeil, Die konzertierende Kirchenmusik, in: Karl Gustav Fellerer (ed.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, vol. 2, Bärenreiter-Verlag, Kassel..., 1976, pp. 93–95.

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

⁶ E. Stipčević, *Ivan Lukačić*, pp. 86–88. Compare the contribution of Domagoj Volarević “Liturgical settings of *Sacrae cantiones* motets of Ivan Marko Lukačić” in this Proceedings.

texts taken from the Liturgy of Hours was accepted practice.⁷ Those Motets were sung instead of or after the Offertory, after the consecration (motets with the text of the Blessed Sacrament), instead of or after the Communion and after the dismissal.⁸ The setting of Matins' text was a frequent practice in Lukačić's time,⁹ which is evident from the numerous published collections of the time, including Donfrid's.¹⁰ Its third volume from 1627 contains five Lukačić's motets, three of them on Matins' texts. Matins are often sung polyphonically before major feast days,¹¹ so we can assume that many of Lukačić's settings were performed on similar occasions during worship services in the Split Cathedral.

Although the compositions in Lukačić's collection are arranged by the number of voices and not by liturgical celebrations, more of them may belong to the same feast due to the order of the text in liturgical year. We can notice six settings of Matins' text probably intended for the feast of the Assumption of Mary, to whom the Split Cathedral is dedicated and other feasts of Mary throughout the year. These are compositions

Osculetur me – In I. Nocturno. Lectio i. [first part]

Trahe me post te – In I. Nocturno. Lectio i. [second part]

Sicut cedrus – In I. Nocturno. Resp. ii.

and psalms from the Liturgy of the Hour for the office feasts of the Blessed Virgin Mary throughout the year (but also for the proper and common feasts of Saints):

⁷ Ludwig Finscher and Annegrit Laubenthal, Kapitel IV: "Cantiones quae vulgo motectae vocantur". Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert, in: L. Finscher (ed.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (Teil 2), Laaber-Verlag, Laaber, 1990, p. 282.

⁸ Michael Härting, Die gottesdienstliche Feier, in: Karl Gustav Fellerer (ed.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, vol. 2, Bärenreiter-Verlag, Kassel..., 1976, p. 56. Cf. also Franz Körndle, Kapitel III: Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert, in: Horst Leuchtmann and Siegfried Mauser (eds.), *Messe und Motette*, Laaber-Verlag, Laaber, 1998, p. 95.

⁹ Cf. M. Härting, Die gottesdienstliche Feier, p. 57.

¹⁰ Johann Donfrid (ed.), *Promptuarii musici...*, vols. 1–3, Paul Ledertz, Augsburg, 1622, 1623, 1627.

¹¹ M. Härting, Die gottesdienstliche Feier, p. 57.

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

From the above Matins’ texts, we see that Lukačić set to music five parts of the first nocturn, so the question arises whether he could perform these motets in the Liturgy of the Hours in the Split Cathedral or performed them on feast day, during Mass instead of or after the Offertory or the Communion. We cannot exclude the possibility of performances of these motets in extra-liturgical devotions.

Concerning the musicians in the Split Cathedral, we know the names of organists who were employed during Lukačić’s service as music director.¹³ We have data on the six singers from 1604 and 1606 when the archbishop was Marc Antonio de Dominis, who determined their payments, duties for the duration of worship and proper choir behaviour, and we also know that de Dominis purchased a portable organ, because the great organ was out of function.¹⁴ We do not know if this group of performers was maintained at

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

¹³ In Lukačić’s time, the organists were the layman Marc(o) Antonio (Donoso) Romano, Br. Gasparo Ferrero, Br. Claudio Balbi da Longiano, and perhaps the Split canon and organist Don Rinaldus de Rinaldis. Cf. N. M. Roščić, *Glazbena tradicija Samostana sv. Frane na Obali u Splitu od 1600. do 1900. godine* [The musical tradition of the Monastery of St. Francis on the Coast in Split from 1600 to 1900], *Arti musices* 21/1 (1990), pp. 13–18.

¹⁴ The sources of informations about the singers and organs still need to be examined. Compare the following works: Grga Novak, *Povijest Splita [The History of Split]*, Književni krug, Čakavski sabor, Split, 1978, vol. 3, 1446–1447; D. Plamenac, Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII stoljeća. Bio-bibliografska studija [Tomaso Cecchini, chapel master of the cathedrals of Split and Hvar in the first half of the 17th century: a bio-bibliographical study], *Rad JAZU* 262 (1938), pp. 77–125 (quoted from the new edition in D. Plamenac, *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji*, pp. 41–43); Milo Asić, Mark Antonije de Dominis, Promicatelj muzike ranog baroka u Splitu [M. A. de Dominis, Promoter of early Baroque music in Split], *Zvuk* 121-122-123 (1972), p. 68; Miljenko Grgić, Toma Cecchini i Ivan Marko Lukačić u Splitu, *Collection of papers from the V. International Symposium “Music in a Society”*, Sarajevo, October 26 - 28, 2006, Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija, Sarajevo, 2008, p. 80.

Lukačić's time, but from the data and preserved musical materials of the 18th century we see that there was always a group of at least six skilled singers in the Split cathedral (clerics could join them) trained by "magistro sacrae musicae" in choral and figural music in the cathedral school.¹⁵ Therefore, it is not questionable that Lukačić had someone to perform his compositions. Of six settings of Matins' texts for the Assumption of the Blessed Virgin Mary, four are for a solo voice, and the remaining two are for two and four voices.

The canons of the Split Cathedral jointly performed a choral service, which included the Liturgy of the Hours and the Conventual Mass. We have scarce data on the Liturgy of the Hours, so it is only from later times that we learn that the canons prayed together three times a day: Matins with Lauds, the Little Hours, and Vespers with Compline.¹⁶ "Matins were recited or sung, in the summer after the Compline, and at dawn in the winter",¹⁷ and the canons had their places in the choir of the cathedral, which were located above the singers' benches. Even in later centuries we do not find much more data but according to music manuscripts as the principal sources of information about the performance practice in Split Cathedral in 18th and 19th century,¹⁸ we can assume that similar one existed in rituals in the first half of the 17th century.

Although the Music Archives of St. Domnius Cathedral in Split does not contain text settings similar to the Lukačić's repertory, we find numerous

¹⁵ We know from bishops' reports that the circumstances of the cathedral school at that time were very hard, but in Lukačić's time, it had a teacher of grammar and music. The music teacher was probably Lukačić himself. Slavko Kovačić, *Katedralne škole u Dalmaciji pod mletačkom vlašću od konca 16. do početka 19. stoljeća prema biskupskim izvještajima Svetoj stolici* [Cathedral schools in Dalmatia under Venetian rule from the end of the 16th to the beginning of the 19th century according to episcopal reports to the Holy See], *Croatica Christiana* 15 (1991), pp. 63–65.

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

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

¹⁸ *Muzikalije u glazbenom arhivu splitske Stolnice sv. Dujma* [Music material in Archives of St. Domnius Cathedral in Split], inventory book by Maja Oršić (1986), the archive was sorted out by Joško Belamarić, Toni Belamarić and Stanislav Tuksar 1973–75, Odsjek za povijest hrvatske glazbe, Zagreb, INV-04 (Sk), typescript, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&cid=11149> (accessed: 30/01/2021).

vocal and instrumental Vespers with complete settings of psalms, Magnificat and hymn for different feasts. It also contains many complete sets of lessons and responsories sung at Matins with Lauds of the office for the Paschal Triduum. Therefore, we can confirm with certainty that festal Vespers and Matins with Lauds set for soloists, choir and string orchestra occasionally accompanied with additional wind instruments were performed in those times in the cathedral. Therefore, we assume that the parts of the Liturgy of Hours, Vespers and Matins with Lauds were sung publicly and solemnly at Lukačić's time and that his motets enriched liturgical celebrations of the Split Cathedral.

2. Musical features of the *Sicut cedrus* motet

2.1. Liturgical text and its setting

The first composition in the *Sacrae cantiones* collection is solo motet *Sicut cedrus*, set for cantus or tenor with basso continuo accompaniment. In it, we can recognize different stylistic features and compositional techniques of Lukačić's time with the tendency towards the development of melody and accompaniment from a single motive.

Lukačić set to music the text of Matins' great responsory (*responsorium prolixum*), the liturgical adaptation of the Book of Sirach (24: 17, 20). This responsory is sung in the liturgical year on Feasts of the Blessed Virgin Mary throughout the year in the second nocturn after the fourth lesson, and for the Assumption and its octave in the first nocturn after the second lesson.

The great responsory of Matins consists of a first part called the respond (R), a verse (V) and the repetend (*repetendum*), a repetition of the last part (*) of the respond.

R. (*schola* and choir)¹⁹

Sicut cedrus exaltata sum in Libano, et sicut cypressus in monte Sion:
quasi myrrha electa,

* Dedi suavitatem odoris.

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

V. (*schola*)

Et sicut cinnamómum, et bálsamum aromatízans.

R. (choir)

Dedi suavitátem odóris.

Oliver Strunk described the Respond-motet as the typical large form for the Office:

“Its characteristic feature, when fully developed, is its division into two sections, exactly reproducing the form of the plainsong Respond from which it takes its text. The first section (or *Prima pars*) sets the text of the Respond proper; the second section (or *Secunda pars*) sets the text of the Verse and concludes with a repetition of the concluding line or lines of the Respond; the whole, then, exhibits the form AB (*Prima pars*) : CB (*Secunda pars*). The plainsong Respond from which this motet-type derives is a musical reply to the reading of a Lesson or Chapter, an elaborate and extended composition affording considerable opportunity for soloistic display. In keeping with this, the motet-setting of the Respond text is usually an elaborate, extended, and brilliant composition.”²⁰

Lukačić retains the liturgical musical form in his setting in a way that he set the last part (*) of the respond in a triple proportion (*tripla*),²¹ and repeated it (repetend) after the verse with a short coda. In the same way, he set to music the complete texts of two responsories, *Benedic Domine* with repetend in a ternary proportion, and *Sancti mei* with repetend in imperfect tempus and in invertible (double) counterpoint.²² This division of the text, except the

²⁰ Oliver Strunk, Some Motet-Types of the 16th Century, in: Arthur Mendel, Gustave Reese and Gilbert Chase (eds.), *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, p. 158.

²¹ Singing three semibreves on one tactus in the time of one semibreve in imperfect tempus. Cf. Adriano Banchieri, *La Banchierina*, Alessandro Vincenti, Venecija, 1623, p. 20.

²² The four responsory settings (*Orantibus in loco isto*, *Veni Sponsa Christi*, *Sancta et Immaculata* and *Nos autem*) contains only the text of the responds, and the remaining one (*Domine, quinque talenta*) the text of the verse. *Nos autem*, *Veni Sponsa Christi* and *Domine, quinque talenta* may also belong to the Proper of the Mass. *Veni sponsa Christi* does not have the complete text of the respond, nor of the tractus, so it could be a Matin or a Vesper antiphon. All above mentioned responsories, as well as other of Lukačić's settings, are appropriate for various feasts celebrated in Split Cathedral.

repetend, corresponds to motet style in which each line (or smaller division) of text has a distinct section based on pervasive imitation of its opening melodic phrase (theme, motive, *soggetto*), and the whole setting consists of series of these sections, called points of imitation, with overlapping cadences and opening entries of successive sections. Lukačić fragmented the text of the respond and the verse in seven smaller syntactic units and articulated them in the series of seven music sections.

1.	Sicut cedrus exaltata sum in Libano,	bb. 1-13	a eolian	motivic development, imitation	A
2.	et sicut cypréssus in monte Sion:	bb. 13-19			
3.	quasi myrrha elécta,	bb. 19-21	d dorian	retrograde forms, transpositions of motive	
4.	Dedi suavitatem odóris.	bb. 22-25	a eolian	character change	B
5.	Et sicut cinnamómum, et bálsamum	bb. 26-29	d dorian	synthesis of motive variants	C
6.	aromatízans.	bb. 29-31			
7.	Dedi suavitatem odóris. + Coda	bb. 31-36	a eolian	character change + emphasized motive	B

In the monodic motet the prohibition of exact repetition of parts (*redic-ta*) and the requirement for variety (*varietas*) of thematic treatment²³ differs from the polyphonic renaissance motet not only by the possibility of applying two styles (*prima* and *seconda prattica*) but also by technical limitations of the small number of performers. Variety of thematic treatment (*varietas*) in this newly developed musical genre is possible in several ways: only in the vocal part, between the vocal part and the basso continuo part, where improvised continuo parts can also contribute to it.

Lukačić repeats each textual unit in this motet twice, which we recognize in the motets of Giovanni Pierluigi da Palestrina and Lodovica Viadana, always using different compositional procedures that simulate imitative writing of motet style. In this case, the technique of repetition takes the function of imitation, as if it were a matter of the self-imitation within the same part.²⁴ This procedure is further emphasized in the repetitions of motives

²³ Aesthetic requirements set by Tinctoris, the general rules 6th and 8th in the Third Book of his treatise on counterpoint (1477). Joannis Tinctoris, *Tractatus de musica*, ed. Edmond de Coussemaker, Lefebvre-Ducrocq, Lille, 1875, pp. 394–399.

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

at the interval of the fourth or fifth above or below, giving an impression of imitation between two adjacent parts. Each of these repetitions, self-imitation, is at a different interval: the theme “Sicut cedrus” reappears at the same pitch but with the extended phrase embellished with figures of shorter note values (diminutions), this part with diminutions occurs varied at the interval of the third above, “et sicut cypressus” is repeated at the fifth above, “Quasi mirra” at the third below, “Et sicut cinnamomum” at the fourth below, and diminutions of “aromatizans” at the fifth below at the end. The text “Dedi suavitatem” does not entirely repeat twice, but the whole part reappears at the end of the motet (repetend).

In the first two sections of the composition, the imitative entries between continuo and cantus were performed in a way that continuo exposes the motives of the successive points of imitation from the cadence points of the preceding sections, and cantus imitate them at the fifth (bb. 5 and 10) and octave (b. 13) above.²⁵ The first word of each entry in cantus is printed below the corresponding entries in continuo part, emphasizing in such a way the beginning of a new subdivision, and melodic fragment in continuo as a theme. This music was not performed from a score, but from separate part-books, and demands of each performer precise time beating and counting. The printed words in the continuo part facilitate the coordination between performers since if making mistakes, they do not have to return to the beginning of the composition, but only to the the cadence point in the preceding part.

Example 1: Opening of points of imitation in continuo part.²⁶



²⁵ The ligature and the word “sicut” in bar 5 in the continuo part were probably wrongly printed: the ligature had to be below tone *A* at the turn of the sixth bar, and the word “sicut” had to be put in the same place or below the motive in the continuo part (as indicated by arrows in the example).

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

In all repetitions of the text, except for “Quasi mirrha”, Lukačić also makes metrical shifts of melodic entries, which is also one way of achieving variety in motet style: “Sicut cedrus”, “Et sicut cinnamomum” and the repetend are shifted by semibreve and other repetitions are shifted by the minim before (“exaltata sum” and “aromatizans”) or after (“et sicut cypressus”) concerning the first occurrence of the text. The metrical diversities of the imitative entries are also visible between the continuo and cantus at the length of three minims (bb. 4-5, 9-10 and 13).

2.2. The tone system and modality

Lukačić’s motets use the inherited late-medieval tone system and modality that formed the basis of music until the late 17th century. The “pseudo-classical” or “western-ecclesiastical” system of eight church *tones* or *modes*,²⁷ extended to twelve ones in the second half of the 16th century, define the basic tonal space for musicians of the time. According to Renaissance treatises we can find out that it was important for composers to associate the modes with the affective qualities of the text. So, we notice that the features of authentic Aeolian (appropriate for “suave”, “cheerful, sweet, soft and sonorous subjects”) corresponds more to the text of “Sicut cedrus” than plagal mode (which was considered to be sad and appropriate for lament).²⁸ The ambitus of the both parts comprises the interval of tenth, extending the modal octave from the third below the range of the plagal Aeolian in the cantus and the third below the *finalis* of the authentic Aeolian mode in the continuo. The relationship of these two parts resembles that of adjacent voices in the Renaissance motet, in which the vocal ranges are separated by a fourth or a fifth. So, the one part is in the authentic mode and the other in plagal, as a pair of “complementary modes” sharing the same final.²⁹ In this two-part vocal and

²⁷ For a clear overview of the topic, see Anne-Emmanuelle Ceulemans, *Die Modi in der Musik der Renaissance*, in: Michele Calella and Lothar Schmidt (eds.), *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, Laaber-Verlag, Laaber, 2013, pp. 104–141.

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

²⁹ Frans Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, Routledge, New York and London, 2001, p. 3. In this paper, the terms authentic and plagal mode are consistently used for practical reasons, which are not historically

instrumental setting, these ranges are additionally distant by the octave. This motet is in the Aeolian mode with prominent cadence points on the *finalis a* and on the tone *c*. Besides, there are cadence points on the tones *d* and *f*, called *peregrinae* by the theorist at that age.³⁰ The cantus part is mainly in the plagal Aeolian mode on the tone *a*, except the fragments to which the *peregrinae* cadences bring closure: on *d* (“in Libano” b. 9, “Quasi mirrha” bb. 20–21 and “aromatizans” bb. 30–31) and *f* (“Et sicut Cinnamomum” bb. 26–27). The fragments that end with the *peregrinae* cadences give the impression of transitions in the Dorian mode on *d*, especially those preceding the last part of the respond and the repetend.³¹ The initial motive of the motet itself derives from the characteristic melodic types that represented the plagal Aeolian mode in Renaissance treatises, and from its variant (b. 14), we see a connection with models of plagal Dorian and plagal Phrygian modes, with which the plagal Aeolian was associated.³²

It is obvious that the method of learning the tone system of the time had a practical application in Lukačić’s motet. It was necessary method for the education of priests and monks in singing plainchants which takes a great part during their daily liturgical services. The tone system consisted of 22 tones from Γ to *ee* ($G - e^2$) with two alternative variants of b/\sharp and bb/\natural of the same degree. It was named *gamut* after the lowest tone “ Γ ut” and practised using seven transpositions (*deductiones*) of the same hexachord containing syllables *ut, re, mi, fa, sol, la* in the succession of whole tones with only one

founded, to describe the features of odd and even modes of individual parts, and the names of modes without the adjective authentic and plagal to denote common features of “complementary” modes in a polyphonic texture.

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

³¹ We can interpret ambitus of both parts as a “commixed modes”: plagal Aeolian commixed with authentic Dorian in cantus, and authentic Aeolian commixed with plagal Dorian in continuo. Cf. F. Wiering, *The Language of the Modes*, p. 9.

³² Cf. Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, [Pietro da Fino], Venice, 1558, pp. 322–323, 324–325, 332–333; G. Zarlino, *L’istitutioni harmoniche*, Franceschi, Venice, 1589, pp. 418–419, 421–423, 433–434. Zarlino provides different orders of modes in later editions of his treatise. Cf. Bernhard Meier, *Alte Tonarten: dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (BSM, 3), Bärenreiter, Kassel..., 2000, p. 183. Cf. also the chapter “Appendix: Modal Characteristics” in A. Smith, *The performance of 16th-century music*, pp. 165–231.

semitone between the syllables *mi* and *fa*.³³ Besides being the elementary aid in learning sight-singing, these transpositions reflect the way of thinking in the tone system since they determine the ranges of themes and motives, their positions in imitations, and much more.

Sicut Cedrus reveals the richness deriving from this system. The entire range of cantus from *c*¹ to *e*² comprises the three last transpositions of the hexachord with three hexachordal *proprietates*: the “natural” (*naturale*) on *c*¹, the “soft” (*molle*) on *f* and the “hard” (*durum*) on *g*¹.

Example 2: Overview of the tone system with clefs, the Latin letter name of each note combined with its solmization syllable or syllables, hexachordal *deductiones* and *proprietates*.³⁴

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

³³ Charles M. Atkinson, *Das Tonsystem des Chorals im Spiegel Mittelalterlicher Musiktraktate*, in: Thomas Ertelt and Frieder Zaminer (eds.), *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, *Geschichte der Musiktheorie*, vol. 4, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000, pp. 103–133.

³⁴ Pietro Cerone, *Le regole piu necessarie per l'introductione del canto fermo*, Gargano and Nuci, Naples, 1609, p. 9. We find Cerone's treatise in the transcript in Croatia: Vito Balić, [Priručnik crkvenog pjevanja], in: Anđelka Galić et al. (eds.), *Visovac – Duhovnost i kultura na Biloj stini*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2019, p. 222.

The melodic line of each section of this motet moves beyond the range of the hexachord, hence two transpositions of hexachord are needed to perform the whole melody. The transition from one hexachord to another was called a mutation, and it was performed on appropriate tone (*locus*), shifting from one of its solmization syllables (*voces*) to the other, depending on the direction and range of the melodic phrase.³⁵

2.3. Motivic development — “Belle fantasie e leggiadre invenzioni”

The initial motive of the motet, a characteristic melody of the plagal aeolian mode, begins with a descending skip of a fourth from the *finalis* to the “dominant”, followed by the upper alternating semitone, and correspond to solmization syllables *la mi fa mi* of the natural hexachord on *c*.³⁶

Example 3: Initial motive of the motet *Sicut cedrus* (bb. 1-2).

The initial motive proceeds with an ascending stepwise motion and the mutation in the hard hexachord on *g*. In this transition, we notice the usage of the same solmization syllables as in the previous hexachord. Zarlino described this compositional process as part of a compositional invention and showed how to develop new melodic fragments from another one by transposing the same solmization syllables into different hexachords “to fill the counterpoint with lovely fantasies and graceful inventions” (“per potere impire il Contrapunto di belle fantasie & leggiadre inuentioni”).³⁷

³⁵ David E. Cohen, Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages, Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 344.

³⁶ The musical use of rhetorical figures is not examined in this paper. Ennio Stipčević and Bojan Bujčić wrote about it in multiple papers analysing the works of Baroque composers from the Croatian lands. For a comprehensive analysis of Lukačić’s collection in Croatian and English, see E. Stipčević, *Ivan Lukačić*, pp. 78–123.

³⁷ G. Zarlino, *L’istitutioni harmoniche*, 1589, pp. 299–300. G. Zarlino, *The Art of Counterpoint. Part Three of Le Istitutioni harmoniche 1558*, transl. Guy A. Marco and Claude V. Palisca, Norton, New York, 1976, pp. 186–187.

Example 4: Mutation from the initial natural hexachord into the hard hexachord with the use of the same solmization syllables — the first variant of the motive (b. 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

The first variant may seem too different from the initial motive due to its elementary melodic movement and the small number of solmization syllables. But if we compare it with the beginnings of all subsequent sections, we can notice all necessary modifications of melody, rhythm and counterpoint in the repetition of the given motive emphasized by Renaissance theorists.³⁸

In the motet of the 16th century, we find a common practice in which each section of a longer text begins with its own motive. Differently from that, Lukačić develops a new rhythmic and intervallic variant of the initial motive for each section of its motet. The proportional diminution of the initial motive was adapted to the text “et sicut cypressus” of the second section. In this way, the motive changes form in *la sol mi fa mi*, thus revealing a similarity with the typical melodies of the Dorian and Phrygian plagal modes.

Example 5: Proportional diminution of the initial motive (b. 14).

1

Si - cut ce - drus
 la mi fa mi

diminution

14

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

³⁸ For a systematic overview of motive changes, see Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto*, Giacomo Vincenti, Venice, 1598, p. 58.

The motive of the third textual unit, “quasi mirrha”, can be related to the first variant of the initial motive or viewed as a retrograde variant of the whole third bar in which the descending melodic line mutates into a soft hexachord. In it, *peregrinae* cadences appear on the tone *f* and in sequential repetition (bb. 20–21) on the tone *d*, thus giving the impression of transition into the Dorian mode.

Example 6: Retrograde form of the first variant of the motive (bb. 19–20).

3
ex - al - ta - ta sum in Li - ba - no.
la mi fa mi
20
qua - si myr - rha e - le - cta,
hexachordum durum hexachordum molle
ut re mi fa sol la ut re mi fa sol la

The last part (*) of the respond also develops from the previous variants of the motive. So, its beginning is recognized as a retrograde form from the 14th bar motive — with the permutation of the tones *sol* and *mi* and resemblance to the melodic and harmonic pattern of *folia* dance (cf. ex. 13) — and the final cadence as a transposition of the motive from the 20th bar in the hard hexachord. The distinctive modification of motive in this section results from the application of triple proportion in imperfect *tempus* so that a given unit of time previously occupied by one semibreve is now filled by three semibreves (| C \circ \circ | = | $\overset{3}{\circ}$ \circ \circ \circ = \circ).³⁹

³⁹ Ruth I. DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017, p. 119. Lukačić wrote bar lines in continuo part comprising two semibreves in a bar in imperfect *tempus*, and applying the proportion of the triple on each time unit. The omission of the bar line at the end of the penultimate staff (bb. 32–33) in the part-book is a printing error.

Example 7: The retrograde variant in triple proportion (bb. 22-23) of the motive in diminution (b. 14), and the cadence (bb. 24-25) with the arrangement of the pitches according to the retrograde form of the first variant of the motive (bb. 20-21)

14 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 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

In the two textual units that follow, the motivic development continues. First, the two variants of the motive from the previous parts (from bb. 14 and 19) are combined into a single form (bb. 26-27),

Example 8: Combination of the motive in diminution and the retrograde form of its first variant.

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

and then the motive *fa sol la sol fa mi re* (b. 20) is transformed according to the new text into *fa la fa mi re* and realized in the hard hexachord (b. 29). The form of the motive that appears in bar 30 reveals the interweaving of motivic variants of the previous parts (from bb.14, 20, 24 and 29) as if it were a synthesis of the entire motivic development in the motet.

Example 9: Simultaneous permeation of several variants of the motive (b. 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

The motet ends with a short coda on the last words of the repetend with an emphasized statement of the initial motive in the hard hexachord in the higher register. The final closure, the *cadenza doppia*⁴⁰ in the main Aeolian mode with a characteristic syncopated alternating fourth above the leading tone, recalls once again the alternating semitone of the initial motive.

Example 10: Coda.

35

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

The music treatises of the second half of the 16th century describe the counterpoint with repetition and variation of a motive and how to perform variants of a given motive by using mutations of the same solmization syllables in different hexachords.⁴¹ In Lukačić's motet, we discover such a motivic work, the development of which partly stems from the possibilities of the tone system but also other common compositional procedures. One of the early Baroque tendencies in motets, similarly in instrumental *ricercars*, showed itself in the thematic unification in a series of sections (points of imitation), either in the form of variations or variants of one theme or in the development of only one.⁴² Lukačić also uses this procedure in the motet *Sicut cedrus*. He gradually develops motivic variants of all textual units from one initial motive, thus achieving a unique developmental arch and a high degree of coherence in the composition. That is why we can rightly repeat the assessment of Ennio Stipčević, who refers to *Sicut cedrus* as a brilliantly balanced miniature.⁴³

⁴⁰ Johannes Menke, *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber-Verlag, Laaber, 2015, pp. 214–215. Johannes Menke, *Die Familie der cadenza doppia*, *ZGMTH* 8/3 (2011), pp. 389–405, <https://doi.org/10.31751/654> (accessed: 12/03/2021).

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

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

⁴³ E. Stipčević, Preface, in: I. Lvcacih, *Sacrae Cantiones*, reprint, pp. [7–8, 11]. Cf. Ivan Lukačić, https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Luka%C4%8Di%C4%87 (accessed: 27/02/2021).

2.4. Forms of motet sections and diminutions

The presented systematic overview of text repetitions, imitations and self-imitations emphasized the diversity of motet design at all levels. We will supplement it with an overview of the forms of the motet sections, their compositional procedures and point out ways to achieve contrast, which is one of the characteristic features of Baroque music.

The first part of the text in the motet occupies enlarged musical treatment (bb. 1-13) of the initial motive and its first variant (b. 3) in three successive musical sentences. In the first sentence (bb. 1-4), the presentation of motive and its variant ends only with the cadence in the main Aeolian mode. Concerning the initial motive and its variant, the use of longer and shorter notes seems contrasting, as if they juxtapose two different species of counterpoint: note-against-note in longer durations (*contrapunctus simplex*) and figured (“florid”, embellished) style with mixed note values (*contrapunctus diminutus*) that correspond to vocal motet style of the 16th century, but with a free (madrigal-like) use of semiminims as an independent bearer of syllables. The contrast is also visible between the descending skip and the complementary ascending motion that corresponds to the meaning of the word “exaltata” (lat. *exaltare*, to ascend). The varied and extended restatement of this sentence (bb. 5-9) is preceded by the initial motive in diminution in the soft hexachord in continuo (bb. 4-5) as if it were a transition into the plagal Dorian mode followed by the answer in the cantus in the natural hexachord of the plagal Aeolian. In this way, the beginnings of these two sentences vary in homophonic and imitative textures. The variant of the motive on the word “exaltata” in the second sentence extends its range and attains a melodic climax on e^2 showing additional written out embellishments in the groups of fusa figures in a way characteristic of the instrumental diminutions and madrigal style of the second half of the 16th century. The *fnalis* of this sentence is on the tone d and belongs to the *peregrinae* cadences in the Aeolian mode. This cadence allows the similar point of imitation as at the beginning of the second sentence, only now with the first variant of the motive and its embellished imitation between natural (continuo) and hard hexachord (cantus). Here we notice again different motions of longer and shorter note values. The third sentence (bb. 9-13) begins with this point of imitation, containing only a part of the text so that the first part of the motet does not exceed the

usual procedure of double presentation of the whole text of a particular motet section. The first variant of motive in the first and second sentences goes beyond the natural hexachord to the hard. It could be a madrigalism, tonal depiction of the meaning of the word “exaltata”, but, in the third sentence, it was transposed within the range of only one hexachord. The final cadence of the first section is on the *finalis* of the Aeolian mode. Of all the presented motivic variants, the initial motive repeats only once in the unchanged form at the beginning of the second sentence, but with a metrical shift by a semibreve, respecting the requirement to avoid literal repetitions. Imitations at the fifth below the *finalis* of the Aeolian mode, which corresponds to the tonal relationship of tonic and subdominant, are common in the Phrygian mode and again indicate the closeness of these two modes.

The terms of diminutions mentioned in this paper denote several different procedures that require explanation. The first refers to the proportional diminutions of note durations or, in a more general sense, the division of longer durations into different shorter values or rhythmic figures (*contrapunctus diminutus*) with the application of different types of dissonances in the *prima prattica* style. Another meaning is the virtuoso variations and embellishments of basic melodic tones by adding short, fast figures and passages, encompassing a wide range from established and precise rhythmic figures to ornaments with irrational duration of improvisational origin and character, as well as a new treatment of dissonances in *seconda prattica* style.

We find all the above procedures in Lukačić’s motet: proportional diminutions of note-values in motivic work (bb. 4-5, 13-14), *contrapunctus diminutus* in the formation of all motivic variants, which are embellished in further repetitions in the way of instrumental diminutions of the second half 16th century (bb. 7-8, 10-11, 16-17, 30), and an indication of virtuoso ornament in the cadence of the second sentence (b. 9), which may suggest the appropriate way of improvisation during the performance.

The second section of the motet (bb. 13-19) begins with the motive in diminution (in which the word “sicut” reappears). After the imitation at the octave between continuo and cantus, it continues by self-imitation in the higher register (hard hexachord), performing a point of imitation in a latent three-voice texture, thus broadening the possibilities of a limited monodic texture. These imitations occur over the sequential repetition of the interval-

lic pattern in the continuo part, which contains the intervals of the descending perfect fourth and the ascending minor second of the initial motive.

Example 11: Latent three-voice point of imitation over the sequence of intervallic pattern.

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

In this tone system, the intonation of intervals was practised in the range of hexachord in ascending and descending stepwise motion. The sequences of these intervallic patterns and their canonic imitations represent common improvisational and compositional techniques of Renaissance music.⁴⁴

After the initial point of imitation in the second section, the first variant of the motive, which in the first section reappears embellished on the word “exaltata” (bb. 7-8, 10-11), is here transferred to the text “in monte” (bb. 16-17), thus giving the same meaning to these parts. During triple repetitions of this phrase, which rises to a melodic climax on the e^2 tone, we notice a gradual augmentation of the harmonic rhythm in the temporary cadence on the c tone. This simple cadence without suspension (*cadenza semplice*⁴⁵) appears first in note-against-note counterpoint (b. 8) and after with embellishments. It has only the role of a caesura, a clear separation of words, before the final embellished cadences (*cadenza diminuta*⁴⁶) on d and a , characterised by sincoated fourth resolving into a leading tone of a mode.

Example 12: Augmentation and embellishments of the simple cadence

8 11 17
C. (exalta) - ta sum (exalta) - ta sum (mon) - te,
Org. (exalta) - ta sum (exalta) - ta sum (mon) - te,

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

⁴⁵ G. Zarlino, *L'istitutioni harmoniche*, 1589, p. 261.

⁴⁶ G. Zarlino, *L'istitutioni harmoniche*, 1589, p. 261.

The second part of the motet concludes with the prominent cadence in which the bass motions avoid the typical formula of an alternating syncopated forth above the leading note (*cadenza doppia*) and change the minor third of the Aeolian mode to major as if it were a Picardian third introduced before the final chord. This cadence in the middle of the composition convincingly concludes the first two sections of the motet, which are closely intertwined with the same elements, always yielding new variants in one developmental flow.

In the second half of the motet, divided into five textual units, the development of new motivic variants continues, but now in retrograde forms and more emphasized contrast between sections. The bass line of continuo part no longer contains statements of motivic variants, which does not exclude the possibility of imitations in the upper voices during its realization. The three sections, “Quasi mirrha”, “Et sicut Cinnamomum” and “aromatizans”, are formed only by double appearance of motivic variants in the ranges of three hexachords. The motive of the third section, “Quasi mirrha”, changes the hexachords like the first variant from which it derives (see ex. 6) but mutates from the hard hexachord to soft and in sequential repetition it is transposed a third lower into the range of the natural hexachord with cadence on tone *d*. This cadence is followed by the fourth section in triple proportion (bb. 22-25), with a resemblance to melodic and harmonic pattern of *folia* dance,⁴⁷ whose typical melodic line in the first part of the pattern adapts to the retrograde form of the motive in diminution. The *folia* further justifies the use of the major fifth chord on the tone *A* (b. 22), which corresponds to the application of the *musica ficta* in the realization of the continuo.⁴⁸

Example 13: Melodic and harmonic pattern of *folia* dance in *trippla*.

21

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

Org.

⁴⁷ Wilibald Gurlitt and Hans Heinrich Eggebrecht (eds.), *Riemann Sachlexikon Musik*, Schott, Mainz, 1996, pp. 294–295.

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

We have already pointed out the derivations of the motivic variants in a triple proportion in the fourth section. Now, we indicate the similarity of the phrase in which the word „suavitatem” reappears (bb. 23-25) with embellished variants on the words „exaltata” and „in monte”, by which all three parts obtain the same meaning of ascension, which corresponds to the very feast of the Assumption of Mary. The fourth section connects all the melodic elements into a single sentence in one gradual arch, which contrasts in character with other sections of the motet due to the change of meter and a homorhythmic texture similar to the sacred symphonies of Giovanni Gabrieli.

In the fifth and sixth sections (bb. 26-29, 29-31), different motivic variants blend into new forms, which in a tight reappearances and continuous developmental flow produce a sense of a musical whole. Sudden changes in the vocal registers occur in quick transpositions of these motives, reaching the cadence points on tones *f*, *c*, *a*, and finally on tone *d*. The beginning of the fifth and the end of the sixth section give the impression of transition to the Dorian mode on tone *d*, that further binds together the two parts into a single whole. The above mentioned cadence points could also belong to the Dorian mode. The same harmonic relation links the end of the sixth section with the repetend in triple proportion (b. 31) as the end of the third section with the first appearance of the section in triple proportion (bb. 21-22). The unifying and emphasized character of the section in triple proportion is further underlined by the literal repetition (like a refrain), only now with a metrical shift. A short coda rounds the whole composition off with the final statement of the initial motive in the highest register and confirms the main Aeolian mode with the *cadenza doppia*. In this joined cadence, we again recognize the sequence of the intervallic pattern from the initial motive, only now in the expressive interval of the diminished fourth.

In the second half of the motet, the development of the initial motive continues, as already stated, but sudden changes and contrasts of short musical-textual sections occur. Sections in refrain-like triple proportions further divide the second half of the motet into two parts. This division is additionally underlined with the same modal relations — the transition from Dorian on *d* to Aeolian on *a* — between the third and fourth sections and the next two sections and the repetend. In the fifth and sixth sections, just as in the sections in triple proportion, different variants of motive are combined and

amalgamated into new forms, as if it were a synthesis of the entire motivic work.

A look at the continuo part reveals that the melodic phrases are arranged according to three hexachords, soft on *F*, hard on *G* and natural on *c*. In the continuo realization, the consonant triads in a root-position predominate, with the occasional use of passing tones and the suspension of the fourth (4–3) in the cadences. Additional figures appear only for the two sixth chords (bb. 18 and 35) and for the “fake” suspension of the fourth (3–4–3) in the coda. The dissonance treatment in this motet mainly corresponds to the *prima prattica* style, even in ornamental passages. Dissonant figures of the new style (*seconda prattica*) include *accentus*⁴⁹ (b. 18), an upper neighboring tone like a thriller or tremolo that follows the *circulatio*⁵⁰ and precedes the climax of the phrase (bb. 10, 16), and a diminished fourth in the final cadence as an expressive melodic element of the new style.

3. Conclusion by comparison

Each music period reveals many compositional tools and common places (*loci communes*) necessary for composing. They arise from the educational system and already established compositional practice. We have recognized such common places in Lukačić’s music, among which the canons of the hexachords and intervallic patterns and their embellishments (diminutions) with typical figures play a considerable role. It is hard to conclude on mutual influences between contemporary composers only based on similar realizations of these common places in their works. The best example is Lukačić’s motet *Nos autem*, published in the *Promptuarii musici* collection (vol. 3) of Johann Donfrid together with the settings on the same text of Giacomo Finetti (1577-1631)⁵¹ and Antonio Mortaro (1587-1610), both Conventual

⁴⁹ The ornamentation of the descending stepwise motion in which the upper neighbor is added to the end of the main note. Dietrich Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997, pp. 170–176.

⁵⁰ D. Bartel, *Musica Poetica*, pp. 216–219, 427–431.

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

Franciscans like Lukačić.⁵² Though many music collections at the time had similar titles, the title of Lukačić’s collection bears the great resemblance to Mortaro’s collection “*Sacrae cantiones tribus vocibus concinendae*”, published in several editions.

In the first decades of the 17th century, it was hard to distinguish the characteristics of specific musical formal types or genres. According to the formal procedures, we can divide them into three types: motet-like series of various overlapping sections, madrigal-like contrasting procedures and a division into separated sections of the concert style.⁵³ And yet, there is a whole range of procedures between diversity and contrasting or between overlapping and separated sections that suit different types. In the comparison of Lukačić’s and Mortaro’s motet *Nos autem*,⁵⁴ we notice the similarity in the above-mentioned canons, but Lukačić’s work displays a distinctive feature in the alternation of motive in long durations with the canon in fast figures. Even more, Lukačić makes contrasts in texture between solo bass and tenor duet, i.e. monody and two-voice canon, and reduces the motives from the canon immediately after the first entries to short figures and treat them imitatively until the concluding cadence. The contrast is more distinguished due to the differences between the expressive descending motive in Dorian mode (*la fa mi*) that seems to announce Baroque figures of “sigh” and the explosive ascending motive in the range of major triad built on the seventh scale degree of the mode (*ut re mi mi fa sol*).

⁵² Cf. Lucija Konfic, Ivan Lukačić’s compositions in the context of contemporary musical anthologies – from the point of view of digital musicology, in: Ivana Tomić Ferić and Antonela Marić (eds.), *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, pp. 268–270.

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

⁵⁴ I. Lvcacih, *Sacrae Cantiones*, reprint, No. 21. Antonio Mortaro, *Sacrae cantiones tribus vocibus concinendae*, Cantus I., Simonis Tini & Io. Franciscum Bisutium, 1598, p. 4, [https://imslp.org/wiki/Sacrae_cantiones_\(Mortaro%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Sacrae_cantiones_(Mortaro%2C_Antonio)) (accessed: 30/03/2021). J. Donfrid (ed.), *Promptuarii musici*, vol. 3, No. 78, <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de//view?id=bsb00073473> (accessed: 30/03/2021). Cf. <http://www.cantoressanctimarci.it/antepime/4069.pdf> (accessed: 30/03/2021)

A similar relation of motives exists in Lukačić's motet *Sicut cedrus*, but also in the setting on the same text of Lukačić's contemporary Antonio Cifra (1584-1629), published in the already mentioned Donfrid's collection. We can observe the relation of their motives through the motet-like alternation of various sections (in longer and shorter durations, homophonic and imitative textures) and also as a contrast of different motivic gestures typical for the madrigal style.

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

The image shows a musical score for Antonio Cifra's motet "Sicut cedrus". It is titled "à 2. duo Cant." and is arranged for two voices (C. and C.) and organ (Org.). The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the two voices and organ parts. The lyrics are: "Si - cut ce - drus ex - al - ta - ta sum in Li - ba - no." The organ part has a sequence of notes with fingerings 4 and 3. The second system starts at measure 6 and continues the piece. The lyrics are: "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 has a sequence of notes with fingerings 5, 4, 5, and 3.

In these two motets, there are corresponding settings of the same text units in all sections. Those similarities derive from an equal division of text units, text declamation, accented syllables, and words meanings as it is the case in their syllabic beginnings with alternating semitones in longer durations in contrast to ascending stepwise motions on the word "exaltata". Cifra transmits the ascending motion to the same sections as Lukačić did in his motet, thus uniting them in the same sense. Reaching for the initial motive, i.e. its semitone, can be seen in Cifra's motives "et sicut cypressus" and "dedi". We can recognize his motive "quasi mirrha" as a retrograde form of ascending

⁵⁵ J. Donfrid (ed.), *Promptuarii musici*, vol. 3, No. 178. Cf. <http://www.cantoressancti-marci.it/antepime/4119.pdf> (accessed: 30/03/2021).

motion on the word “exaltata”, as in Lukačić’s example. In the development of the whole composition, we notice the most similarity in the contrast of the initial motives, which Lukačić enriches with the descending forth of the first motive. We also find other common elements such as text division and double presentation of textual units. Regardless of whether it is a possible model, there are four key features of Lukačić’s motet that are not in Cifra’s work: a gradual development of the initial motive, the implementation of embellishments (diminutions) through all sections of the form (not only at the end on the penultimate syllable like the jubilus⁵⁶), madrigal-like contrasts, more pronounced distinction between sections with metrical and character changes in the triple proportion and its repetition as a refrain. Cifra sets to music only the respond, without verse, but repeats the last two text sections. He restates them in the motet style, creating variety in counterpoint and imitativ procedures, without literal repetitions and character contrast as in Lukačić. The motet with the same title of Felice Anerio (c. 1560-1614)⁵⁷ can best reveal the extent to which “natural” declamation and interpretation of the meaning in the settings of the same text can lead to similar achievements. We can also here notice a variant of the initial motive transferred into the homophonic texture (“dedi suavitatem”), repeated literally (repetend) at the end of the motet, thus uniting the whole form in the meaning as in Lukačić’s example.

The similarity of the settings having the “natural” declamation and the contrasting contents of the text does not say much about the mutual influences of the composers.⁵⁸ Moreover, it is a matter of the applied formal procedures or compositional techniques. For example, in the madrigal *Amatemi, ben Mio* (1591) of Luca Marenzio (1553-1599), we notice many of the procedures we described in Lukačić’s motet: similar contrast of opening phrases, rhythmically more characteristic motives, repetitive figures, semiminim and fusa as syllable bearers and frequent cadences without suspensions. Thus, we notice the extent to which the features of the madrigal style permeate Lukačić’s motet.

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

⁵⁷ Carl Proske, *Musica Divina, Volume II, Liber motetorum*, Friedrich Pustet, Regensburg, 1854, pp. 354–357, <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/06/IM-SLP73107-PMLP146436-MusicaDivinaProsc2.pdf> (accessed: 30/03/2021).

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

We find much more similarities between Lukačić's motet and the first motet *Exaudi me, Domine* in Viadana's collection *Cento concerti ecclesiastici*. Similarities occur at the level of motives, moreover, at the level of compositional techniques. We have already pointed out that Viadana's sacred monody follows the tradition of motets of Roman church music, which we can see in the way of connecting sections and the double presentation of each textual unit. In the elaboration of this motet, Viadana follows *prima prattica* style, and embellishing passages (diminutions) are introduced only in the final section. In the initial motives and their treatment, we can recognize several of Lukačić's techniques. Viadana's motet begins with equal interval patterns (*la mi fa mi*), which repeat and transpose into ranges of other hexachords, mainly shifted metrically with different counterpoints. Each subsequent section introduces new variants of initial motives or connects them with other elements in new forms.

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

The image shows a musical score for a motet. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line (C) and an organ line (Org.). The vocal line is in soprano clef and the organ line is in bass clef. The lyrics are: "E - xau - di me, Do - mi - ne, e - xau - di me, Do - la mi fa mi la mi fa mi". The second system also has a vocal line and an organ line. The lyrics are: "mi ne, quo - ni - am be - nig - na est, quo - ni - am be - nig - na est mi mi fa mi mi fa mi".

Nevertheless, Lukačić's motet differs in the four key features from both Viadana's and Cifra's motets. In Viadana's motet, there are connections between sections with characteristic intervals of the initial theme, but in a manner of motet style and without an explicit developmental course.

⁵⁹ Lodovico Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, op. 12, Giacomo Vincenti, Venice, [1602] 1605, No. 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)) (accessed: 30/03/2021).

We can conclude from the above comparisons that newer techniques enriched Lukačić’s musical language, unlike the language in the compositions of his predecessors and contemporaries. In motet *Sicut cedrus*, the compositional practices of both styles permeate the features of the three musical genres that marked church music in the first decades of the 17th century. Lukačić develops the whole motet from one initial motive and its variants. Their transformations and other compositional procedures reveal a unique developmental path of the composition. Compared to similar motets, we discover a significant influence of the tradition of Roman church motets on Lukačić’s music (Viadana, Cifra). We also recognize the compositional techniques that Lukačić adopted from his Franciscan confreres, the acquaintance with Finetti and probably through the printed works of Viadana and Mortaro.

An appendix: Ivan Marko Lukačić, the motet *Sicut cedrus* from *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

LUKAČIĆ IN THE 21ST CENTURY: ON SOME PERFORMING ASPECTS OF THE ENSEMBLE MUSICA ADRIATICA ENSEMBLE

Sara Dodig Baučić

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

Lukačić, I.M. "2019.12.04"

Original scientific paper

Paper received: 8/2021

Arts Academy, University of Split

saradodig@gmail.com

Abstract

The choirmaster of the Split Cathedral, Ivan Marko Lukačić (Šibenik, d. 1585 – Split, September 20, 1648), is an early Baroque composer who occupies a special place in the Croatian musical life of the 17th century, as well as in the history of Croatian music. The collection Sacrae Cantiones, Singulis Binis Ternis Quaternis Quinisque vocibus Concinnenda was printed in five separate volumes (Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Organum) in Venice in 1620. is the only preserved and known collection of Lukačić. On the eve of the 400th anniversary of the Sacrae Ccantione edition, the international Musica Adriatica ensemble gave the integral performance of the collection in December 2019 in St. Dominus Cathedral in Split. The motets for one to five voices were performed by the ensemble consisted of first soprano, second soprano, countertenor, tenor, and bass with a section of basso continuo players (theorbo, viola da gamba and organ). The article provides some aspects of the performance of Lukačić's early Baroque motets in the contemporary context. This interdisciplinary approach combines musical-analytical thinking with the experience of live performance.

Keywords: *Ivan Lukačić, Sacrae cantiones, Musica Adriatica, ensamble, performance*

Introduction

The choirmaster of the Split Cathedral, Ivan Lukačić (Šibenik, 1585 – Split, September 20, 1648), is an early Baroque composer who occupies a special place in the Split musical life of the 17th century and the history of Croatian music. He left a unique musical legacy of twenty-seven motets available to

us today due to the efforts of musicologists Dragan Plamenac¹ and Ennio Stipčević².

Lukačić comes from Šibenik, where he got elementary music education. A few years after, called to live a religious life, he entered the monastery of St. Francis in Šibenik (June 1, 1597). He continued his musical education in Italy (1600). After many years in Italy, he returned to his native Šibenik (1618), Croatia. He moved to Split in 1620, where he became “musicus praefectus” in St. Domnius Cathedral and the guardian of St. Francis monastery on the seafront, where he served almost until the end of his life.

Considering some aspects of his music and for a more detailed understanding of his musical legacy, the continuation of the text provides an overview of available musical scores, information on the ensemble performing motets, and sources of motet texts. The author also deals with characteristics of the composer’s musical style and issues related to the performance of the ensemble *Musica Adriatica*.

1. The context of Lukačić’s time

The 17th century brought many innovations in music. They included the transformation of musical notation, the metrical structure of music notation and awareness of the role of rhetoric in music, and changes in vocal and instrumental music. Musical notation from any period challenges a performer to estimate the possibilities and ways of music performance. It is more evident in music in which self-understood performing practice had a large part.

Ivan Lukačić, as a contemporary of Claudio Monteverdi, the ‘creator of modern music’³, (1567–1643), published his collection *Sacrae cantiones* in Venice, ten years after the publication of the famous Monteverdi *Vespers* and only seven years after Monteverdi became *maestro di cappella* in St. Mark’s Basilica in Venice. Venice was the centre of musical events and the emergence of a new musical era. At the beginning of the 17th century, the focus was

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

² Ennio Stipčević, Lukačić došao iz Krakova, *Vjesnik*, 25/01/1983, p. 7.

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

not so much on the precise setting of instruments and performers who had to perform a specific part. Due to the development of musical instruments and genres of music over the centuries, the role and function of each musical instrument gradually became clear. National styles influenced the creation of musical instruments, especially the organ, and the performance practice, including individual compositional style. Also, we have to point out that many musical works were created for specific occasions and particular performers.

When old and new styles were touching and complementing, changing, and creating recognizable determinants of early Baroque aspirations, there was a significant professionalization of performers, who had to follow the requirements placed on them. The old practice, *prima prattica*, was challenged by the new one, *seconda prattica*, which relied on ancient Greek vocal declamation and instrumental *stylus phantasticus* based on improvisation and the development of *basso continuo* and keyboard-directed ensembles.⁴

To understand the musical practice of the early Baroque, one should not neglect the influence that many musical genres (inherited, developed, rich in stylistic features) had on the performance. Besides the sacral concert, oratorio, motet, concert madrigals and cantatas, music for the theatre began to develop. It was the period when Italian opera, French *ballet de cour*, *tragédie en musique*, Spanish *comedia* and *zarzuela*, English *masque* and *semi-opera* developed. The demands on singers and musicians were growing. So, they tried to adopt unwritten performance practices of the time. Those practices included the virtuosity of singers, dramatic presentation, more effective communication, articulation, and ornamentation (“embellishment” techniques).⁵ Performance techniques led performers away from the ideals of the Renaissance polyphony as *prima prattica*. Yet the seventeenth century, especially the beginning of the century that is the focus of this research, does not bring the predominance of one practice, but the constant fluctuations of the inherited and the new, developing, empowering and creating countless twists on the music map of Europe.⁶

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

⁵ Eng. embellishment techniques

⁶ Cf. *Ibid.*

2. Review of the editions of the *Sacrae cantiones* collection

Exactly four centuries ago, in 1620, Lukačić's collection *Sacrae cantiones* was printed in Venice in five separate volumes (*Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Organum*), which is the only preserved and known Lukačić's collection of motets. These motets are exceptional examples of early Baroque sacred music. Preparation for the performance began with a search for releases of Lukačić's musical legacy and their comparison. Ennio Stipčević put much effort to elaborate on the current editions. In 1986, he prepared a complete collection in modern transcription with a proposal for the *basso continuo* part and a preface to the edition. The overview of printed editions from the time Plamenac discovered Lukačić, according to Stipčević.⁷

Sheet music editions of the *Sacrae cantiones* collection are available in:

- *Ivan Lukačić, Odabrani moteti (1620)*⁸, Dragan Plamenac (ed.), Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 1935. (1st edition) and 1975 (2nd edition).
- Četiri moteta Ivana Lukačića iz zbirke *Promptuarium musicum Johanna Donfrida*, Lovro Županović (ed.), *Zvuk*, Sarajevo, 1969/91, 32-37, Appendix: separate imprint of transcriptions of four Lukačić motets, 1-16.
- *Ivan Lukačić, Šesnaest moteta iz zbirke "Sacrae cantiones" (1620)*, Josip Andreis (ed.), Muzikološki zavod Muzičke akademije Zagreb, 1970.
- *Ivan Lukačić OFMConv. (c. 1585-1648), Sacrae cantiones Venezia, 1620, Moteti a 1-5 voci*, Ennio Stipčević (ed.), *Corpus Musicum Franciscanum*, Padova, 1986.

⁷ Cf. Ennio Stipčević, Ivan Lukačić i njegova zbirka duhovnih moteta *Sacrae cantiones, Venecija, 1620* (preface), in: Ivan Lukačić, *Sacrae cantiones Venezia, 1620, Moteti a 1-5 voci*, Ennio Stipčević (ed.), *Corpus Musicum Franciscanum*, Padova, 1986., p. xv; E. Stipčević, Bibliografija /Bibliography, u: Ioannis Lvcacih de Sebenico, *Sacrae Cantiones Singulis Binis Ternis Quaternis Quinisque vocibus Concinenidae (Venetiis 1620)*, Ennio Stipčević (ed.), Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Gradska knjižnica "Juraj Šižgorić" Šibenik, Zagreb, (reprint), 1998, p. ix.

⁸ The edition consists of eleven motets with proposals for the basso continuo part, of which 1-part (2), 2-parts (4), 3-part (1), 4-part (2), 4- or 5-parts (1), and 5-parts (1). Dragan Plamenac wrote a foreword to the edition having the following motets written in modern musical notation: 1-part *Cantabo Domino* and *Coeli enarrant*; 2-part *Orantibus in loco isto, Quemadmodum desiderat, Veni, sponsa Christi* and *Cantate Domino*; 3-part *Domine, puer meus*; 4-part *Ex ore infantium* and *Quam pulchra es*; 4-or 5-parts *Canite et psalite* and 5-parts *Panis Angelicus*.

- *Ioannis Lvcacih de Sebenico: Sacre Cantiones Singulis Binis Ternis Quaternis Quinisque vocibus Concinendae (Venetiis 1620)*, Ennio Stipčević (ed.), Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Gradska knjižnica "Juraj Šižgorić" Šibenik, Zagreb, 1998. (reprint of the original).

3. Music ensemble

The need to choose the ensemble and the type of instruments prompted us to review contemporary editions of Lukačić. The collection contains twenty-seven motets for "one, two, three, four and five voices": 6 monodic motets (6), 15 two-part motets (15), three-part motets (3), four-part motets (2), four-part or five-part motet (1), and five-part motet (1). Lukačić motets reveal his composing skills, individuality and music creativity. So, it is hard to single out those worth more significance and viewed as more prominent examples of Lukačić's musical language. We assume that Lukačić did not compose motets at the same time when their printed editions occurred. We are uncertain about the place and time of their creation and performance venue. Lukačić printed motets according to the employed voices, i.e. from monophonic to five-part motets ordered from high to low voices and provided in the complete index of the collection at the end of the volume for *Organum*.

Luigi Zenobi from Ancona, known as "Cavaliere del Cornetto" in the last decades of the 16th century, responds to the request of his master ("Serenissimo Mio signore e Padron") in the form of a letter specifying precise criteria for the selection of the best musicians - singers, composers, singers trained in counterpoint and instrumentalist of any wind and string instrument.⁹ Besides the characteristics of "individual (male) voice (bass, tenor, alto and soprano)" Zenobi also provides valuable information about the place and ways of embellishing each of them. "He starts with the bass, who should have a range of twenty-two notes (three octaves!) which he can sing in a full and even tone."¹⁰ Furthermore, tenors and altos have more freedom in embel-

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

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

ishments when singing solo parts. Sopranos, above other voices, have the obligation and complete freedom to improvise diminutions.¹¹

As for the practice of the early Baroque, the performing group was very flexible, in such a way that one part could be sung, for example, by a *cantus* or tenor. Not infrequently, an instrument could replace a missing singer part (if a singer(s) was not able to sing), e.g. a three-part motet with *basso continuo* was performed with two soloists, one melodic instrument and a *basso continuo* line. Instruments often played *colla parte* as well, following the written vocal part. The *Il Corago* anonymous treatise focuses more on the general settings of musical theatre, referring to the practice of the time in which the *basso continuo* section had to be proportional to the number of singers. If the *basso continuo* section accompanies one singer, and if the instruments are closer to the audience, they should be low melody instruments that do not dominate or override the singer(s). Furthermore, the *basso continuo* section also depends on the way of singing or the type of composition. So, if the singer sings a lively text, the instruments have to follow the entire musical expression.¹² In his notations, Lukačić does not mention additional, so-called melodic instruments as accompaniments to vocal parts, which does not mean that such practices did not exist. Composers used to emphasize such doublings. We assume that the freedom of “arranging” happened without a clear intention of the composer, having in mind other unwritten performance principles.

4. The motet texts

In his book on Lukačić, Ennio Stipčević provides an overview of the sources from which Lukačić extracted the selected texts, slightly intervening in them only in a few places. Besides *Breviarium Romanum* and the Missal (*Missale Romanum*), the composer used other texts from the Book of Psalms, the Old Testament books (the prophets Isaiah, Sirach, Daniel, Samuel), the Epistle to the Galatians, Solomon’s Song of Songs, and the Gospel of Matthew. However, two motet texts, the three-part *Responde Virgo* and the four-part

¹¹ Bonnie J. Blackburn and Edward E. Lowinsky, Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician, *Studi musicali* XXII (1993), pp. 82–85 (English trans. pp. 98–102).

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

(or five-part) *Canite et psallite*, remain of unknown origin.¹³ Further research will probably clarify this vagueness of the texts' origin and thus facilitate the understanding of future researchers and performers concerning some motet titles.

5. Tempo

When putting focus on tempo, it needed different parameters for observation, such as a written measure, tempo markings, which increasingly adopted Italian terminology, and a genre of music composition. "A more reliable than notation and time signature as an indicator of tempo was the genre of the music", so the marks of a particular dance in notation (e.g. the slow pavan and the fast galliard or courant, among many others).¹⁴ In the early 17th century, composers still relied on the *tactus* and peculiarities it brought in the notation and organization of the musical text.¹⁵ As for tempo, there was a practice of unwritten principles. Alternations of binary and ternary rhythms were typical when Lukačić composed his motets, hence he also introduced changes of measure in short units of his motets. The performer is not required to follow a metronome mark but chooses tempo depending on "the character and nature of music composition".¹⁶ Since Lukačić's motets are notated "in late but weakening mensural notation", which marks "only had the general meaning", whereas the change of signs (proportion) indicates their mutual relationship.¹⁷ It follows from such proportional relations that the three-beat, ternary measure entailed a "significant acceleration of the tempo" regarding the binary measure. *Seconda prattica* brought a change in the understanding of tempo, so, composers and performers increasingly linked tempo with ancient Greek vocal declamation. They relied on rhetorical improvisation in

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

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

¹⁵ Cf. *Ibid.*: p. 426-427.

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

¹⁷ *Ibid.*

which the tempo was conditioned not only by binary and ternary measures and slow and long notes but also written and performed diminutions that affected the tempo, aligned to the effects the text evoked. Observed, therefore, through rhetorical principles, the tempo in a modern style (*stile moderno*) largely depends on the text itself and on the process of interpreting the relationship of word and music. Decisions on tempo and the changes of measure and meter within a particular motet will play a significant role in the interpretation of Lukačić's motets.

6. Some features of Lukačić's composing style

Lukačić based his motets on the knowledge of contemporary achievements and individuality, especially evident in the diversity of his musical language. One could approach Lukačić's musical legacy from different points of view that would hardly fit into one study. Therefore, this work focuses on selected features related to the performance.

Lukačić musical language depicts compositional practices that relied on Renaissance *prima prattica* and established rules for "equally loud polyphony", treatment of vocal parts, lyrics, and inherited compositional techniques. Such examples can be found in multi-part motets, although Lukačić already manifests interesting polyphonic procedures in two voices. The composer continues to compose in modal scales, without fleeing from the functionality of some motets, so we occasionally find the interweaving of modality and systems closer to tonality in some motets.

Furthermore, the diversity of his motets results from the use of characteristics closer to the new artistic trends known as *seconda prattica*, or *stile moderno*. Merging, but also contrasting these two compositional (and performance) practices contributed to the art of composing, which means that the features of the first and second practices are unavoidable in the interpretation and performance of Lukačić's musical works.

6.1. Some aspects of the motet idiom *Domine quinque talenta*

The two-part motet *Domine quinque talenta* can evoke some of the mentioned compositional techniques that Lukačić used.

The motet was written for “Cantus sive Tenor Primus” and “Cantus sive Tenor Secundus”, as stated in Lukačić’s print edition, which leaves open the composer’s choice of performers, their availability and adapting to the possibilities of each performance. At the very beginning of this seemingly simple motet, we discern the wholeness of the musical thought of the first part of the text from the Gospel of Matthew 25:20 (“*Domine quinque talenta tradidisti mihi*”). The singing of the first voice on the fifth, as an invocation to the Lord (“*Domine*”), contrasts the continuation in long notes values after the pause. The pause, especially since it starts with one voice with the accompaniment, means a breath for the singers. It also has a psychological meaning because it physically separates the long notes from the continuation of more fragmented values. The simple beginning of the motet on the fifth with a repeated tone and the descending minor third interval on the word “*Domine*” is interesting. Although it extends across a bar and a half, the harmony remains unchanged. It is up to the performers to interpret the long note values, which according to the performance practice of the time, call for diminutions in the *basso continuo* section, or soprano, and perhaps uniting all performers in ornamenting the initial invocation. Hence, playfulness of the performers but also the moderation will influence many similar bars across the collection of *Sacrae cantiones*. The playful, fragmented continuation of the first part of the verse brings a coherent, rounded wholeness, repeated in the second voice with minimal variation in the cadence. As for its modern features, i.e. the tonal center, one could quickly grasp F major though still close to the old practice, can still be discerned from the very beginning of the motet. Harmonic progressions (F major: I-IV-V-VI-I-V-I) bring it closer to the tonal structure. (see Example 1)

Example 1 (bb. 1-4):

The musical score for Example 1 consists of three staves. The top staff is for the Cantus sive Tenor Primus, the middle for the Cantus sive Tenor Secundus, and the bottom for the Organum. The music is in C major with a common time signature. The lyrics are: "Do - - mi - ne quin - que ta - len - - ta tra - di - di - sti mi - hi. Do". The Organum part consists of sustained chords in the left hand.

In example 2, a second voice starts singing verse (“Ecce alia duo superlucratu sum”) on tone c, but the continuity is very melodious wholeness, with melisms to the word “superlucratu” (talents) then the first voice imitates it at the fifth below. In this motet, the voices do not exceed the common range, but we observe a tendency for larger ones in other motets, specific for a new practice. In the imitative procedure of the second verse, with a real answer on the tonic, taken from the *stile antico* composing techniques, we can observe the composer familiarity with the practices of old choral music and support claims about the characteristics of the *stile moderno*. As for tonality, we notice the contrast between modal, plagal relations (e.g., bb. 10-11) and authentic cadences (e.g., b. 14). (Example 2). Likewise, the segmentation of long note values and longer melismatic passages not only require competent singers but indicates the soloist practice of the new era.¹⁸

¹⁸ The 2-parts motet *Da Pacem Domine* with diminutions on the *basso continuo* part requires skilful voice motions and intersection through double melismas that include voice crossing and parallelisms. Around the same time, Monteverdi wrote his opera *Orpheus*. In the aria of *Orpheus Possente spirto* in the third act, he made a double notation, the original notation of the part in longer note values and the part with all the decorations desired by the composer below.

Example 2 (bb. 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,

The continuity brings the parallel presentation of the second verse in both voices, with extension of the tonal system in the motet (tone e-flat) to the range of the transposed hexachord on tone b-flat,¹⁹ harmonized within it. Seemingly, Lukačić did not renounce a modality but skilfully set it in a contemporary context. (Example 3)

Example 3 (bb.15-16):

Cantus sive Tenor Primus
Ec - ce a - li - a du - - - o su - per - lu -

Cantus sive Tenor Secundus
Ec - ce a - li - a du - - - o.

Organum

43

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

It is interesting to compare the treatment of the word “talent” which is given several times with a short melisma in the first part, while in the second part, a much longer melismatic flow develops on the word “superlucratuŝ”. The presented example is just one of many in which Lukačić underlines the significant words in the liturgical text and “interprets” them with various compositional means, delving deeper into the word he sets to music. The close relationship between the liturgical text and music is evident in numerous motets from Lukačić’s collection that reflects rhetorical principles and familiarity with the principles of practice by Praetorius in his *Syntagma Musicum* (1614-1620). The entire chapter of his work deals with methods of teaching boys to sing in the new Italian style, following the basics of Greek oratory.²⁰ Thus the orator had to know how to ornament the text with beautiful and vivid words and creative metaphors, arousing emotions. The singer was a naturally gifted, intelligent and good connoisseur of the science of music. The singer had to know where to add coloratura (“passagi”), not in all places, but occasionally, and at the right time so that the listener²¹ Extending melismas or adding new ones in Lukačić’s motet leads to a gradation that perfectly fits the text itself (“and I made of them two more”) and sharpens the composer’s skill in commenting, emphasizing, and attaching some importance to particular segments in the composition.

The motet ends with a separate “Alleluia” part, which in the *basso continuo* section emphasizes three main functions of tonality: tonic, subdominant and dominant. The voice parts repeatedly imitate each other (statement in the first voice and then literal repetition in the second voice), while the text is repeated first twice in each section, then three times at the first voice and twice at the second voice. (Example 4)

²⁰ The original title of a chapter: “Method of teaching chapel boys to sing in the new Italian style”. Cf. Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, vol. 3, Wolfenbüttel, 1619, according to Hans Lampl, A Translation of *Syntagma Musicum* III by Michael Praetorius (doctoral dissertation), Faculty of the School of Music, University of Southern California, 1957, p. 367.

²¹ *Ibid.*

Example 4 (bb. 21-26):

21

Cantus sive Tenor Primus

Cantus sive Tenor Secundus

Organum

24

43

The presented techniques and many others dominate Lukačić's compositional language, which is hard to summarize in just a few lines. However, observing the musical language four centuries later, the performers will come across some issues related to the musical notation and the performance practice of the time, which determined some musical parameters. It is up to the performers to choose one of the numerous options and adjust it to the existing performance conditions. The ensemble Musica Adriatica entrusted the performance of this motet to the soprano and *basso continuo* section that accompanies the soloists at the beginning with the organ and theorbo and, then the gamba joins at the very end with the text "Alleluia".

7. Composer's notation and(or) performance practice?

The *Sacrae cantiones* collection lists five voices in the title without naming them. However, Lukačić specifies them in his music parts *Cantus, Altus, Tenor and Bassus, with Organum*. So, the fifth voice is missing. After examining of all part-books, we find that the first motet, *Sicut Cedrus*, for Cantus or Tenor, appears only in the Cantus part-book (not in the Tenor part-book).

The same is with the motet *Cantabo Domino*. The motet *Trabe me post te*, in the *Cantus* part-book, is written for solo *Altus*, as stated at the beginning of the motet. The collection was printed only in four part-books, even though it also contains motets written for two equal voices. To perform from the set of part-books, it is clear that one of the equal voices required printing in a different part-book. On the other hand, for practical reasons, the fifth voice (*Quintus*) was printed on the facing pages of the *Cantus* and *Bassus* parts so that the two singers could sing from the same.

Nowadays, a soprano (or mezzo-soprano) performs the *Cantus* part and better than a falsettist “brings variety of timbre to the ensemble and provides a natural balance to the sound of the male voices”.²² The *Altus* part is more suitable for a countertenor capable of reviving the old technique of the head voice or the falsetto for notes above the ‘break’. Sometimes the alto part is also assigned to a tenor if a register goes too deep (e.g. in Monteverdi we find the tone *d* as the lowest note in the alto part), as Rinaldo Alessandrini informs us.²³ Treatises on singing techniques state (as early as the beginning of the 17th century) that the vibrato way of singing was largely undesirable (curiously, often considered a feature of older singers who could hardly control long notes) unless it is associated with some effects and expressions, and it appears only in a few places in the composition. Also, ornamentation was often part of singing practice. So, singers used to add notes to the written parts, especially in cadences (light ornamentation), often according to the established models or their freedom and skills. They ornamentations are performed as rhetorical figures that attributed importance to a particular syllable of words. Tarquinia Molza was one of the best singers in Mantua and Ferrara in the late 16th century. Interestingly, her voice is described as “not dark, not suppressed, not forced, but very clear, open, very delicate, soft, even, very sweet; in sum, if one may say it without sinning, more than angelic...” as described by Francesco Patrizi.²⁴

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

²³ *Ibid.*

²⁴ Francesco Patrizi, *Amorosa filosofia* (1577), ed. J. C. Nelson (Florence, 1963), p. 39; translation: Laurie Stras, “Recording Tarquinia: imitation, parody and reportage in Ingegneri’s ‘Hor che ’1 ciel e la terra e ’1 vento tace’”, *Early music* xxvii (1999), p. 362.; Cf. Rinaldo Alessandrini, *Performance Practice...*, p. 637.

Furthermore, speaking about the performance practice of Lukačić's time, the *basso continuo* part is unavoidable. Since it does not determine the performers, nor all the chords, or the way of performance and articulation aimed at the interpretation, today's performers can choose among many musical parameters. If we familiarize performers with the practice of the time, signing techniques and skill in shaping or improvising, we gradually achieve synergy between the *basso continuo* part and voice parts. The *basso continuo* section is considered a novelty of modern style (*stile moderno*), which regularly raises questions in performance practice and controversy about its conception, composition, and improvisation share.

We assume that Lukačić performed motets during the liturgy in the Split Cathedral that had an organ at that time. As we have no other information, we can only presume, from other sources, what kind of musical instrument it was. Probably an instrument small in volume, with a few registers and a smaller range. It is also possible that other musical instruments were added to the *basso continuo*, as was the practice at the time. It might have been that both changed according to the circumstances that affected the scheduled performances. Reflecting on the sung word and defining characteristics of a particular motet, the *basso continuo* group plays an essential role in deepening the text, sounding nuances of rhetorical tools, and contrasting, as one of the main characteristics of Baroque music. For these reasons, the ensemble Musica Adriatica offers a range of possibilities of musical expression that *basso continuo* instruments (the organ, viola da gamba and theorbo) can create in concert by following, underlining, and deepening the text of the motet. The entire ensemble or individual members designed the overall sound and were involved in some decisions on performance solutions.

8. Ensemble Musica Adriatica: from an idea to the realization of the project

A three hundred and ninety-nine years after the publication of the *Sacrae cantiones* collection, the international cooperation of professional musicians resulted in the foundation of the ensemble Musica Adriatica. It met for the first time in November 2019 in the Netherlands to rehearse the motets. That was the beginning of the first project of the Ensemble called "Ivan Lukačić *Sacrae cantiones*", which had three phases. (Table 1) They prepared and re-

hearsed motets intensively for several days in Amsterdam, preparing them for the second phase, which took place in Split. The Ensemble recorded and performed the whole Lukačić's collection of sacred motets in Split in December 2019. The Ensemble held a concert on December 4, 2019, on the eve of the 400th anniversary of the collection. (Annex 1) In the third phase, the Ensemble recorded and published a sound carrier (CD). Croatia Records released CD in 2020. (Annex 2)

Table 1: The project scheme of Musica Adriatica ensemble

1st phase	2nd phase	3rd phase
setting up of the project idea	organization of travel and accommodation of musicians in Split	production and post-production of sound carrier (CD)
organization of the project, gathering of the ensemble members	creating the visual identity of the ensemble	making of bilingual CD booklet
individual performance preparation	meeting in Split, several days of ensemble rehearsals	sound carrier release
daily rehearsals of the ensemble in the Netherlands (Amsterdam) in November 2019	concert of the ensemble in the Cathedral of St. Domnius, December 4, 2019	
	recording of music material for the sound carrier (CD)	

In the project “Ivan Lukačić - *Sacrae cantiones*”, the ensemble gathered professional musicians from seven countries: the Netherlands, Great Britain, the USA, Portugal, Korea, Hungary and Croatia. The project involved performers dedicated to performing early music, and a connection between them is the Netherlands, where they spent some time (during their studies or work): Meneka Senn (soprano, the Netherlands), Rosemary Carlton- Willis (soprano, UK / the Netherlands), Eric Schlossberg (countertenor, USA / the Netherlands), Filipe Neves Curral (tenor, Portugal /the Netherlands), Yonathan van den Brink (bass, the Netherlands), Talítha Cumi Witmer (theorbo, USA / Korea) / the Netherlands), Anna Lachegey (viola da gamba, Hungary / the Netherlands), Karel Demoet (organ, the Netherlands) and Sara Dodig Baučić (conductor, Croatia). The expert associate on the project is Krešimir Has, assist. prof. (Zagreb, Croatia).

Schola cantorum Split launched and realized the project along with their partners: the City of Split, Catholic Faculty of Theology, Ministry of Culture of the Republic of Croatia, Yala Music Company (the Netherlands), Student Center of the University of Split, Arts Academy of the University of Split, Office for Youth Pastoral of Archdiocese of Split-Makarska among others. Croatia Records, the Office Youth Pastoral and the Schola cantorum Split released sound carrier (CD).

9. The performance of Lukačić's motets in the international context

The previous idea of a unique Baroque musical language is no longer sustainable today. The ensemble consisting of international music professionals involved in different cultural and national traditions testify to it. They certainly contributed to the uniqueness of this edition, aimed to promote Lukačić's music beyond the borders of his homeland and raise awareness (in the European and world context) on the achievements of Baroque music in Croatia.

Dealing with such challenges requires new decision-making, exemplary music works and cognitions. However, without a deeper understanding of the sacred music of motets and music practice of the time, it is hard to achieve trust and sincere emotion, and above all, the ensemble's unity.

Finally, I provide a few lines published in the bilingual booklet of the sound carrier of the ensemble Musica Adriatica, where the performers expressed their opinions on the performance creation and its realization in the Split Cathedral.

“Lukačić's motets were sounded again and made stone walls breathe with us. Working on motets from hour to hour, we got new ideas and deepened our musical understanding. Perhaps those same stone walls that had heard Lukačić's motets centuries ago remembered the sounds of his music. What brought us closer to the atmosphere of Lukačić's time and space was the recording of Lukačić's motets in the Split Cathedral, removing dust from sound-absorbed by the 1700-year-old walls and performing music at the same place it was written and performed four centuries ago. Although harmonically quite simple, the music fabric offers various performance possibilities, whether it is the adaptation of the musical notations to the performance

or the gradations of stylistic material, both vocal and *basso continuo*. The continuo group of the ensemble Musica Adriatica performed on instruments originated from the Baroque music era and consisted of theorbo, organ (positive) and viola da gamba. The continuo group tried to present some of the performance practice possibilities of Lukačić's time through their flexibility and readiness for a change, seen as an imperative when performing Lukačić's music. With an idea of performing Lukačić's motets in the international context, with energy and in an atmosphere of the first project of the ensemble Musica Adriatica, we are bringing all the preserved motets in the 21st century!"²⁵

Conclusion

We celebrated four centuries from the first publication (in Venice) of the only preserved collection *Sacrae cantiones* of Ivan (Marko) Lukačić, often called the father of Croatian music and five centuries from the printing of an epic poem Judith of Marko Marulić, the father of Croatian literature. It is still unclear why Lukačić's motets have not attracted more interest for the integral performance so far. In recent years, an increasing interest in performing his motets is noticed and more and more Croatian musicians are including them in the repertoire. There were few integral performances, but the anniversary year encouraged different music settings from the preserved collection.

The analysis of Lukačić's motets provides the breadth of the composer's thoughts, which were additionally shaped, modelled and levelled during the performance. From the contemporary point of view (21st century), we can undoubtedly compare the titles of Lukačić's motets with the finest compositions and exemplary works of early Baroque music. The relationship between tone and word in these music compositions is balanced more thoughtfully, characterful and witty. Lukačić introduced us to the technique of using *prima* and *seconda prattica* that include monodic singing accompanied by *basso continuo*, Mediterranean melodic sense and various rhetorical figures of in-

²⁵ Sara Dodig Baučić, Liner notes written for the CD, *Ivan Lukačić – Sacre cantiones, Musica Adriatica – Sara Dodig Baučić*, Croatia Records, Pastoral mladih SMN, Udruga Schola cantorum Split, Zagreb, (2020), pp. vi-vii

dividual motet texts. Also, Croatia's southern warmth and directness and the composer's religious spirit, including moderate musical expressiveness, represent the character of the motet, combined with e polyphony techniques, contrasted to homophony and monody intertwined with polyphony.

Numerous treatises in music theory testify to the practices of a music era. During Lukačić's time, the musicians read musical notations and recorded interpretations of many unwritten practices, although not all were in music sheets. Knowledge of various secondary sources that support the practices of Lukačić's time can help approach the composer's idea and thus reveal many details about the understanding of distinctive musical parameters.

The ensemble Musica Adriatica, founded in 2019, and its first project brought together seven nationalities to represent Croatian music from the Adriatic coast, trying to contribute to its promotion. The Ensemble provided an integral performance of Lukačić's motets in the Split Cathedral in December 2019, on the eve of the anniversary of the publication of the *Sacrae cantiones* collection. The project had three phases and ended with the promotion of the CD entitled "Ivan Lukačić - *Sacrae cantiones*" at the International Scientific and Artistic Symposium "Ivan Lukačić, *maestro di cappella* of the Cathedral of Split".

Observing the performance through an interdisciplinary approach, the analysis of compositional techniques, and a time frame, the performer seeks to approach the composer's musical idiom and unwritten practices from today's perspective. This approach allows us to deepen the knowledge of Lukačić's music, which unquestionably brings the art of early Baroque compositional invention through *prima* and *second prattica*. We revived the early Baroque musical performance on the Croatian coast, and, although Lukačić's music is currently known only through one preserved collection, it remains appealing for future researchers and performers.

Annex 1: The first concert poster of the ensemble Musica Adriatica, December 4, 2019, in the Cathedral of St. Domnius in Split



Annex 2: CD cover *Ivan Lukačić-Sacrae cantiones* performed by the ensemble Musica Adriatica



III. SYMPOSIUM WORKSHOPS

Sacrae cantiones/Harmonices mundi workshop
with Mario Penzar
Sara Dodig Baučić

Mario Penzar is a Croatian organist and full professor of organ at the Academy of Music of the University of Zagreb. He graduated in organ from the Academy of Music in Zagreb and studied at the Vienna School of Music with A. Mitterhofer and at masterclasses in Austria, Belgium, Denmark, and Croatia (J. Ferrard, Ch. Dubois, L. Rogg, K. d'Hooghe et al.). He has given numerous lectures, seminars and workshops at the Institute of Church Music of the Catholic Faculty of Theology, University of Zagreb, the Academy of Music in Ljubljana and the Academy of Music in Sarajevo, at several universities in the United States (Rochester / New York, Oshkosh / Wisconsin, Greencastle / Indiana), as well as at the Summer Organ School in Šibenik, Summer Organ Academy in Gothenburg and at various locations in Croatia. As an organist with an international reputation, he has collaborated with orchestras and chamber ensembles throughout Europe and participated in the realization of about twenty sound carriers. He is an artistic director of the International Festival of Early music Dvigrad and the Organ Festival Organum Histriae.

Within the International Scientific and Artistic Symposium “Ivan Lukačić, *maestro di cappella* of the cathedral of Split” Mario Penzar held a two-day workshop entitled *Sacrae cantiones/Harmonices Mundi*. Penzar reminded the audience of the time and ideals that make the music stand at the pinnacle of the seven arts. He held the workshop in the cathedral church of St. Domnius on October 13-14, 2020. Contemplating the present as a secular time, Penzar sought to raise awareness, through a mathematical prism, of some of the musical, theological and sociological features of Baroque music performance. Evoking the reflections of the 17th and 18th centuries that arose within various intellectual gatherings, Penzar emphasized the importance of such thought in the field of art, with particular reference to the Leipzig Collegium Musicum and J. S. Bach. At the end of the two-day workshop, soprano Jelena Buble Čilaš sang the motet *Sicut Cedrus* by Ivan Lukačić along with the basso continuo part realized by Mario Penzar. At the end, the winner of the first

award in the international organ competition in Mechelen (Belgium, 1988), the Flor Baron Peeters Award and the Milka Trnina and Kantor Awards, the titular organist of the Vatroslav Lisinski Concert Hall, Mario Penzar, provided an insight into the context of the time of composing the motets of the *maestro di cappella* of the Split cathedral, Ivan Lukačić.

Workshop on the performing practice of early music singers with Christina Pluhar

Sara Dodig Baučić

Christina Pluhar is a leading music artist today in performing early music. Lute player, baroque harpist, conductor, composer, and arranger Pluhar completed her classical guitar studies in her hometown of Graz (Austria). She studied flute at the Royal Conservatory in the Hague (the Netherlands) and the Scholi Cantorum Basiliensis in Switzerland. This versatile musician studied the baroque harp in Milan (Scuola Civica di Milano, Italy). Since 1992, she has performed with numerous baroque ensembles and orchestras in Europe, and in the same year, she moved to Paris. She has been teaching baroque harp at the Royal Conservatory in the Hague (since 1999). She founded and has worked with the celebrated L'Arpeggiata Ensemble for twenty-one years. She has won numerous awards with L'Arpeggiata, including several Echo Klassik awards (2009, 2010 and 2011), the Edison Prize (2009) and the VSCD Muziekprijs (2008). She won the Opus Klassik award with L'Arpeggiata in the "Ensemble of the Year" category (2019).

Christina Pluhar held a two-day online workshop within the International Scientific and Artistic Symposium in Split (due to Covid 19 pandemic restrictions). The workshop was performed both for singing-class students and singers wanting to learn about performance practice of 17th century. Participants could choose one of Lukačić's selected motets: *Sancta et Immaculata*, *Da pacem Domine*, *Cantate Domino*, *In lectulo meo*, *Domine puer meus*, *Responde virgo in echo*, *Ex ore infantium*, *Quam pulchra es*, *Panis Angelicus*.

The first part of the workshop was on the second day of the symposium on November 13, 2020 (in the morning). The students of the Singing Department (the Arts Academy, Split) in Split prepared a two-part motet *Sancta et Immaculata* and a four-part motet *Ex ore infantium* under the supervision of doc. art. Terezija Kusanović. In performing the first motet, Pluhar asked the students to try to sing the part by following historical practice and concentrating on the straight tone. Pluhar referred to some tools that singers can use in performing early baroque music. She also indicated the historical context in which music originated and demonstrated performing models so that the audience could have a more profound live music experience.

The second part of the workshop was on the third day of the symposium, on November 14, 2020 (in the morning). The students of the Solo Voice Department together with accompanist Zoran Velić and the mixed choir Camerata Vocale Split performed the five-part motet *Panis Angelicus*.

Specializing in Baroque Music, Christina Pluhar offered the symposium listeners valuable information about the performance of early baroque music, experientially presenting numerous elements of modern concert performances. At the end of the workshop, Pluhar presented a video in which the L'Arpeggiatae Ensemble performed Lukačić motet *Panis Angelicus* in a completely new arrangement. Furthermore, the most successful albums of the L'Arpeggiatae Ensemble are: *La Tarantella*, *All'Improviso*, *Los Impossibles*, *Teatro d'amore Via Crucis*, *Los Pájaros perdidos*, *Music for a While*, and *Händel Goes Wild*. The L'Arpeggiatae Ensemble, led by Christine Pluhar, performs in all main concert halls and at festivals across Europe, the US, South America, Japan, Australia and New Zealand.

Mihajlović's lecture on the Music of Ivan Lukačić and historical performing practice

Sara Dodig Baučić

Besides scientific sessions, workshops on performance practice were part of the international scientific and artistic symposium on “Ivan Lukačić, *maestro di cappella* of the Cathedral of Split”. The Split Cathedral of St. Domnius hosted the first workshop. Egon Mihajlović, a harpsichordist, music director and organist, addressed the workshop participants through a video wall, given the pandemic restrictions and the impossibility of coming. He received his master's degree in early music harpsichord from the High School of Music in Frankfurt am Main in 1992, and he completed his specialist postgraduate studies in 1996 at the same academy. He is a full professor at the Music Academy of the University of Ljubljana, where he teaches the harpsichord and Historically Informed Performance and Chamber Music with Basso Continuo courses. He is the head of the Early Music Department, and his musical interests are the study of historically informed performance practice (keyboard instruments) and vocal literature from the 16th to 18th centuries. Egon Mihajlović is an active harpsichordist and organist who performed numerous solo recitals at European baroque music festivals and concert halls throughout Europe and the United States. As a music director, he specialized in performing theatrical and sacred baroque music.

In his presentation, Mihajlović presented basic instructions for performing Ivan Lukačić's music, referring to the musical grammar effects and the aesthetics of vocal-instrumental music. Through the prism of historically informed performance practice, the winner of the Golden Plaque award of the University of Ljubljana for special merits in the field of early music and harpsichord, connected Lukačić's musical work with music-historical events in Italy. He also referred to essential aspects of Lukačić's compositional techniques, sound conception and interpretation of compositions. He provided examples of ornamentation and diminution techniques and rules as an introductory to the workshop events that followed.

