

MUZIKOLOGIJA

Značenje i mjesto Ivana Marka Lukačića-Šibenčanina u hrvatskoj i inozemnoj glazbi njegova vremena i danas

Lovro Županović, Zagreb

Ova je godina na glazbenom području — uz »godinu glazbe« — obilježena obljetnicama rođenja G. F. Händela (1685—1759), J. S. Bacha (1685—1750) i D. Scarlattija (1685—1757), i njih je — pod pokroviteljstvom UNESCO-a — svečano proslavio sav kulturni svijet. Nijemci (u obje Njemačke), ostavivši po strani Scarlattija, pridodaše svog H. Schütza (1585—1672), a mi Hrvati gotovo zaboravismo na našeg IVANA MARKA LUKAČIĆA (Šibenik, 1585—1648, Split). Obilježavanje 400. obljetnice njegova rođenja odvijalo se (bar u Zagrebu) mimo službenih tokova. A da je Lukačić zaslužio veću pozornost javnosti i podršku barem glazbenih ustanova pokazao je Znanstveni skup o Lukačiću, upriličen jednim dijelom u Splitu, 4. 11., a 8. i 9. 11. u Zagrebu u organizaciji Hrvatske provincije franjevac-konventualaca (kojem je ređu Lukačić pripadao) i Instituta za crkvenu glazbu KBF (Zagreb). Tiskanjem zadnjeg poglavlja rada s navedenim naslovom što ga je njegov autor pročitao na početku Skupa u Zagrebu, naš list — koji je davne 1924. godine marom N. Kalogjere prvi nakon stoljećâ zaborava kod nas bio donio glas o Lukačiću — pridružuje se odavanju nužne počasti tom markantnom hrvatskom skladatelju iz razdoblja ranog baroka koji je djelovao u svojoj domovini.

III.

1. Poznato je da je Lukačić najveći dio života (1620—1648) proveo u Splitu, dakle prividno na periferiji svjetskih kulturnih zbivanja. Ostao je na rodnom tlu, prvenstveno zbog političkih prilika nije se uputio u tuđinu. Po tome svijetli primjer upornosti i otpornosti našeg čovjeka da usprkos svemu i svima traje u rođenjem određenom prostoru — iako uz cijenu žrtve — on je, i s naših malih zemljopisnih odrednica, još za života postao kao skladatelj poznat i u inozemstvu. O tome svjedoči pet skladbi, objavljenih u tada poznatoj antologiji crkvene glazbe Johanna Donfrida *Promptuarium musicum* (Strassburg, 1622—1627) te jedna skladba u zbirci Johanna Reiningera *Delicium sacrae musicae* (Ingolstadt, 1626).

Na rodnom tlu Lukačić kao glazbenik živi uz još neke glazbenike-skladatelje, među kojima — uz iznimku, na sjeveru jednokratnog glazbenog dobronamjernika Atanazija Grgičevića-Jurjevića — nema domaćih ljudi. U Hvaru je to Talijan Tomaso Cecchini (o.1580/82—1644), u Labinu (Istra) također Talijan Gabriello Puliti (Politi, o.1575—1641/44), a u Dubrovniku Franko-Flamanac Lamberto

Courtoys ml. (o.1590—1664). U Rijeci i Šibeniku nema, na žalost, spomena ni o iole skromnijem glazbenom poslaniku — iako bi ih vjerojatno trebalo biti — dok u Zadru na kratko djeluje Damjan (Oktavijan) Nembri iz Hvara (1584—o.1648), o kome će biti riječi nešto kasnije. U sjevernoj Hrvatskoj smo spomenuli Atanazija Grgičevića-Jurjevića (o.1590—o.1640).

2. a) U kontekstu današnje dostupnosti notnih tekstova, djela navedenih glazbenika, stvarna se usporedba može izvršiti jedino između Lukačića i Cecchinija, a samo usputna između Lukačića i Grgičevića-Jurjevića. Situacija je, naime, ovakva: dok od Lamberta Courtoysa ml. dosad nije pronađeno ni jedno djelo pa spoznaja o njemu proistječe isključivo iz arhivskih izvora (Pantić, Demović), dotle je dio opusa Pulitija — marom Ennija Stipčevića — u fazi znanstvenog proučavanja. Prvi rezultat toga su tri objavljene Stipčevićeve formulacije:

— da Pulitijsve »svjetovne zbirke *Baci arditi* (1609) i *Ghirlanda odorifera* (1612) dosežu izuzetno visoku umjetničku razinu«;

— da mu je zbirka *Armonici accenti* (1621) »jedini dosad poznati ranobarokni opus, nastao na hrvatskom tlu, u potpunosti prožet elementima pučkog glazbenog izraza«;

— da su njegove i Cecchinijeve skladbe »osebujni primjerci specijalnog sjedinjavanja stila prima i seconda prattica.«¹

Na osnovi tih formulacija Pulitija možemo označiti značajnom onodobnom skladateljskom osobnošću koja je djelovala na našem tlu. I poželjeti da se izrečena oznaka što prije potvrdi i potvrđuje utkivanjem njegovih skladbi, bar iz navedenih djela, u glazbenu praksu. To posebice vrijedi za zbirku *Armonici accenti* koja će svojim izrazom prema Stipčevićevu opisu predstavljati ondašnju svojevrstnost, vrijednu pozornosti.

b) Usporedba s Cecchinijem kompleksnija je, ali neusporedivo zahvalnija, jer ju je moguće izvršiti na temelju danas već prilično dostupne i izvedbeno provjerene notne građe. Naime, od otprilike potpuno ili nepotpuno sačuvanih 17 opusa — od njih 27, koliko ih je Cecchini ukupno objavio u Mlecima — današnjici ih je u ovom trenutku što dijelom što cjelovito, u suvremenoj verziji poznato 6 (*Canti spirituali* za 1, 2 i 3 glasa uz continuo, opus 3, djelomično) *Madrigali et canzonette* za 3 glasa uz continuo, opus 12, djelomično-

no; *Psalmi, missa et alia cantica* za 5 glasova uz continuo, opus 14, u cijelosti; *Messe ariose* III. knjiga za 3, 4, 5 i 8 glasova i 6 psalama za večernju uz continuo, opus 19, djelomično; *Missae* za 3, 4, 5 i 8 glasova IV. knjiga, večernji psalmi za dva zbor a i druge crkvene glazbe za 1 — 4 glasa uz continuo, opus 22, djelomično; *Cinque messe* za 2 glasa ... sa 8 instrumentalnih sonata uz continuo, opus 23, djelomično). Svi Cecchinijevi opusi — po svemu sudeći — nastali su na našem tlu: do uključivo opusa 4 u Splitu, a od (izgubljenog) opusa 5 pa do zadnjeg u Hvaru. Iz toga proizlazi prva tvrdnja: iako stvaralaštvo Cecchinija — s obzirom na etničko podrijetlo protagonista — pripada, što je razumljivo, Italiji (premda se ona dosad nije vidno trudila da ga sakupi i prouči), ono isto tako pripada i glazbenoj kulturi zemlje u kojoj je nastajalo — po čemu Cecchini ostaje najplodniji skladatelj koji je u razdoblju ranog baroka živio i djelovao na našem tlu.

Osnovni način Cecchinijeva izražavanja — usprkos nedvojbeno prisutnoj mletačkoj monumentalnosti — je komorno suzdržan te krajnje objektivistički. Možda je po tome bliži epohi u kojoj je nastajao, od Lukačićeva, kome se ne može poreći ne tako rijetka, a elegantno izražena subjektivistička uzbuđenost pojedinih ulomaka u skladbama (npr. *Domine, puer meus iacet*...). Iz konteksta rečenoga mogla bi se, na prvi pogled, izvući druga tvrdnja: da je Lukačićev opus već za prvog slušanja prijemljiviji od Cecchinijeva. Iako je to najvećma točno, tvrdnju valja primiti s oprezom, budući da je i kod tog autora moguće naći stanoviti broj skladbi koje nas mogu uzbuditi već za prvog slušanja. Takva je, na primjer, skladba *Surge propera amica et veni* iz opusa 14, sadržajno bliska i formalno identična Lukačićevoj *Quam pulchra es, amica mea*.

Usprkos tome, Cecchini u cijelosti ne samo da je manje neposredan pa i manje inventivan nego je i veći manirist od našeg majstora. Posebice mu je skromna linija continua, koja kod Lukačića nudi neusporedivo bogatiju zvučnost. To dovodi do treće tvrdnje: najveći dio Cecchinijeva opusa je — s obzirom na hrvatsku glazbenu kulturu — prvenstveno povijesnog značenja. Cecchini, naime, na našem tlu zasad prvi piše skladbe za više od 5 glasova (u osmeroglasju su jasno naznačena dva zbor a) te (zasad) prvi stvara instrumentalna djela (8 sonata za dva glazbala i continuo iz opusa 23). Lukačić po tome u svojoj zasad jedino poznatoj zbirci neusporedivo je skromniji, ali je u njoj — to valja podvući — muzikalniji i inventivniji od svog značajnog suvremenika u Hvaru.

c) Što se tiče usputnosti usporedbe sa Splićanim Atanazijem Grgičevićem-Jurjevićem, ona izvi re iz činjenice da se on samo jednom — a potpuno svjesno i tendenciozno — »okrznuo« o glazbenu umjetnost. Učinio je to zbirkom *Pisni za nayo-plavitije, naysvetije i naveselje dni svega godishia: i kako se u Organe s yednim glasom mogu spivati napravliene po Atanasiu Georceu*, čije značenje, nažalost, ne leži u umjetničkoj snazi — iako neke od 12 skladbi posjeduju izrazitu vrijednost — već u jasno fiksiranoj i potpuno dorečenoj namjeri u tadašnjoj glazbenoj kulturi sjeverne Hrvatske, lišenoj upravo radova takve vrste.

Ta zbirka, tiskana u Beču 1635. godine, inače dosad prva poznata tiskana pjesmarica s notama

na hrvatskom jeziku, sastoji se od pravih minijatura što pripadaju području crkvene popijevke, često s prizvukom pučkog melosa. Svima je dodan orguljski bas (continuo), a sve to je autora ovog teksta navelo da ih u ondašnjoj šturoj sjevernohrvatskoj glazbenoj stvarnosti shvati kao svojevrstne motete. U njima, naime, kao da je ranobarokna raskošnost jednoglasnih moteta uz continuo prilagođena jednoj glazbeno iznimno siromašnoj sredini, kao da je svedena na svoje osnovne melodijske obrise te podređena ideji da u takvoj izražajnosti posluži isključivo praktičnoj svrsi: da je takvu spontano ozvuči puk za trajanja stavitog liturgijskog čina.

I to je ta usputnost koja, međutim, ostaje u sjeni Lukačićeve umjetnosti.

Smatramo da smo izloženim usporedbama ukazali na značenje i mjesto Lukačića među njegovim suvremenikima na domaćem tlu. Svega su tri vrijedna pozornosti, a samo je jedan našeg podrijetla. Poslužimo li se stranicama imaginarnog trokuta, onda ćemo one pobočne obilježiti prezimenima Pulitija i Cecchinija a osnovicu prezimenom Lukačića. Ne samo što je on stvarno našeg etnikona nego je osoba, čije prezime nosi, u ovom trenutku najspontanije i najmuzikalnije stvaralačke profiliranosti u tako označenom triumviratu.

3. a) Za razliku od skromnog broja, u domovini djelujućih Lukačićevih suvremenika, bez obzira da li tuđinaca ili naših ljudi, broj im je u inozemstvu — razumljivo — neusporedivo veći. Uspoređivati Lukačića sa svima ne samo što predstavlja gotovo nepremostivu teškoću nego je i suvišno. Svrshodnije je uzeti nekoliko autora i u usporedbi s njima ukazati na moguće mjesto koje naš majstor zaslužuje u okviru inozemne, što znači opće glazbene kulture svoga vremena.

Među tim autorima našu pozornost najprije pobuđuju četvorica rođenih na našem tlu. To su, u Mlecima isključivo djelujući Uesper (Sponga, Spongia, Sponza) Francesco (prije 1570—1641) i nećak mu Gabriele (? — poslije 1623), oba iz Poreča, te — nakon Zadra — djelujući Damjan (Oktavijan) Nembrani iz Hvara, a u Saverneu (Zabernu, Alzas) Rječanin Vinko Jelić (Jeličić, 1596—1636?).

I ovdje je stvarna usporedba ostvarljiva jedino u slučaju Jelića, dok je za oba Uespera i Nembrija — zbog tek nedavno otkrivenih opusa koji su sada u fazi proučavanja (Stipčević) — moguće, kao i u slučaju Pulitija, naznačiti samo osnovne konture. Tako Francesco Uesper u svojim djelima — po Stipčeviću — »pokazuje srodnost s venecijanskom ekspresivnom liturgijskom muzikom prve polovice XVII stoljeća (Monteverdi, Grandi, Grillo), a u zbirci *Messe, e salmi da concertarsi* (1614) među prvima prihvaća koncertantni motet u Viadaninjoj maniri«, dok mu je »jednu njegovu simfoniju Alfred Einstein proglasio pretečom *concerta grossa*«. Po svemu sudeći, on je »uz Jelića, vjerojatno najznačajniji hrvatski ranobarokni kompozitor koji je djelovao izvan domovine.«²

Njegov nećak Gabriele, svojom jedinom sačuvanom zbirkom *Madrigali concertati* za 2 do 4 glasa (1623) ističe se »kao vješt polifoničar i smion kromatičar.« U njoj se »priklanja stilu kasnih Monteverdijevih madrigala.«³

Nembranin pak, također jedina sačuvana zbirka *Brevis et facilis psalmodorum quattuor vocibus modulatis* iz 1641. godine pokazuje da se radi o tehnički vještoj i invencijski nadahnutoj stvara-

lačkoj osobnosti, koja bi — kako je to vidljivo iz notnog teksta jedne od skladbi, kantika *Magnificat* — mogla ravnopravno stajati uz bok Lukačiću. Za Uspere je u ovom trenutku sličnu misao prerano izreći.

b) Jelićev skladateljski opus nominalno broji tri zbirke, objavljene u Strassburgu u razmaku od 6 godina (1622—1628). Prva, *Parnassia militia* (1622), sastoji se od 24 duhovna koncerta (moteta) za 1—4 glasa uz continuo (kojima su u dva slučaja pridodane i dvije violine) te 4 ricercara za dva (limena) glazbala; druga, *Arion primus*, (1628), sadrži 34 skladbe također duhovne sadržajnosti za isti broj glasova uz orgulje (zadnjoj su za 1 glas pridodana i 3 trombona); treća, *Arion secundus* (1628), uz 11 četveroglasnih ostvarenja s pratnjom orgulja donosi i 8 instrumentalnih »promjena tonusa« »prilagođenih svim glazbalima«. Ukupno, dakle, 69 vokalnih i 12 instrumentalnih djela koja zvukovno gradiraju od solističke akvarelnosti do sonornosti skupnog vokalnog odnosno instrumentalnog muziciranja. Od njih su, međutim, ona iz druge i treće zbirke — zbog izgubljene dionice tenora — za današnjicu ostala nepotpuna. (Njih je svojedobno — 1974, 1977. — autor ovog teksta pokušao dopuniti, tako da danas broj izvodljivih Jelićevih djela iznosi 71.).

Za razliku od prve zbirke u kojoj je, uz ostalo, možda bio skloniji površnijoj igri tonovima (»glazba glazbe radi«), Jelić je u drugoj zbirci — koju prema potpisanoj zbog srodnosti tvore *Arion primus* i *Arion secundus* — potpuno zreo čovjek i zreo umjetnik. Ta komponenta odrazila se na profinjenu eleganciju glazbenih misli, na autorovu proživjelu psihološku sraslost s tekstovnim predloškom što ga u stanovitom trenutku ozvučava doživljavajući ga unutar vremenskih odrednica stvaralačkog čina, na ozbiljnost koja stanovitim skladbama daje otmjenu uzvišenost — drugim riječima, na unutrašnju snagu izraza kakvu ne srećemo (a niti smo je mogli susresti) u prvoj zbirci. Srastao s vremenom i prostorom jednog izrazito nepovoljnog povijesnog razdoblja (tridesetogodišnji rat), Jelić kao čovjek i stvaralac nije mogao a da ga ne izrazi međijem svoje umjetnosti. Čineći to na području duhovne glazbe i na način koji mu se činio najprihvatljivijim, on je u nekim skladbama iz prvog dijela druge zbirke ostavio duboke ljudske vapaje jedne ojađene ličnosti koja traga za smirenjem. I to je to Jelićevo doživljavanje tekstovnog predloška unutar vremenskih odrednica stvaralačkog čina, njegov umjetnički i ljudski portret ratnih strahota koja će i njega samoga za nekoliko godina povući u vrtlog nestajanja.

Ali je Jelić i Mediteranac, koji se nikada ne može potpuno odreći sunčane vedrine svog rodnog kraja. Ona je prisutna u usporednim tercama i u inzistiranju na riječi »alleluia« u mnogim skladbama iz oba opusa. Ornamentiranje tog kliktaja, na primjer, nizom bogato ritminiziranih nota kao da na prvi pogled stoji ne samo u suprotnosti nego i nijekanju prve odlike. Pozornije razmatranje njih obiju ukazuje se, međutim, u majstorskom stapanju — i to je najveća odlika zrelog Jelića-skladatelja. Sretna stopljenost tih prividnih heterogenosti ujedno je najočitija potvrda Jelićeve ljudske i stvaralačke simbioze i stupnja očitovanja njezine zrelosti. Sve to, uostalom, izravno ili neizravno, rečeno je i za skladbe Lukačića.

Jelić je nešto mlađi suvremenik splitskog majstora, a javnosti je cjelovitije predstavljen zbirkom *Parnassia militia*, 22 godine poslije Lukačića. Ta činjenica, uz onu da mu je prva zbirka tiskana dvije godine nakon Lukačićeve te da je živio u inozemstvu, stavila ga je nekako automatski iza njega, a to je godinama podržavano rijetkim izvođenjem Jelićevih skladbi iz prve zbirke. U tom svjetlu Lukačić je izlazio ozbiljan, a Jelić suviše razigrani Mediteranac kome kao da su bili strani dublji stvaralački impulsi. Na osnovi, u početku ovog teksta posebno apostrofiranih četiriju Lukačićevih skladbi, tu razliku valja svesti na mnogo manju mjeru. Postoji, naime, mnogo dodirnih točaka među tim skladateljima, prvenstveno ugodajne naravi, proisteklih iz svjesnog isticanja kako jednog određenog intervala tako i ostalih stvaralačkih postupaka. U kontekstu njih nije nezanimljiva činjenica da su oba majstora u pet slučajeva skladala isti tekst (*Cantabo Domino*, *Benedic Domine Sancta et immaculata, Cantate Domino, Sancti mei*). Od njih su za moguće izravno uspoređivanje recentne prve četiri skladbe, dok je Jelićeva peta, zbog izgubljene vanjske dionice neupotrebljiva. Također nije nezanimljivo upozoriti da su oba majstora za početak tekstovno iste skladbe *Cantabo Domino* upotrijebili isti motiv: Lukačić shvativši njegov prvi ton kao toniku, a Jelić kao dominantu. Međutim, taj motiv nije izvorno ni od jednoga ni drugoga, budući da su ga preuzeli iz početka skladbe za 2 glasa uz continuo Giacoma Finettija *Cantate Domino* — Jelić dvije godine nakon Lukačića. I dok za Jelića nismo zasad u mogućnosti objasniti taj postupak (osim možda eventualnim pismenim kontaktima između njega i Finettija), za Lukačića možemo izreći pretpostavku o mogućem hommageu svom (vjerojatnom) učitelju a svakako poticatelju za objavljivanje skladbi iz vremena glazbenog naukovanja. Ne nalazi li se, usput rečeno, potvrda tome kako u Lukačićevu stavljanju skladbe *Cantabo Domino* kao druge po redu u svojoj zbirci koja se, uostalom, zove kao i Finettijeva iz 1613. godine (*Sacrae cantiones* za 2 glasa uz continuo)? Doduše, ovo zadnje ne mora značiti ništa, budući da su u to vrijeme mnoge istorodne zbirke nosile takav (doslovni ili, vidjet ćemo, inverzivni) naslov — ali ipak...

Ostavivši zasad po strani podrobnije razglabavanje rezultata uspoređivanja — posebice navedenih Lukačićevih i Jelićevih skladbi, koje bi se (uspoređivanje) moglo pa i moralo, na primjer, izvršiti iduće godine kada bi valjalo obilježiti moguću 350. obljetnicu Jelićeve smrti — važnije je podvući ovo: oba su majstora na najbolji mogući način pokazali da su, uz značajno ovladavanje skladateljskom tehnikom, bili sposobni jednakim učinkom iznijeti i duboko ljudske i prividno površnije akcente svoje stvaralačke osobnosti. Oba su stvorili djela iznimne ljepote i umjetničke vrijednosti; oba su, prema tome, jednako veliki i značajni ranobarokni hrvatski skladatelji, čija umjetnost ne samo da je bogati doprinos glazbenoj kulturi zemlje iz koje su potekli nego i onoj, šire evropske zajednice. Lukačić s minimalnim, a Jelić s češćim upiranjem o izvore svoga glazbenog obrazovanja (*Arion I i II*).

c) Dosad smo u uspoređivanju Lukačićeva opusa s opusima njegovih suvremenika djelujućih u inozemstvu razmatrali one, stvorene od skladatelja rođenih na našem tlu. Sada je red na onima

koji su rođenjem i djelovanjem inozemci, kojih je — zna se — bilo mnogo. Od njih našu pozornost naročito privlači Lukačićev vršnjak Heinrich Schütz, njemački skladatelj impozantnog opusa ali i impozantnih godina života: od 1585. do 1672. U tom impozantnom opusu, od oko 500 većih ili manjih, sačuvanih skladbi, jedno nam se djelo — objavljeno 5 godina nakon Lukačićeve zbirke — čini posebno zanimljivim. To je Schützov opus 4 *Cantiones sacrae* s 40 4-glasnih moteta na latinske (biblijske) tekstove, zanimljiv kako zbog vremenske blizine pojavljivanja s Lukačićevom zbirkom tako i zbog jednakog, iako inverzivnog naziva u odnosu na zbirku Lukačića. Ovo drugo, dakako (a to je već rečeno), ne mora značiti ništa, ali je u svakom slučaju već na prvi pogled poticajno za usporedbu.

Prema tekstu na naslovnoj stranici izvornika, moteti iz Schützova opusa 4 pisani su za »quatuor vocum Cum Basso ad Organum« pa bi u širem poimanju korespondirali s Lukačićevima. Situacija je, međutim, drukčija: od tih 40 moteta »Bassus ad Organum« je u 36 slučajeva »ad libitum«, što nipošto nije slučaj kod Lukačića. Schütz to nije naveo bez razloga: premda nastao kao jedan od rezultata skladateljeva prvog boravka u Mlecima i rada sa Giovannijem Gabrijelijem između 1609—1612. godine — a to bi možda mogle biti i godine Lukačićeva boravka u istom gradu — opus 4 je glazbenim izražajem i stvaralačkim postupcima sav u ozračju renesansne polifonije. To, drugim riječima znači da je u odnosu na Lukačićevu zbirku čvrsto utkan u tradiciju — iz čega proizlazi zaključak kako je Lukačić svojim nešto ranije objavljenim prvencem — vidjeli smo — vremenski kudikamo ažurniji. Poanta: i to sa skladbama, nastajalim i u godinama njegova boravka u Mlecima pa potom i u Rimu.

Tako među Schützovim motetima iz opusa 4 nema nijednog tekstovno potpuno identičnog nekom iz Lukačićeve zbirke, ipak je — za izravno dokazivanje prethodnog zaključka — moguće izdvojiti onaj što počinje stihom *Cantate Domino canticum novum* zbog toga što je na isti prvi stih i Lukačić skladao svoj motet za dva glasa u continuo. Međutim, u Schützovu slučaju radi se o psalmu 149 (148), a u Lukačićevu o psalmu 96 (95). Bez obzira na drukčiji nastavak teksta, usporedba tih moteta je poučna. Kod Lukačića je, naime, vrlo jasno naznačeno novo glazbeno doba: monodija je isključena u prvi plan ne samo na početku skladbe nego je dosljedno provedena do njezina završetka. Kod Schütza je, međutim, ishodišnost inspiracije, a posebice shvaćanje i ozvučavanje riječi *cantate* potpuno u okviru renesansnog poimanja, što je također sustavno provedeno do svršetka moteta. On ujedno pripada onima za koje je upotreba continua »po volji« (»ad libitum«), što je sukladno cjelokupnom glazbenom izrazu skladbe. U njoj je continuo zaista potpuno suvišna komponenta.

Isto jednaki inspiracijski izvori i primijenjene skladateljske tehnike su i ostali moteti iz Schützova opusa 4. Iz njih progovara autor impozantnog tehničkog umijeća ali i jasno naznačene oslonjenosti na tradiciju. To će u idućim majstorovim opusima rezultirati u pravu raspetost između nje i novih glazbenih strujanja kakva se — na primjer — ogledaju posebice u mletačkom skladateljstvu Claudija Monteverdija (1567—1643). Veće ili manje ublažavanje te Schützove raspeto-

sti konstanta je njegova stvaralaštva do kraja života.

Usporedba Lukačićeva opusa s Monteverdijevim nije nerazložna, ali se ne čini suviše nužnom. Osnovni razlog leži u činjenici da je Monteverdi od Lukačića stariji 18 godina i do 1615. godine — kada je Lukačić u Rimu stekao naslov »Magister Musices« — već je bio objavio stanoviti broj recentnih opusa te već dvije godine boravio u Mlecima. Bez obzira je li i koliko je Lukačić mogao poznavati dotad stvorena Monteverdijeva djela, može se zaključiti da je mnogo više od Schütza — posebice onakvog kakav je u opusu 4 — srastao s *klimom* koja je kod Monteverdija poticala primjenu novih glazbenih načela. To se neminovno, na svoj način, odrazilo u zbirci *Sacrae cantiones*.

Progovorivši u njoj zamjernom artistskom i tehničkom vještinom vremenski aktualno, Lukačić je — može se zaključiti — njome zauzeo primjerenom mjesto i među inozemnim skladateljima. U njihovu društvu on je bio i ostao *aequalis inter pares* — što je nedvojbeno priznanje i njegovu talentu i zemlji iz koje je potekao.

*
* *
*

Ušavši za života, nekim svojim skladbama, u dvije recentne antologije crkvene glazbe, Lukačić je — kako se to dogodilo sa skoro svim njegovim suvremenikima — poslije smrti pao u zaborav, da bi od 1935. godine marom Dragana Plamenca započeo svoje »drugo trajanje«. Ono je u domovini dosad urodilo uglavnom zadovoljavajućim rezultatima: majstorova glazba često je prisutna na našim koncertima ili drugim audio-medijima, moteti iz zbirke proučeni su gotovo do u detalje, a mjesto u hrvatskoj glazbi označeno je na način da mu je prezime postalo svojevrsnim zaštitnim znakom domaćeg ranobaroknoga glazbenog razdoblja. Čak je, još prije tridesetak godina na gramofonskoj ploči »Jugotona« LPY-V-644 snimljeno 11 skladbi u Plamenčevoj predratnoj obradi, po čemu je Lukačić postao prvi hrvatski skladatelj rane glazbe koji je doživio tu počast.

Usprkos tome, kao i povremenim svojedobnim izvedbama njegovih skladbi izvan granica naše zemlje, Lukačić nije ušao u izvedbeni fundus evropske zajednice ni približno onako kao, na primjer, Jakob Petelin Gallus (1550—1591). Ušao je, doduše, u pojedine njezine leksikografske edicije, ali ga nema u izvedbenoj praksi. Svakako da je obljetnica, koja nas je u ovom trenutku združila, mogla i morala biti prilika za *ispravljanje* opisane situacije da smo na vrijeme planirali, recimo, »Projekt Lukačić« i zdušno se zalagali za njegovo ostvarenje. Ovako, uz monografiju, to ostaje kao obaveza, ako ne izravnom sutra, a ono obljetnici kojom bi 1995. godine valjalo obilježiti 375. godišnjicu objavljivanja majstorove zbirke, jer je u njoj nekoliko skladbi na koje vrijedi uporno upozoravati inozemnu kulturnu i glazbenu javnost.

BILJEŠKE

¹ Usp. Ennio Stipčević, jedinica o Pulitiju u Leksikonu jugoslavenske muzike, Zagreb 1984, II. sv., 217.

² Usp. isti, jedinica o Fr. Uspertu u LJM, II. sv., 487.

³ Usp. isti, jedinica o G. Uspertu u LJM, II. sv., 488.