

Liturgijski napjevi iz oktoiha u umjetničkoj literaturi

Đokić, Srđana

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:200297>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-19**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

SRĐANA ĐOKIĆ

LITURGIJSKI NAPJEVI IZ OKTOIHA U UMJETNIČKOJ LITERaturi:

Mokranjac, Čajkovski, Penderecki

Diplomski rad

Pula, 23. studenog, 2018.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

SRĐANA ĐOKIĆ

LITURGIJSKI NAPJEVI IZ OKTOIHA U UMJETNIČKOJ LITERaturi:

Mokranjac, Čajkovski, Penderecki

Diplomski rad

JMBAG: 0303048590

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Priređivanje za ansamble

Mentorica: doc. art. Laura Čuperjani

Pula, 23. studenog, 2018.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani Srđana Đokić, kandidat za magistra Glazbene pedagogije ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

U Puli, 23. studenog, 2018



IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Srđana Đokić, dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom *LITURGIJSKI NAPJEVI IZ OKTOIHA U UMJETNIČKOJ LITERATURI: Mokranjac, Čajkovski, Penderecki* koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 23. studenog, 2018

Potpis

Sadržaj:

UVOD	6
1. ZAPISI OSMOGLASNIKA I VIŠEGLASJE	7
2. PODJELA PJESAMA U PRAVOSLAVNOJ CRKVI	8
2. 1. Podjela pjesama prema sadržaju	9
2. 2. Podjela pjesama prema obliku	10
2. 3. Podjela pjesama prema razmjeru i načinu pojanja	11
2. 4. Podjela pjesama prema tome kako smo se dužni držani pri pojanju	12
2. 5. Podjela pjesama po tome kada se poju	12
2. 6. Podjela pjesama prema izrazima iz Sv. Pisma	13
3. VRSTE I ULOGA GLASOVA U OSMOGLASNIKU	14
4. JEDNOGLASNO PJEVANJE U LITURGIJI DANAS	14
5. VIŠEGLASJE U PRAVOSLAVNIM LITURGIJSKIM NAPJEVIMA	15
5. 1. Liturgija sv. Jovana Zlatoustog	15
5. 2. Heruvimska pjesma	16
5. 3. Analiza napjeva <i>lže heruvimi</i> iz liturgije (<i>obreda</i>)	17
6. HERUVIMSKA PJESMA U UMJETNIČKOJ LITERATURI: <i>Mokranjac, Čajkovski i Penderecki</i>	18
7. STEVAN STOJANOVIĆ MOKRANJAC	19
7. 1. Biografija	19
7. 2. Heruvimska pjesma	21
7. 3. Analiza djela	22

7. 4. Tretiranje teksta u Heruvimskoj pjesmi Mokranjca.....	29
8. PETAR ILJIČ ČAJKOVSKI.....	34
8. 1. Biografija.....	34
8. 2. Heruvimska pjesma.....	35
8. 3. Analiza djela.....	36
8. 4. Tretiranje teksta u Heruvimskoj pjesmi Čajkovskog.....	45
9. KRZYSZTOF PENDERECKI.....	50
9. 1. Biografija.....	50
9. 2. Heruvimska pjesma.....	52
9. 3. Analiza djela.....	53
9. 4. Tretiranje teksta u Heruvimskoj pjesmi Pendereckog.....	74
ZAKLJUČAK.....	86
LITERATURA.....	87
SAŽETAK.....	88
SUMMARY.....	88

UVOD:

Svoj diplomski rad nadovezujem na Završni rad s temom *OKTOIH*¹– *Zbirka liturgijskih napjeva*, te ću nastaviti govoriti o pojanju koje je zastupljeno u Pravoslavnom bogoslužju i Oktoihu koji je temelj samog bogoslužja. Temu sam odabrala prvenstveno jer je povezana s mojom tradicijom i kulturom, ali i zato jer me svaki puta iznova fascinira način na koji je bogoslužje postavljeno, kao i proces obučavanja novih svećenika koji nisu glazbenici, ali svejedno uspijevaju savladati toliko detaljna glazbena pravila kako bi mogli služiti liturgiju.

Ideju za ovaj rad sam dobila na kolegiju *Priredivanje za ansamble* na kojem smo se često susretali sa problematikom izvornih napjeva i melodija koje su prilično jednostavne, ali zanimljive i pjevne, namjenjene jednoglasnom pjevanju. Željela sam povezati iskustvo kolegija *Priredivanje za ansamble* i primijeniti ga u analizi izvornih napjeva Pravoslavne crkve te njihovoj transformaciji u vidu zborskih skladbi. Na kolegiju smo sami nadograđivali te jednostavne napjeve i melodije te ih priređivali za različite vrste zborova prilagođavajući ih dobi pjevača, opsegu njihovih glasova i ostalim mogućnostima.

Pojanje je vrsta molitve. Kada molitvu ne čitamo već ju otpjevamo dobijemo objašnjenje pojma „pojanje“. Takve molitve uglavnom i jesu pisane u obliku napjeva. Pojam *pojanje* prihvaćen je još u starozavjetnoj crkvi, ali se priznaje i u novozavjetnoj Pravoslavnoj crkvi i označavao je jači izraz duševnog stanja. Kršćanske crkvene pjesme su preuzete iz Svetog pisma, a neke su sastavili tadašnji crkveni pjesnici kao što su bili i sv. Jovan Damaskin ²koji je izuzetno bitan zbog glasova koje je uveo u crkveno bogoslužje. Sve pjesme koje se poju tijekom liturgije imaju svoja specifična imena i dijele se po načinu na koji su dobile ime. Neke su dobile po sadržaju, neke po načinu pojanja,

¹ Ili *Osmoglasnik* je crkvena pravoslavna knjiga koja sadrži promijenljive dijelove bogoslužjenja tijekom nedjeljnoga ciklusa za niz od osam nedjelja.

² Crkveni pjesnik, poslije i svetac. Umro oko 760. godine. Sastavio je po starom grčkom načinu osam arija koje se nazivaju glasovi, a napisao je crkvene pjesme koje se i danas koriste u bogoslužju.

dok su neke dobile ime prema prilikama u kojima se poju itd. Pojanje se isključivo učilo *po sluhu, po znakovima i po trilama*.³

Danas se u Pravoslavnoj crkvi koristi pojanje koje je formirano krajem 18. stoljeća na području Karlovačke mitropolije ⁴ zbog čega se pravoslavno, narodno crkveno pojanje naziva još i *karlovačko pojanje*. Pojanje, jedinstveno za Pravoslavnu crkvenu liturgiju bilo je i ostalo vrlo zanimljivo i inspirativno brojnim skladateljima koji su upravo ovu liturgiju uglazbili i uveli u svijet umjetničke glazbe.

1. ZAPISI OSMOGLASNIKA I VIŠEGLASJE

Kao što će se u narednim primjerima vidjeti, svi napjevi *Osmoglasnika* zapisani su i izvode se jednoglasno. Niti jedan napjev nema naznake podjele glasova ili dodavanja nekog drugog, trećeg glasa ili čak instrumenta. Napjevi se izvode isključivo *a cappella*⁵, *unisono*. Za Osmoglasnik je zanimljivo to da se, bez obzira što postoji njegov zapis u notama, cijela liturgija pjeva tako da se svaki glas još dodatno prilagodi onome koji poje. Tko pjeva visoko, intonirat će melodiju koji stupanj više, a tko pjeva niže lage, intonirat će melodiju niže, u svojoj prirodnoj lagi.

Glasovi se u crkvenom pojanju dijele na: *visoki tenor, niži tenor, bariton i bas*. Oni se međusobno ravnaju jedan prema drugom. To ne podrazumijeva da tijekom liturgije svi pjevaju istovremeno. Ovisno o glasovnim mogućnostima pojedini se napjevi iz Osmoglasnika prilagođavaju određenom pjevaču. Pravi pojac je samo onaj koji umije improvizirati, odnosno pjevati neku *stihiru*⁶ koju ne poznaje, a to mu se skoro redovito događa kada uz pjesme iz Osmoglasnika, mora pjevati pjesme nekog malog praznika

³ izvjesni rudimentarni i naivan način vizualnog predstavljanja kretanja glasa kojima je pojac sebi bilježio, svojim znacima, gdje počinju i kako se razvijaju melizmi u kadencama ili akcenti u deklamaciji; iz Bogdanović, Lazar, *Srpsko pravoslavno pjenije karlovačko*, Srpski Sion 1893.

⁴ osnovana 1690, od 1848 — Karlovačka patrijaršija je bila pravoslavna crkvena organizacija

⁵ bez instrumentalne pratnje

⁶ Pjesma od puno stihova

dana iz Mineja.⁷ Utvrđene stihire pjevač ili zna napamet, ili ih, sada, nakon zapisivanja, pjeva iz nota (za što je dovoljno poznavanje nota / osnovna glazbena pismenost).

U “krojenju” pojac sebi brzo određuje na kojem će mjestu završiti odsjek. On nalazi i bez brojanja, po navici, slog gdje treba započeti formula kadence bez ikakve mogućnosti pogreške (u tome se sastoji osnovni zahtjev poznavanja pjevanja). Pojac zapravo i ne zna koliko ima odsjeka, ali se u praksi pjevanja navikao pjevati ih određenim redosljedom. U utvrđenim stihirama, koje se često mogu izvoditi i kao svečane pjesme možemo pronaći zapise s određenim melodijskim izgledom, iako su one deklamatorne.

Pitanje strukture i biti pravoslavnog narodnog crkvenog pjevanja dosta je nerazjašnjeno. Do sada je postojala samo pjevačka praksa i ona se služila zapisima. Ono što je važno za razumijeti jeste da navedeni glasovi nisu ljestvice (sve se više uviđa da to nisu ni gregorijanski napjevi, jer su i za njih važni pojedini karakteristični motivi); ali ti glasovi nisu niti varijanta nekog prethodnog (istog) napjeva kao što brojni strani autori navode u svojim tumačenjima.

U Osmoglasniku ne postoji višeglasje. Pravoslavna crkva preuzela je glazbu još od Bizanta i ondašnja glazba je bila jednoglasna tako da je i u crkvi ostala jednoglasna glazba. Nisu se uveli ni instrumenti, niti su se glasovi podijelili unutar crkve. Tradicija se nastavila njegovati i unisono pjevanje bez instrumentalne pratnje svakako je jedno od obilježja liturgijskih obreda unutar Pravoslavne crkve.

2. PODJELA PJESAMA U PRAVOSLAVNOJ CRKVI

Oktoih (Osmoglasnik) je najvažnija knjiga za crkveno pjevanje koja sadrži pjesme koje se pjevaju tijekom liturgije u Pravoslavnoj crkvi. Niz od osam tjedana, tijekom kojih se ispjeva cijeli Osmoglasnik, zove se stolp. Nizanje stolpova počinje prvi tjedan nakon

⁷ minej (*grč. mjesečni*) – u Pravoslavnoj crkvi *Mjesečnik*, knjiga koja se upotrebljava tijekom bogoslužja, a sadrži tropare i sve što se pjeva o praznicima raspoređeno po mjesecima

*Duhova*⁸, a prestaje na *Cveti*⁹ tako se u jednoj godini izreda šest stolpova. Praznične pjesme nalaze se u dvanaest mjesečnih *Mineja*¹⁰ za nepokretne praznike, dok *Triod* i *Pentikostar*¹¹ sadržavaju pjesme vezane uz pokretne praznike. Postoje još knjige općeg pjevanja (*pjenija*) s pjesmama koje su stalni sastavni dio pojedinih obreda i bogoslužja.

2.1. Podjela pjesama prema sadržaju:

a) *Voskresenije* – tema je proslavljanje Kristova uskrsnuća. Obzirom da je Uskrs nedjeljom, ovim se imenom nazivaju i druge pjesme koje se poju tijekom nedjeljnog bogoslužja.

b) *Krestovoskresenije* – pjesme u kojima se spominje Kristovo stradanje i uskrsnuće.

c) *Bogorodičenje* – u ovim se pjesmama proslavlja Bogorodica.

Slika 1. Poznati primjer napjeva *Bogorodičenje*¹²



⁸ *Duhovi* ili *Pedesetnica* je kršćanski praznik kojim se proslavlja silazak svetog Duha na apostole u Jeruzalemu, pedeset dana nakon Kristovog uskrsnuća. Otud i izraz *Pedesetnica*.

⁹ Praznik *Cveti* (Cvijeti) - obilježava se tjedan dana prije Uskrsa (Cvjetnica). Obilježava se ulazak Krista u Jeruzalem. Isus je u grad došao na magarcu, a narod ga je dočekaao kao cara i prostirao pred njega grančice drveća noseći u svojim rukama palmine grančice. Ovim se praznikom obilježava posljednji tjedan pred početak Isusovog stradanja, smrti i uskrsnuća.

¹⁰ U pravoslavnoj crkvi, Bogoslužbena knjiga, upotrebljava se od *Uskrsa* do *Duhova*.

¹² Mokranjac, Stevan, *Srpsko narodno crkveno pojanje - I. Osmoglasnik*, Sveti arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve, Beograd, 1964, str. 11

- d) *Krestobogorodičenje* – u ovim pjesmama je ispjevana Bogorodičina tuga tijekom Kristovog stradanja i mučenja. Ove se pjesme poju samo srijedom i petkom.
- e) *Dogmatik* – pjesma pohvale Bogorodici sadrži i dogmatsko učenje o licu Isusa Krista. Ove se pjesme poju na večernjem bogoslužju.
- f) *Svjetilenije* – molitva u kojoj se traži prosvjetljenje od strane Boga.
- g) *Eksapostilar* ili *pjesma poslanja* – poje se na jutrenju i po tome je i dobila ime “*u osvit dana ili svjetlosti*”. U ovim pjesmama govori se o obećanju Spasitelja da će poslati Duha svetoga svetim apostolima. Nekada je pojac ove pjesme pjevao sa sredine crkve.
- h) *Troičenje* – ovim pjesmama proslavljaju se sv. Trojica.
- i) *Mučeničenje* – pjesma u čast mučenika.
- j) *Pokajanija* – pjesme koje se poju za oprostjenje grijeha, najčešće na službama ponedjeljkom i utorkom.
- k) *Mertvenija* – ove molitve se poju za pokoj duše umrlih. Poju se subotom i na pogrebima.

2. 2. Podjela pjesama po obliku

- a) *Stihira* – pjesme koje imaju puno stihova. Ove pjesme poju se uz stihove iz Svetog Pisma pa se iz toga razloga i nazivaju: *Stihire na Gospodi vozvah*¹³, *Stihire na stihovnij*¹⁴, *Stihire na hvalite*¹⁵...

¹³ Stihovi iz 104. i 141. psalma, Mirković, Lazar, *Liturgika opšti deo, udžbenik za 3. razred Bogoslovije*, Sremski Karlovci, 1939, str. 15

¹⁴ Stihovi iz bilo kojih psalama iz svetog pisma; Mirković, Lazar, *Liturgika opšti deo, udžbenik za 3. razred Bogoslovije*, Sremski Karlovci, 1939, str. 15

¹⁵ Stihovi iz 148., 149. i 150. Psalma u kojima se često susreće riječ *hvalite*; Mirković, Lazar, *Liturgika opšti deo, udžbenik za 3. razred Bogoslovije*, Sremski Karlovci, 1939, str. 15

Slika 2. primjer Na stihovnij stihira (Stihire na stihovnij)¹⁶



b) *Kondak* i *ikos* – po sadržaju srodne pjesme. Kondak ukratko ističe suštinu praznika dok ikos to čini dosta opširnije. Kondak zapravo predstavlja temu, a ikos izvršenje teme.

2.3. Podjela pjesama prema razmjeru i načinu pojanja

a) *Kanon* – opširna pjesma, sastavljena je iz više pjesama spojenih u cjelinu. Kanon se u pravilu sastoji od devet pjesama i time napominje nebesku jerarhiju¹⁷ i njezino pojanje, Takav kanon nazivamo potpunim kanonom. Ukoliko se kanon sastoji od dvije, tri ili četiri pjesme nazivamo ga: dvopjesnac, tropjesnac ili četvoropjesnac i takav kanon je nepotpun. Svaka pjesma u kanonu se sastoji iz kraćih pjesama od kojih se prva naziva *irmos*, a ostale *tropari*¹⁸. Skup svih irmosa u jednom kanonu se naziva *katavasija* što znači *silazak* „...jer je pravilom crkvenim određeno, da se oba lika spoje i na sredinu crkve

¹⁶ Mokranjac S., *Srpsko narodno crkveno pojanje - I. Osmoglasnik*, Sveti arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve, Beograd, 1964, str. 8

¹⁷ crkvena je vlast koja potječe od samog Isusa Krista, koji je tu vlast predao svojim apostolima, a od njih je ona prešla određenim licima u Crkvi (svim sveštenoslužiteljima)

¹⁸ grč. *slijediti, ravhati se*

*siđu i tamo ih otpoju.*¹⁹ Dakle, onaj koji pjeva tropar prati irmosa i susreću se na sredini crkve gdje se poje kanon.

b) *Antifoni* – pjesme poju dva lika naizmjenično. Postoji više vrsta antifona, a to su: *antifoni katizama*, *antifoni izobrazitelji*, *antifoni praznični*.

c) *Podoban*, *samopodoban* i *samoglasan* – ovim su se pjesmama označavali glasovi. *Podoban* - pjesme koje su po glasu i razmjeru bile slične nekoj već postojećoj pjesmi. *Samopodoban* – pjesme koje ni po razmjeru, niti po glasu nisu imale nekakav okvir po kojem su nastajale. *Samoglasne* – svaki glas za sebe, ne ovise jedan o drugom.

2.4. Podjela pjesama po tome kako smo se dužni držati pri pojanju

a) *Akatist* (nesjedalan) – za vrijeme pojanja ovih pjesama se ne sjedi. U početku su se ovim imenom označavale pjesme koje su se pjevale u slavu Bogorodice, a poslije i u ime svih Božijih ugodnika.

b) *Sjedalan* – prilikom pjevanja ovih pjesama dozvoljeno je sjediti.

c) *Ipakoj* – grč. pozornost, ove se pjesme slušaju pozorno zbog važnosti njihovog sadržaja. U njima se govori o istini uskrsnuća Kristova, o objavi uskrsnuća mironosicama²⁰, apostolima i cijelom svijetu.

2.5. Podjela pjesama po tome kada se poju

a) *Svjetilnične* – poju se poslije svjetilničnih molitvi.

b) *Prokimen* – ovaj se stih poje prilikom čitanja Svetog pisma (Evandjelja, Apostola, Parimija) i odnosi se na sadržaj o kojem se čita ili na značenje službe koja se služi određenog dana i tijekom te liturgije čujemo *prokimen*²¹ dana. Svaki dan ima svoju

¹⁹ Mirković, Lazar, *Liturgika opšti deo, udžbenik za 3. razred Bogoslovije*, Sremski Karlovci, 1939, str. 15

²⁰ Žene koje su u nedjelju, na dan Kristova uskrsnuća, pošle pomazati Kristovo tijelo, no zatekle su otvoren grob i anđela koji im je rekao da je grob prazan i da Krist uskrsnuo.

²¹ Kratak stih, izabran iz *Psalama Davidovih*, koji se pjeva prije čitanja *Apostola* i *Evandjelja*

prokimen koji se poje na večernjoj službi, tako da se na večernjoj službi subotom poje prokimen za nedjelju.

Slika 3. Primjer Prokimenena prema Stevanu Mokranjcu²² pisanog za I. glas



c) *Pričastan* – ovaj se stih poje prilikom svećenikove pričesti na liturgiji.

d) *Otpustitelni* – (tropar, kondak ili bogorodičan) ime dobija po tome što se poje pri kraju službe, večernje ili pri kraju jutrenja.

2.6. Podjela pjesama prema izrazima iz Svetog pisma

a) *Blagosloveni* – to su tropari koji se poju s pripjevavanjem stiha: *blagosloven jesi Gospodi, nauči mja opravdanijem tvojim.*

b) *Neporočni* – (tropari) koriste se riječi stiha s početka 17. katizme²³: blaženi, neporočniji.

c) *Blaženi* – poju se uz stihove sv. Evanđelja koji počinju tom riječi.

d) *Polijelej* – pojanje između 134. i 135. psalma jer se u njima više puta ponavlja riječ *milost*.

²² Mokranjac, Stevan, *Srpsko narodno crkveno pojanje - I. Osmoglasnik*, Sveti arhijerejski sinod Srpske Pravoslavne Crkve, Beograd 1964., str. 19

²³ Potječe iz grčkog jezika. To je grupa od nekoliko psalama koji se čitaju kao liturgijska cjelina; *psaltir* (zbirka psalama) je podeljen na dvadeset katizmi.

3. VRSTE I ULOGA GLASOVA U OSMOGLASNIKU

Po uzoru na ostale vidove Bizanske umjetnosti i glazba ima ulogu obrazložiti sadržaj teksta. Smatralo se da se značenje riječi isprepliće s božanskim riječima, a zvučanje i kretanje glasa ispoljava skriveni smisao.²⁴

Unutar Osmoglasnika svaki od osam glasova ima svoje karakteristike po kojima se glasovi međusobno potpuno razlikuju. Glasovi se po nazivu dijele na: *Prvi glas, Drugi glas, Treći glas, Četvrti glas, Peti glas, Šesti glas, Sedmi glas i Osmi glas*.

Ako bi smo svaki glas još dodatno pojedinačno dijelili, uvidjeli bi da obzirom na melodije Prvi, Peti i Šesti glas dijele na *samoglasni i troparski*; Drugi, Četvrti i Osmi glas na *samoglasni, troparski i antifoni*, iako kod Šestog glasa nalazimo još i *slavoslovski*, a kod Osmog još i *katavasijski glas*²⁵, dok su melodije Trećeg i Sedmog glasa jednostavnije, bez previše ukrasa i pisane u duru.

4. JEDNOGLASNO PJEVANJE U LITURGIJI DANAS

U Pravoslavnoj crkvi je oduvijek bilo zastupljeno jednoglasno pjevanje. Svećenik ima svoje dionice na određeni tekst, a puk svoju dionicu koja se pjeva *unisono* te se na taj način stječe dojam dijaloga svećenika i naroda.

Često, uz svećenika, imamo i pojce koji stoje na koru i koji mu se pridružuju u pojedinim dijelovima liturgije pomažući i olakšavajući praćenje liturgije te učestvovanje samom obredu narodu. Obzirom da se sve melodije uče po sluhu, svećenik, kao i pojci, imaju unutarnju predodžbu početnoga tona kojim treba započeti određeni dio; tropar²⁶ ili molitva.

²⁴ Mr Perković-Radak, Ivana, *Muzika srpskog Osmoglasnika između 1850. i 1914. godine*, Fakultet muzičke umjetnosti, Beograd, 2004, str. 81 prema Grigoriju Niskom (IV. stoljeće)

²⁵ katavasija što znači silazak - crkvenim pravilom je određeno da se pjevači tropara (himna) i irmosa (kratkih pjesama) spoje i siđu na sredinu te ih tamo otpoju.

²⁶ grč. *troparion*, naziv je za kratku himnu karakterističnu za bizantsku muziku i pravoslavnu glazbu. Himna se obično sastoji od jedne jedine strofe.

Danas, postoje brojni tekstualni zapisi bez notacije koji olakšavaju praćenje liturgije, što znači da svi koji pjevaju nemaju intonaciju niti vide koju notu trebaju otpjevati, pjevaju napamet ravnajući se svojim unutarnjim sluhom i iskustvom. Sačuvani notni zapisi ne sadrže višeglasje, sve je zapisano unisono. Može se to vidjeti i u samom *Oktoihu* – *Osmoglasniku* u kojem se nalazi cijeli obred – *liturgija* koja se pjeva, odnosno poje, na nedjeljnom bogoslužju. Još stariji liturgijski zapisi ne sadržavaju čak niti note već strelice ili točkice koje usmjeravaju pojca određujući melodijski pravac.

Melodije liturgijskih napjeva su vrlo pjevne i samim time lako pamtljive pa narodu nije problem zapamtiti melodije i tekstove. U novije vrijeme, vješti pojci unose minimalne promjene, koje nisu zapisane, na način da se dijele u dva glasa ili da pjevaju melodiju tercu nekad i kvintu niže od svećenika.

5. VIŠEGLASJE U PRAVOSLAVNIM LITURGIJSKIM NAPJEVIMA

5.1. Liturgija sv. Jovana Zlatoustog

U ovom slučaju, liturgijska glazba iz stavljena je u umjetničke okvire. Ova glazba ne izvodi se tijekom obreda već je namijenjena koncertnim izvođenjima. Jedna od najpoznatijih liturgija svakako je *Liturgija sv. Jovana Zlatoustog* o kojoj ćemo u nastavku rada i govoriti.

Liturgija sv. Jovana Zlatoustog je tip Carigradske liturgije, a razvila se pod utjecajem antiohijske i jeruzalemske liturgije. To je obred u Pravoslavnoj crkvi i ovisno o danima u godini izvode se: *Liturgija svetog Vasilija*, *Liturgija svetog Jovana Zlatoustog* i *Liturgija posvećenih darova*. Carigradska liturgija dominirala je na Istoku zamijenivši sve druge liturgije sve do danas kada ju, osim u grčkoj kulturi, susrećemo među svim pravoslavnim Slavenima.

5.2. Heruvimska pjesma

Liturgija svetog Jovana Zlatoustog izvodi se svake nedjelje u crkvi. Kao jedan od dijelova liturgije, nalazimo i *Heruvimsku pjesmu*. Nakon što svećenik otpjeva: „*Zaštiti, spasi, pomiluj i sačuvaj nas, Bože, blagodaću Tvojom*“ i narod odgovori s: „*Gospode, pomiluj!*“, svećenik nastavlja: „*Premudrost! Da svagda čuvani vlašću Tvojom, Tebi slavu uznosimo, Ocu i Sinu i Svetome Duhu, sada i uvek i u vekove vekova.*“ na što narod odgovara s *Amin*, nastavljajući bogoslužbenu himnu i molitvu anđelima, *Heruvimsku pjesmu* koja se u crkenom bogoslužju ne izvodi jedino na Veliki Četvrtak i Veliku Subotu. Za vrijeme pjevanja *Heruvimske pjesme*, đakon kadi ikonostas i vjernike sa soleje²⁷.

Izvorno, Heruvimska pjesma pisana je jednoglasno, kao i cijela liturgija, izvodi je narod prema slijedećem notnom zapisu:

²⁷ Uzvišen prostor ispred oltara i ikonostasa na kome se nalaze pjevnice i amvon (u pravoslavnim crkvama)

Slika 4. Primjer izvornog napjeva „Iže Heruvimi“

1
А - ми - ни. И - же хе - ру - ви - ми, хе -

5
ру - ви - ми, тај - но тај - но о - бра -

10
зу - ју - шче, тај - но, тај - но, тај -

14
но о - бра - зу - ју - шче.

18
И - жи - во - тво - рја - шчеј, Тро - и - це

23
тро - и - це, три - свја - ту - ју пје - сан при - пје -

27
ва - ју - шче, пје - сан, пје - сан пје -

31
сан при - пје - ва - ју - шче.

35
Всја - ко - је ни - ње, ни - ње

40
жи - теј - ско - је, о - тло - жим по - пе -

44
че - ни - је, о - тло - жим о - тло -

48
жим, по - пе - че - ни - је.

5.3. Analiza napjeva *Iže heruvimi* iz liturgije (obreda)

Izvorna verzija napjeva, *Iže Heruvimi*, koji se pjeva tijekom crkvenog obreda u Pravoslavnoj crkvi pisan je jednoglasno, dakle, i muški i ženski dio puka u crkvi izvodi istu melodijsku liniju. Iz tekstualne i harmonijske strukture vidljivo je da napjev možemo

podijeliti na tri dijela. Prvi dio je od 1.-17. takta, drugi dio je od 18.-34. takta, a treći dio 35.-51. takta. Ovdje je zapravo riječ o jednoj melodijsko-ritmičkoj cjelini od ukupno sedamnaest taktova koja se na različiti tekst ponavlja tri puta.

Slika 5. Primjer dijela od sedamnaest taktova koji se ponavlja tri puta, na različiti tekst



6. HERUVIMSKA PJESMA U UMJETNIČKOJ LITERaturi: *Mokranjac, Čajkovski i Penderecki*

Heruvimska pjesma je dio pravoslavnog bogoslužja, ali se ubrzo proširila i na umjetničku glazbenu scenu motivirajući brojne skladatelje da napišu svoju verziju *Heruvimske pjesme* u svom osobnom izričaju. Upravo to, postalo je razlogom nastanka brojnih *Heruvimskih pjesama* skladatelja kao što su: *Stevan Stojanović Mokranjac, Nenad Barački, Sergej Rahmanjinov, Marko Tajčević, Krzysztof Penderecki*. Svim skladbama ili stavicama zajednički je tekst preuzet iz dijela bogoslužja Pravoslavne crkve, a razlika je u melodijskom i harmonijskom izričaju koji je jedinstven za svakog skladatelja. Također,

Heruvimska pjesma u njihovoj interpretaciji nije namijenjena izvedbi tijekom liturgije (obreda) već koncertnoj izvedbi.

U nastavku rada ćemo se upoznati s *Heruvimskom pjesmom* tri skladatelja: *Mokranjca, Čajkovskog i Pendereckog*.

7. STEVAN STOJANOVIĆ MOKRANJAC

7.1. Biografija skladatelja

Stevan Stojanović Mokranjac, skladatelj i glazbeni pedagog. Jedan je od najistaknutijih osoba i organizatora glazbenoga života na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće.

²⁸Rođen je u Negotinu, 09. siječnja 1856. godine.

S glazbom je u dodir došao još kao mali, obzirom da se u obitelji njegovala narodna pjesma. Pjevao je u crkvenom zboru u Negotinu, a kada je prešao u gimnaziju u Beograd počeo je pohađati sate violine i pjevanja, iako neredovno, pa je puno morao raditi sam. Bio je vrlo nadaren i zainteresiran za glazbu, ali tadašnja antiromantičarska struja Svetozara Markovića koja je imala veliki utjecaj na ondašnju omladinu pridobila je i samoga Mokranjca. Mladi su odbacivali umjetnost, pa čak i lijepu literaturu. Kako i sam Mokranjac navodi u svojoj autobiografiji, opirao se svom talentu i okrenuo se prirodno-matematičkom odsjeku. Istovremeno je pisao i svoje prve samouke skladbe. Glazbeni talent se nikako nije mogao sakriti pa je Mokranjac poslan u München na glazbeno usavršavanje. Studirao je harmoniju kod E. Sachsa i kompoziciju kod J. Rheinbergera. Ministarstvo obrazovanja ga je prestalo stipendirati onda kada se Mokranjac sukobio s direktorom konzervatorija. Vraća se u Beograd 1883. godine, djeluje kao zborovođa pjevačkog društva *Kornelije* i izvodi neke od svojih autorskih skladbi. Već 1884. nastavlja studiranje u Rimu, a završava ga u Leipzigu.

²⁸ Prema Vrbančič, I., *Svet glazbe*, DZS, d.d. Izobraževalno založništvo Ljubljana, 1996.

Na području etnomuzikologije i glazbene teorije Mokranjac je postavio temelje daljem razvoju narodne glazbe i uvođenju iste glazbe u umjetničku. Sam Mokranjac je izjavio da je brojne pjesme zapisao po znanju, po pjevanju raznih pjevača ili po pamćenju. Melografskom radu pripadaju zbornici crkvenih melodija među kojima je i sam *Osmoglasnik*, a zatim i *Strano pjenije* koji sadrže varijantu liturgijskog pojanja u pravoslavnoj crkvi. Njegovi predgovori *Osmoglasniku* i Bušetićevoj zbirci *Narodne pesme iz Levča* ²⁹ predstavljaju originalne muzikološke radove napisane na osnovu studioznog ispitivanja građe.

Iako tvorac nevelikog broja opusa vokalnih djela, možemo ga smatrati skoro isključivo zborskim skladateljom. Mokranjac je u umjetničkoj obradi folklornih motiva postao uzorom potonjim generacijama. Njegova plodna izvođačka i pedagoška aktivnost upotpunjuje lik toga klasika glazbe nacionalnoga smjera. Pisao je djela iz oblasti svjetovne i duhovne glazbe koja imaju podjednaki značaj ali je ipak znatno je veći obim njegovog doprinosa duhovnoj tradiciji.

Djela u oblasti duhovne zbarske glazbe pripadaju vrhunskim dometima svjetske baštine ne zaostajući za srodnim opusima Čajkovskog ili Rahmanjinova. To se prije svega odnosi na njegovo *Opelo u fis-molu* (1888) i *Liturgiju Sv. Jovana Zlatoustog* (1895), ali su značajne i *Dve pesme na Veliki petak*, *Akatist*, *Tebe Boga hvalim* i *Tri statije na Veliku subotu*.

U oblasti svjetovne glazbe, polje Mokranjčevoga rada također je usmjereno na vokalno, uglavnom zbarsko muziciranje. Centralno mjesto u tom djelu Mokranjčevog opusa imaju njegovih petnaest rukoveti, kompozicije koje predstavljaju kamen temeljac srpske umjetničke glazbe.

Umire u Skoplju, 28. rujna 1914. godine, nakon trogodišnje borbe s jetrom. Posljednje njegovo djelo je *Neotpevana pesma*.

²⁹ zbirka *Narodne pesme i igre sa melodijama iz Levča* /po pevanju Todora Bušetića sadrži 460 pjesama

7.2. Heruvimska pjesma

Liturgija je vjerojatno najbolje djelo duhovne glazbe u Južnih Slavena i djelo koje, otkad se ovi narodi izražavaju glazbenim jezikom, ima sasvim zasebno mjesto u imaginarnom, nepisanom kanonu sviju umjetnosti.

Heruvimska pjesma u Mokranjčevoj umjetničkoj obradi namijenjena je mješovitom četveroglasnom zboru. Tempo skladbe je *Andante sostenuto*³⁰ što doprinosi sakralnom karakteru skladbe. Iako skladba započinje četveročetvrtinskom mjerom, u nastavku skladbe su česte promjene mjere iz razloga što se Mokranjac rukovodio tekstem i prilagodbom njegovih naglasaka. Skladba je pisana u *f-molu*, uz povremene modulacije u *As-dur*, *B-dur* i *Es-dur*, ali se uvijek vraća u početni tonalitet. Modulacije u bliže tonalitete su gotovo neosjetne jer je do njih Mokranjac dolazio postupno.

Uzimajući u obzir duljinu teksta, skladba je postavljena u puno širim okvirima u odnosu na izvorni oblik napjeva. Sastavljena je od 137 taktova, a ako pogledamo tekst skladbe koji glasi:

*„Iže Heruvimi tajno obrazujušče,
i životvorjašče Trojice trisvjatuju pjesn pripjevajušče,
vsjakoe ninje žitejskoe otložim popečenje.*

Amin.

*Jako da Carja vsjeh podimem,
angelskimi nevidimo dorinosima činmi.*

Alliluiia, alliluiia, alliluiia.“

nameće se i podjela na dva dijela. Ta dva dijela vidljiva su iz samoga teksta koji u prijevodu ima slijedeće značenje:

*“Mi koji Heruvime tajanstveno izobražavamo,
i Životvornoj Trojici Trisvetu pesmu pevamo,
svaku sada životnu brigu ostavimo.*

³⁰ tal. *Andante sostenuto* – oznaka za način izvođenja skladbe, u ovom slučaju prvog dijela; u prijevodu znači *suzdržano, dostojanstveno*.

Amin.

*Kao oni koji ćemo primiti Cara svih,
Anđelskim Silama nevidljivo praćenoga.
Aliluja, aliluja, aliluja.”*

Tablica 1. Formalna struktura Heruvimske pjesme

PRVI DIO	DRUGI DIO
1. <i>Iže Heruvimi tajno obrazujušče,</i>	1. <i>Jako da Carja vsjeh podimem,</i>
2. <i>i životvorjašče Trojice trisvjatuju pjesn pripjevajušče,</i>	2. <i>angelskimi nevidimo dorinosima činmi.</i>
3. <i>vsjakoe ninje žitejskoe otložim popečenje.</i>	<i>ALILUIA, ALILUIA, ALILUIA.</i>
<i>AMIN.</i>	

7.3. Analiza djela

Skladatelj je ovaj dio oblikovao u tri cjeline koje korespondiraju cjelinama u tekstu (do Amin). Prvu cjelinu, također, možemo podijeliti u nekoliko manjih dijelova, fraza. Prva fraza oscilira između *f-mola* i *As-dura* i završava dominantom *b-mola*. Druga fraza, „*tajno obrazujušče*“, bazira se na motivu *b-c-des-es* koji se izlaže u sopranu uz pratnju alta, pa nakon toga u tenoru uz pratnju basa. Ovaj dio započinje taktom broj 15, a završava taktom broj 23. U 24. taktu ponavlja se motiv *b-c-des-es*, ali ovoga puta kreće u tenoru te se fraza ponavlja od 24. pa sve do 33. takta u kojem završava na tonici s pikardijskom tercom.

Dio od 1. pa sve do 8. takta se identično ponavlja i u taktovima 34-40, ali već u 40. taktu nailazimo na razlike u melodijskoj liniji a zbog utjecaja teksta, upravo taj dio

predstavlja drugi manji dio unutar prve cjeline. Od takta 54 nailazimo na postupak imitacije i ponavljanja riječi *pripjevajušče* u svim glasovima počevši od basa, pa u tenorima, altima i melodijski vrhunac se doseže u sopranima te se fraza *pjesan pripjevajušče* ponavlja još jednom u notnom tekstu, kako bi skladatelj naglasio da pjesmom slavimo svetu Trojicu. U izvornom tekstu nisu prisutna takva ponavljanja, međutim, u skladbi Mokranjac ponavlja dijelove teksta ili pojedine riječi više puta kako bi zaokružio glazbenu misao, ili istaknuo i naglasio neku riječ, a što je karakteristična praksa u vokalnoj glazbi.

Slika 6. Prijelaz četveročetvrtinske mjere u dvočetvrtinsku i obratno koji su u prvih 16 taktova vrlo učestali

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into two systems. The first system is marked 'Andante sostenuto' with a tempo of 72. The second system is marked 'p' (piano). The score shows a transition from 4/4 time to 2/4 time and back. The lyrics are 'pripjevajušče' and 'pjesan pripjevajušče'.

Od takta 65 do 80 ponovno imamo dinamičku gradaciju na tekst *vsjakoe ninje žitejskoe otložim popečenje*, što nam je ujedno i treći dio u prvoj cjelini. Ovdje nam je jasan melodijski i dinamički vrhunac na dijelu *otložim popečenje*. Ovaj postupak gradacije postignut je diobom muških glasova - tenor i bas se dijele na dva glasa, a ženski glasovi, prije svega sopran, dosežu svoj melodijski vrhunac (*do g2*) uz dinamički *crescendo* do

oznake *forte*, dok kroz ispjevavanje zadnjeg sloga riječi *popečenje*, tačnije sloga *e/je*, slijedi smirenje do *pisanissima*. Tekst *otložim popečenje* ponavlja se još jednom, na različitu melodijsku liniju. Motivski materijal je sastavljen od tonova *b-c-des-es*, i imali smo ga priliku već susresti, ponavlja se u tenoru, a zatim u sopranu, pa u basu i označava početak pjevanja na tekst *otložim*, a *popečenje* ima jedan sasvim novi melodijski pomak bez imitacionog postupka. U 90. taktu fraza završava kvintakordom tonike, ali s pikardijskom tercom (*f-a-c*).

Pripjev *Amin* koji se ponavlja tri puta za redom, u *pianissimu*, predstavlja zaokruženje ovog dijela skladbe. *Amin* slijedi nakon *corone* kao svojevrsni zaključak svega prije rečenoga / otpjevanoga. U ovom pripjevu javlja se sljedeća harmonijska progresija: *tonika, zamjenik tonike – VI. stupanj, subdominanta i tonika s pikardijskom tercom*. Ovaj mirni završetak podcrtan je i mirnoćom u harmonijskoj podlozi, plagalnom kadencom. Osim harmonijskog i dinamičkog smirenja, *Amin* donosi i tekst u duljim notnim vrijednostima (konstantnim polovinkama) uz završnu *coronu*, koja daje određenu slobodu u izvedbi i doživljaju potpunog smirenja.

Slika 7. Pripjev *Amin*, plagalna kadenca i kraj prvog dijela

The image shows a musical score for the 'Amin' refrain. It consists of four staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two are for piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The first part of the score (measures 88-90) is marked 'pp' and features a plagal cadence (F-A-C). The second part of the score (measures 91-93) is also marked 'pp' and features a plagal cadence (F-A-C). The lyrics are in Cyrillic and Latin script. The first part of the score is marked 'pp' and the second part is marked 'pp'.

Amin se odnosi na dio koji puk pjeva kako bi sve što se nabrojalo: *vjera u anđele, Svetu Trojicu i Njihovo postojanje* donijelo olakšanje i pomoć u teškim danima života. Dakle, *Amin* u prijevodu znači – *Neka tako bude*.

Drugi dio započinje identično kao i početak skladbe. Tekstualno je kraći i možemo ga podijeliti na dva dijela. Melodija, ritam, harmonija te promjene mjera, dvočetvrtinske u četveročetvrtinsku mjeru i obratno, identične su onima u prvih četrnaest taktova.

Obzirom da je drugi dio kraći, uz kraći tekst koji glasi: *angelskimi nevidimo* donosi identičnu melodijsku liniju iz taktova 68 do 75.

Od 108. takta slijedi kratka modulacija u *Es – dur*, uz sekventna ponavljanja i sekundarne dominante do kadence na dominantu *b-mola*, u taktu 116, nakon čega slijedi *b-mol* i polovična kadenca: *dominantina dominanta* i njeno rješenje u *dominantu* tog tonaliteta.

Slika 8. Sekvence i karakteristične modulacije

112

poco a poco dim.

ne - vi - di - mo

116

poco a poco dim.

ne - vi - di - mo

ES: V DMI VI II V

B: I IV V I I6 V

Nastavak skladbe, od 117.-120. takta, podudara se s melodijskim kretanjem u taktovima 77-80. U taktovima 121-129 susrećemo već poznatu melodijsku liniju iz taktova 24-33, kao i 56-64 u kojima se motiv *b-c-des* es imitaciono izlaže u glasovima, a cijela fraza završava na toničkom kvintakordu *f-mola* s pikardijskom tercom.

Slika 9. Taktovi 121-129: ponovljena melodijska linija iz taktova 24-33 i 56-64

The image displays a musical score for measures 117 through 129. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *pp*, *mf*, *dim.*), articulation marks (accents, slurs), and phrasing slurs. The lyrics are written in Cyrillic and Latin script below the vocal staves.

Measure 117: The vocal parts enter with a melodic line. The piano accompaniment provides harmonic support. Dynamics include *p* and *pp*. The lyrics are "Ас do" (As do).

Measure 121: The vocal parts continue the melodic line. The piano accompaniment features a prominent bass line. Dynamics include *mf* and *dim.*. The lyrics are "ри" (ri).

Measure 122: The vocal parts continue the melodic line. The piano accompaniment features a prominent bass line. Dynamics include *mf* and *dim.*. The lyrics are "Ас do" (As do).

Measure 123: The vocal parts continue the melodic line. The piano accompaniment features a prominent bass line. Dynamics include *mf* and *dim.*. The lyrics are "ри" (ri).

Measure 124: The vocal parts continue the melodic line. The piano accompaniment features a prominent bass line. Dynamics include *mf* and *dim.*. The lyrics are "Ас do" (As do).

Measure 125: The vocal parts continue the melodic line. The piano accompaniment features a prominent bass line. Dynamics include *mf* and *dim.*. The lyrics are "ри" (ri).

Measure 126: The vocal parts continue the melodic line. The piano accompaniment features a prominent bass line. Dynamics include *mf* and *dim.*. The lyrics are "Ас do" (As do).

Measure 127: The vocal parts continue the melodic line. The piano accompaniment features a prominent bass line. Dynamics include *mf* and *dim.*. The lyrics are "ри" (ri).

Measure 128: The vocal parts continue the melodic line. The piano accompaniment features a prominent bass line. Dynamics include *mf* and *dim.*. The lyrics are "Ас do" (As do).

Measure 129: The vocal parts continue the melodic line. The piano accompaniment features a prominent bass line. Dynamics include *mf* and *dim.*. The lyrics are "ри" (ri).



Iz teksta možemo vidjeti da ovaj dio pjeva o *Caru nad carevima* i slavi Boga te završava pripjevom *Aliluja* koji ujedno zaključuje cijelu pjesmu sa: *Hvala i Slava Bogu. Alijuja* je harmonijski vrlo zanimljiva. Započinje u *f-molu* nakon kojeg dijatonskim putem, preko zajedničkog akorda (*b-des-f*) modulira u *As-dur*, ali u 132. taktu se ponovno vraća u početni tonalitet, u *f-mol*. Već u 133. taktu slijedi nova dijatonska modulacija u *Es-dur*, a potom i kromatska modulacija, u 134. taktu, u *As-dur* iz kojeg se dijatonski vraća do *f-mola* u kojem, autentičnom kadencom, skladba i završava (v. sl. 10).

Još jedna od specifičnosti harmonijskog izričaja Mokranjca je završna pojava tonike u pretposljednjem taktu te njezino ponavljanje u posljednjem taktu kao potpuno smirenje i zaključak cijele skladbe. Ovakav postupak je rijedak u praksi, jer tonika redovito nastupa na teškoj (prvoj) dobi u posljednjem taktu.

Slika 10. Autentična kadenca na kraju skladbe

[illegible]

133

dom. e rit.

lu - ū, - - - - - ū, - - - - -
 lu - ja - - - - - A - li - lu - - - - - ja.

pp

dom. e rit.

lu - ū, - - - - - ū, - - - - -
 lu - ja - - - - - A - li - lu - - - - - ja.

pp

dom. e rit.

lu - ū, - - - - - ū, - - - - -
 lu - ja - - - - - A - li - lu - - - - - ja.

pp

dom. e rit.

lu - ū, - - - - - ū, - - - - -
 lu - ja - - - - - A - li - lu - - - - - ja.

pp

III V2 16

ES: II6 | VI6/4 | V2 III 4/3

AS: II | V7 | VI

f: I IV D/D 8-7
 6/5 V 4-3 T T

7.4. Tretiranje teksta u *Heruvimskoj pjesmi* Mokranjca

Iako je u vokalnoj glazbi uobičajena praksa usklađivanja teksta i metrike, odstupanja koja su česta kod Mokranjca možemo opravdati utjecajem izvorne crkvene glazbe i upravo istoimenog napjeva koji se melodijski i ritmički bitno razlikuje od njegove skladbe dok je tekstualno identičan. Ako poslušamo izvorni napjev *Heruvimska pjesma* koji se pjeva tijekom liturgije, uočiti ćemo melizme u istim riječima na nenaglašenim slogovima. Neuobičajenu upotrebu melizama, na nenaglašenim slogovima riječi (najčešće zadnjem slogu) možemo vidjeti u slijedećim primjerima:

Slika 11. Melizimi na nenaglašeni slog u riječi *heruvimi*, posljednji slog *-mi*

The image displays a musical score for the Heruvimskaja Pjesma, featuring four staves. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are written below the staves, with the final syllable '-mi' of the word 'heruvimi' highlighted. The score illustrates melisms on this syllable, with the melody extending over multiple measures. Dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo) are indicated. A vertical line separates the first and second systems of the score.

Slika 12. Melizmi na nenaglašeni slog –no u riječi tajno

Musical score for Slika 12, measures 13-16. The score is in 3/4 time and features four staves. The lyrics are "tajno". The melizms are on the unstressed syllable "-no". The dynamics are *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The melizms are indicated by horizontal lines above the notes. The first melizma is on the first staff, measures 13-14. The second melizma is on the second staff, measures 15-16. The third melizma is on the third staff, measures 13-14. The fourth melizma is on the fourth staff, measures 15-16.

Slika 13. Melizmi na nenaglašeni slog –cje u riječi Trojicje koji se ispjevava kroz čak više od četiri takta

Musical score for Slika 13, measures 43-46. The score is in 3/4 time and features four staves. The lyrics are "Trojicje". The melizms are on the unstressed syllable "-cje". The dynamics are *pp* (pianissimo). The melizms are indicated by horizontal lines above the notes. The first melizma is on the first staff, measures 43-44. The second melizma is on the second staff, measures 45-46. The third melizma is on the third staff, measures 43-44. The fourth melizma is on the fourth staff, measures 45-46.

Slika 14. Melizmi na posljednji slog –mo u riječi nevidimo koji se proteže kroz pet taktova

112

poco a poco dim.

f

ne - di - di ne - vi - di mo

poco a poco dim.

f

ne - di - di ne - vi - di mo

poco a poco dim.

f

ne - di - di ne - vi - di mo

poco a poco dim.

f

ne - di - di ne - vi - di mo

poco a poco dim.

f

ne - di - di ne - vi - di mo

117

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

Slika 15. Melizmi na nenaglašeni slog riječi „e“ iz riječi popečenje (kroz pet taktova)

The musical score is for a choir, likely a four-part setting. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system (measures 72-76) shows four staves with vocal parts. The lyrics are in Cyrillic and Latin script. The melismas are marked with 'poco a poco dim.' and 'f'. The second system (measures 77-81) continues the melismas. The lyrics are in Cyrillic and Latin script. The melismas are marked with 'p' and 'pp'.

Ovakva primjena melizama doprinosi kompaktnoj boji zbora i neprekinutim, dugim melodijskim linijama bez uporabe pauza u pojedinim glasovima (osim glasova gdje imamo imitaciju). Dijelovi skladbi spajaju se jedan s drugim i donose melodiju koja teče. Ovakva koncepcija glasova, a samim tim i melodijske linije povezana je s harmonijskim mišljenjem skladatelja koji u zborskom zvuku, primarnu važnost daje vertikalni i punim akordima. Možemo reći da je riječ o slobodnijoj homofonoj fakturi uz pregršt neakordičkih tonova i raspjevane melodike, no spomenuti bogati melizmi daju veliki značaj i horizontalnim kretanjima.

Kao što možemo i u primjerima vidjeti, melizmi su dosta dugi, a ako uzmemo u obzir da ni tempo nije brz, jasno nam je da ih je teško ispjevati. Ovu problematiku, Mokranjac je

riješio označavanjem fraza kojima je pjevačima olakšao disanje tijekom izvedbe. Fraze kojima je olakšavao ispjevavanje dugih melizama na jedan slog koristio je i u naglašenim slogovima riječi kao što su:

Slika 16. Melizmi na naglašeni slog „l“ u riječi lže, proteže se kroz čak sedam taktova i čak pet puta mijenja mjeru iz četveročetvrtinske u dvočetvrtinsku te obratno, sastoji se iz čak tri fraze



8. PETAR ILJIČ ČAJKOVSKI

8.1. Biografija skladatelja

Petar Iljič Čajkovski rođen je 7. svibnja 1840. godine na Uralu, u mjestu Votkinsk. Već u djetinjstvu pokazao je veliku glazbenu nadarenost, pa je brzo nadmašio učiteljicu koja ga je podučavala svirati glasovir. Kada mu je bilo osam godina s obitelji se preselio u Sankt Peterburg, gdje su ga upisali u školu Schmelling, no onda je bio vrlo nesretan.³¹ Morao je prekinuti i školu i učenje glasovira na šest mjeseci jer je obolio od dječjih kozica. Nakon bolesti, cijela obitelj seli se u Alpajevsk, a majka ga ubrzo opet šalje u Sankt Peterburg kako bi se pripremio za Pravni fakultet. Godine 1852. cijela obitelj opet mu se pridružila u Sankt Peterburgu. Majka, s kojom je bio veoma povezan, umire, što ga je slomilo, ali utjehu je pronašao u glazbi. Diplomirao je pravo 1859. godine.

Konzervatorij u Sankt Peterburgu upisuje 1862. godine kao student prve generacije. Bio je među prvim apsolutistima studija, kojega je završio 1865. godine. Na poziv N. Rubinstejna počinje predavati teoriju glazbe u Moskvi, na tamošnjem ogranku „Ruskog glazbenog društva“. Provodi deset godina života u Moskvi, središtu ruskog kulturnog života, no opet često posjećuje Sankt Peterburg, gdje se sastaje i s članovima „Petorice“ među kojima posebno cijeni Balarkieva. Moskvi je radio i kao glazbeni pisac i kritičar. Žudio je za stvaranjem umjetnosti, no ubrzo je uvidio da ga njegov pedagoški rad i pripreme koje su potrebne za njega, koče u težnji za stvaranjem.³²

Godine 1877. oženio se Antoniom Ivanovnom Miljukovom, studenticom moskovskog Konzervatorija koja se divila njegovoj glazbi i poslala mu ljubavno pismo. Nepromišljeno ju je zaprosio, premda je rekao da ju nikada neće moći voljeti. Rastali su se četiri godine poslije, nakon čega je doživio duševni slom i pokušao suicid. Imao je veliku potrebu za slobodom i želio se osloboditi škole, žene i društvene sredine, u čemu je i uspio. Nakon ove duševne krize koju je prolazio, započeo je različita i daleka putovanja. Posjećivao je Italiju, Španjolsku i Švicarsku. Sve njegove troškove je pokrivala Nadežda von Meck, imućna ljubiteljica umjetnosti, posebice glazbe. Njihova duhovna veza bila mu je moralna

³¹ Prema: http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Tchaikovsky:_A_Life

³² Andreis, J., *Povijest glazbe 3*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, str. 620-621

potpora, a njihova pisma bila su dragocjena jer su ključna za upoznavanje Čajkovskoga kao čovjeka i umjetnika. Nakon godina putovanja, dolazi i do promjene u njegovom temperamentu. Do tada povučen skladatelj za kojega se već pročulo i izvan granica Rusije, počinje javno nastupati. Prvo kao dirigent svojih vlastitih djela. Nije nastupao samo u Rusiji, već i izvan nje. Započeo je turneje po Europi i Americi, a njegova umjetnička moć i svjetska priznanja dostizali su vrhunce.

Njegov opus, koji je vrlo opsežan, sadrži 6 simfonija, uvertiru *Manfred*, *Talijanski capriccio*, *Serenadu*, koncerte za klavir, orkestar, gudače i puhače te razna djela za komorne sastave. Napisao je ukupno 10 opera, a najpoznatije su *Evgenij Onjegin* i *Pikova dama*, dok su njegova sva tri baleta *Labuđe jezero*, *Trnoružica* i *Orašar* doživjela veliku slavu.

Pisao je i za zborove *a cappella*. Najznačajnije i najpoznatije djelo na području duhovne glazbe je *Liturgija sv. Jovana Zlatoustoga* za zbor *a cappella*.

Njegov se život naglo prekinuo. Preminuo je 6. studenoga 1893. godine jer je obolio od kolere, no neki povjesničari smatraju da nije bolovao od kolere, pa razlog njegove smrti i danas nije potpuno razjašnjen.³³

8.2. Heruvimska pjesma

Petar Iljič Čajkovski autor je najpoznatije *Liturgije sv. Jovana Zlatoustog*. Riječ je o *a cappella* skladbi iz njegovog *opusa broj 41*. Djelo Čajkovskog predstavlja jedinstveni glazbeni ciklus liturgije. Sastavljeno je od dijelova teksta preuzetog iz *Božanstvene liturgije sv. Jovana Zlatoustog* koja je zapravo najslavnija od svih euharističkih službi Istočne pravoslavne crkve.

P. I. Čajkovski želio je vratiti *Palestrinin stil*, no bio je svjestan da je to gotovo nemoguće. Pisao je pravoslavnu, crkvenu glazbu iz nostalgije prema Rusiji i djetinjstvu.

³³ Andreis, J., *Povijest glazbe 3*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, (str. 621-623)

U Liturgiji sv. Jovana Zlatoustog, P. I. Čajkovskog, *ton i opseg su duboki kao bezdan, zbor je ogroman kao i uvijek, raspon glasova od silnog bassa profunda – tog ruskog muzičkog potpisa – do solo soprana u najvišoj intonaciji – poruka je: sveobuhvatnost, neshvatljiva širina, eshaton*³⁴.³⁵

8.3. Analiza djela

Heruvimska pjesma, stavak *Liturgije sv. Jovana Zlatoustog*, nastala je 1878. godine, čak 15 godina prije Mokranjčeve. Već iste godine ovo djelo je bilo tiskano i nije bilo namijenjeno liturgijskom izvođenju već koncertnom. Skladatelj je napisao tri verzije Heruvimske pjesme koje se razlikuju po tonalitetu, tempu, melodiji i ritmu, ali uvijek na izvorni liturgijski tekst.

Heruvimska pjesma nije pisana po uzoru na napjeve, iako možemo osjetiti njihov utjecaj na pojedinim mjestima, a pisana je u formi A A1 A2 B.³⁶ Namijenjena je mješovitom zboru i vrlo je jednostavne homofone fakture. Slušajući ovo djelo imamo dojam himne, vrlo je svečano, zbog čega, u nekim zapisima, kao naslov pronalazimo i *Himna Heruvima*.

Kao i mnogi dijelovi u izvornoj *Liturgiji sv. Jovana Zlatoustog* koja se nedjeljom izvodi tijekom obreda u Pravoslavnoj crkvi i ova skladba pisana je *in f / F* te ju možemo podijeliti na dva dijela koje je skladatelj nagovijestio već oznakama tempa. Prvi dio je *Andante ma non troppo* a drugi *Piú animato*.

³⁴ grč. eschaton - pojam koji označava ono što se odnosi na vremenski posljednje stvari čovjekove egzistencije ili opće kozmičke zbilje i ono što je s tim u svezi. Eshatologija obrađuje teme u svezi sa smrću i zagrobnim životom.

³⁵ Prema: <http://arhiva.portalnovosti.com/2012/04/prisna-blagost-liturgije/>

³⁶ Prema Petrović, R., *Poznavanje horske literature*; Univerzitet umetnosti 1978.

Slika 17. Početak prvog dijela

ХЕРУВИМСКАЯ ПѢС

Довольно медленно.

ДИСКАНТЪ. *pp*

АЛЬТЪ. *pp*

ТЕНОРЪ. *pp*

БАСЪ. *pp*

Аминъ

Andante non troppo.

Tekst:

1. Iže Heruvimi tajno obrazujušče,
2. i životvorjašcej Trojice trisvjatuju pjesn, pripjevajušče
3. vsjakoe ninje žitejskoe otložim popečenje.

AMIN
(prijelaz)

Slika 18. Početak drugog dijela

Болѣе живо.

pp

А - МИНЪ. Я - ко да Ца -

pp

А - МИНЪ. Я - ко да Ца -

pp

А - МИНЪ. Я - ко да Ца -

pp

А - МИНЪ. Я - ко да Ца -

Tekst:

1. Jako da Carja vsjih podimem,
2. angelskimi nevidimo dorinosima činimi
3. Alliluia, alliluia, alliluia.

Prvi dio skladbe možemo podijeliti na tri dijela, točnije riječ je o nizu rečenica od kojih je prva od 1.-16. takta, druga 17.-32. i treća 33.-50. Prvu glazbenu rečenicu možemo podijeliti na dva dijela od po osam taktova u kojima nalazimo melizme na naglašenom dijelu dobe, dakle na slogu –vi u riječi *heruvimi* koju skladatelj na početku ponavlja u prvih osam taktova. Isto je i sa melizmima u riječi *obrazujušče*, nalaze se na naglašenom slogu riječi, na slogu –zu.

Слика 19. Melizmi na naglašeni dio sloga u riječi Iže i Heruvimi

Довольно медленно. Музыка П. ЧАЙКОВСКАГО.

ДИСКАНТЪ. *pp* И - же хе - ру - ви - мы,

АЛТЪ. *pp* хе - ру - ви - мы,

ТЕНОРЪ. *pp* хе - ру - ви - мы,

БАСЪ. *pp* И - же хе - ру - ви - мы

Andante non troppo.

5 8

pp И - же хе - ру - ви - мы,

pp хе - ру - ви - мы,

pp И - же хе - ру - ви - мы,

pp И - же хе - ру - ви - мы,

Slika 20. Melizmi na naglašeni slog u riječi obrazujušče

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 12/8 time. The lyrics are in Russian: "тай-но, тай-но о-бра-зу-ю-ще." The score illustrates melismas on the word "образу" (obrazu) in the second measure of the second line. A large oval highlights the melismas across all four voices. Dynamics include "dim." and "f".

Drugi dio prve rečenice, *tajno obrazujušče*, donosi dinamičku gradaciju uz ponavljanje riječi *tajno* četiri puta. Četvrto ponavljanje ujedno je i vrhunac ovog dijela skladbe koji završava 16. taktom.

Za razliku od početka skladbe, gdje se kroz dva takta ispjevava riječ *Iže*, kao mirni početak, početak drugog dijela donosi veći dio teksta po istom melodijskom obrascu (*i životvorjašče*) kao svojevrсно povećanje dinamičnosti skladbe. Prvih osam taktova, kao i drugih osam taktova su identični taktovima iz prvog dijela. Nema razlike čak ni u dinamici, samo je ista melodija napisana na drugi tekst. Ovaj dio, kao i prethodni, završava uklonom u *d-mol* koji zbog spoja VI-I zvuči modalno

U trećoj rečenici melodijska linija je identična onima u prva dva dijela od takta 33 pa sve do takta 44.

Slika 21. A dio, prikaz prvog takta i 53. takta

Primjer a) 1. takt

Довольно медленно. Музыка П. ЧАЙКОВСКАГО.

ДИСКАНТЪ. *pp* И - же хе - ру - ви - мы,

АЛТЪ. *pp* И - же хе - ру - ви - мы,

ТЕНОРЪ. *pp* И - же хе - ру - ви - мы,

БАСЪ. *pp* И - же хе - ру - ви - мы,

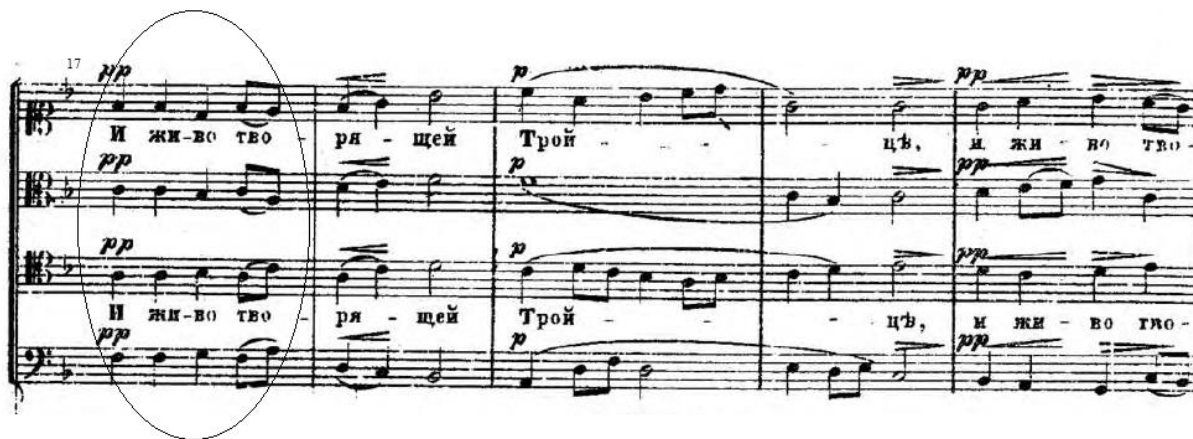
Andante non troppo.

Primjer b) 33. takt

pp Вся - ко - е мы - нѣ мы - нѣ жи - тей - ско - е, *pp* Вся - ко - е

pp Вся - ко - е мы - нѣ мы - нѣ жи - тей - ско - е, *pp* Вся - ко - е

Slika 22. A dio - druga rečenica u nizu glazbenih rečenica, razlika u ritmu u taktu 1 i 17 zbog tretmana slogova u riječi (vidi sliku br. 21)



Posljednjih šest taktova se razlikuju u odnosu na prva dva dijela. Ovdje zapravo imamo autentičnu kadencu sastavljenu od subdominantne harmonije IV-II koja se u 50. taktu rješava na kvintakord tonike. Ovaj prvi dio skladbe zapravo možemo usporediti sa napjevom iz samoga obreda gdje se tri puta ponavlja ista melodijsko-ritmička cjelina samo na različiti tekst.

Slika 23. Plagalna kadenca u taktovima 13-16 i 29-32 različita u odnosu na kadencu koja započinje nakon 44. takta (vidi sliku 24)

Slika 24. Kadenca na kraju prvog dijela skladbe, autentična

[illegible]

51. i 52. takt u kojima je pripjev *Amin* predstavljaju most. Ovaj prijelaz podcrtan je polukadencom (II-V). (v.sl. 25).

Slika 25. Polukadenca na kraju prvog dijela skladbe (II-V)

51

A - ROSE TREE.

A - ROSE TREE.

II V

Drugi dio skladbe je življi i kraći u odnosu na prvi dio, kao i kod Mokranjca. Ovdje je, recimo, *Carja* postavljena na nenaglašenu dobu u taktu, melodija je identična onoj s početka skladbe, ali naglašenog sloga *Ja* u riječi *Jako*, početak je predstavljen punktiranim ritmom.

Slika 26. Usporedba sa slikama 21 i 22

The image shows a musical score for a choir, likely a four-part setting. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes Russian lyrics. The tempo marking "Più animato." is visible at the bottom of the score. The score is divided into two systems, with the first system showing the beginning of the piece and the second system showing a continuation. The lyrics are in Russian, and the melody is characterized by a punctuated rhythm.

Rečenica završava kvintakordom II. stupnja, u 60. taktu, kao i prva rečenica u skladbi (1-8). Ovdje započinje vrlo zanimljivo i, možemo reći, najupečatljivije mjesto u cijeloj skladbi.

Dakle, ovaj ulomak je jako specifičan jer kao i u prijašnjim pojavama, započinje sopranima u dosta niskom registru, kojima odgovara cijeli zbor. Kroz sekventno ponavljanje imamo i *crescendo*, što je i prirodno, obzirom da se sekvenca kreće uzlazno do najvišeg tona u skladbi (*f2*) nakon kojeg slijedi pad dinamike i melodijski pad ka tonu *d1* (u sopranima).

U ovom zadnjem pojavljivanju (*takt 61*) slijedi jedna nova situacija, ne završava na *d1* kao u prethodnim pojavama već se na sekstakord II stupnja, u *forte* dinamici, nadovezuje nova situacija, pripjev *Alliluija* koja se ponavlja čak pet puta.

[illegible]

44

Slika 28. Autentična kadenca kojom skladba završava; spoj terčno srodnih akorda naniže, uz prohode u basu koji povezuju I-VI-IV-II-VII-I stupnjeve



8.4. Tretiranje teksta u *Heruvimskoj pjesmi* Čajkovskog

Čajkovski je, za razliku od Mokranjca, u svojoj skladbi *Heruvimska pjesma* poštivao pravila koja nalaže vokalna glazba, a to je da tekst i metrika trebaju biti usklađeni. Dakle, melizme na nenaglašenim dijelovima sloga karakterističnim za Mokranjca, kod Čajkovskog ne nalazimo. Možemo to vidjeti već od 5. takta, kod riječi *heruvimi*, melizmi su na naglašeni dio riječi, na slog *-vi* (slika 28). Isto vidimo i kod riječi *tajno* (slika 30) naglašeni dio sloga, dakle *taj* jeste na tešku dobu, a Mokranjac je dodao duge melizme na zadnji slog ove riječi, na nenaglašeni *-no*. Čajkovski je umjesto dugih melizama povećao broj ponavljanja riječi koje se i tijekom obreda pjevaju na duge melizme na nenaglašenim dijelovima riječi.

Slika 28. Melizmi na naglašeni dio sloga –vi u riječi heruvimi, na tešku dobu

pp
м - же хе - ру - ви - мы,

pp
м - же хе - ру - ви - мы,

pp
м - же хе - ру - ви - мы,

pp
м - же хе - ру - ви - мы,

cresc.
мы, тай - но, тай - но

pp cresc.
тай - но, тай - но

cresc.
тай - но, тай - но

cresc.
тай - но, тай - но

cresc.
тай - но, тай - но

Slika 29. Melizmi na naglašeni dio riječi tajno, naglašeni slog taj na teškoj dobi

f
тай - но, тай - но

f
тайно, тай - но

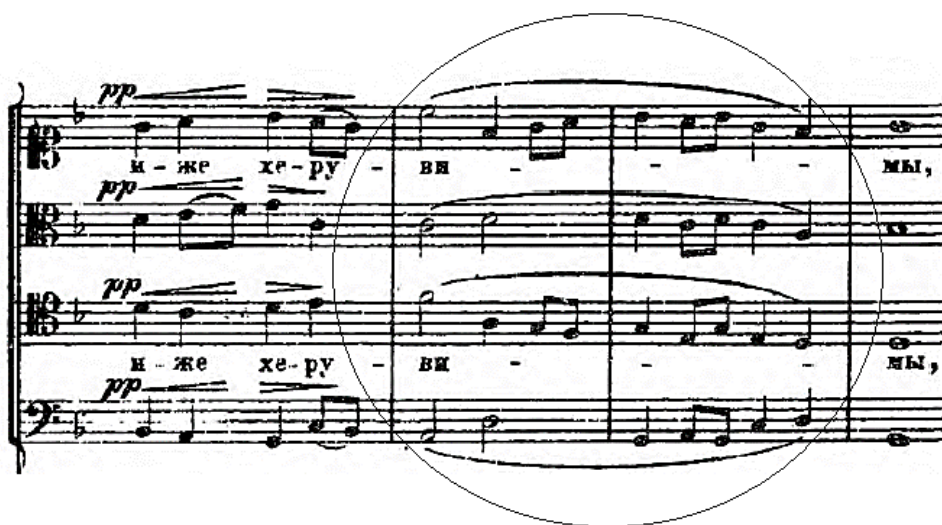
f
тай - но, тай - но

f
но, тай - но, тай - но

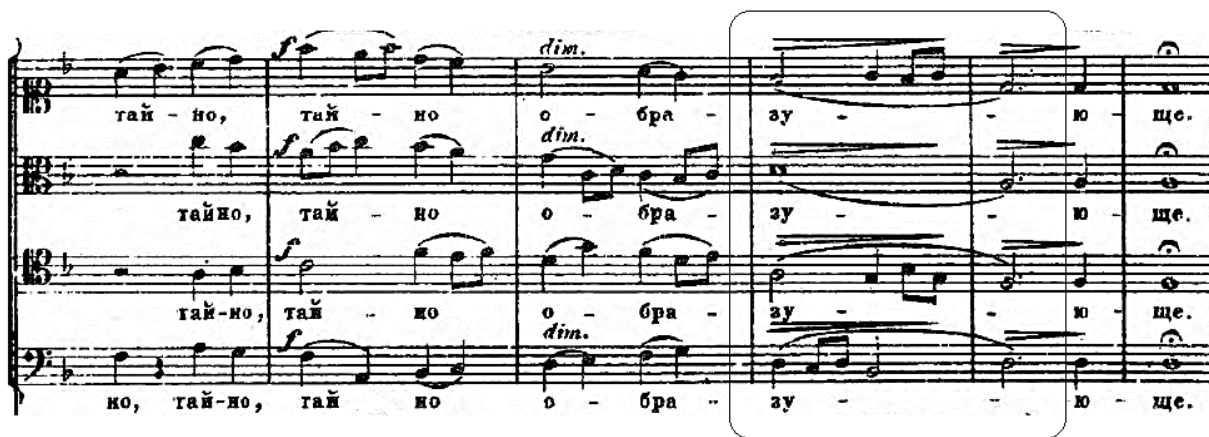
Kod Čajkovskoga možemo primijetiti nešto kraće melizme, za razliku od Mokranjca gdje se protežu i kroz pet taktova, a zbog problematike disanja tijekom ispjevavanja podijeljeni su u dvije ili više fraza. Osim što su kraći, melizmi nisu toliko česti, uglavnom ih nalazimo na krajevima fraza.

Prikaz duljine melizama u pojedinim riječima u Heruvimskoj pjesmi Čajkovskog: slike 30, 31 i 32:

Slika 30.



Slika 31.



Slika 32.

pp И жи-во тво - ря - щей Трой - цѣ,

pp И жи-во тво - ря - щей Трой - цѣ,

Na primjer, riječ *otložim* se u izvornoj verziji izgovara samo jednom, dok se kod Čajkovskog javlja četiri puta. Isto vrijedi i za riječ *tajno* koja se ponavlja također četiri puta.

Slika 33. Višestruko ponavljanje riječi otložim

Музыкальный фрагмент из оперы «Кукушка» (The Cuckoo) на музыку Сергея Прокофьева. Это четвертая часть фрагмента, охватывающая такты 11-14. В начале фрагмента (такт 11) слышны вступительные ноты для голосов: сопрано, альт, тенор и бас, которые поют «ны-мъ же-тем-ско-е». В такте 12 начинается вокальная партия, где все голоса поют «от-ло-жимъ, от-». В такте 13 и 14 продолжается эта партия. Музыкальное сопровождение (пиано) включает в себя характерный мотив «кукушки» (ку-ку-ку-ку), который повторяется в тактах 11, 12, 13 и 14. В такте 12 также слышны ноты для сопрано, альт, тенора и баса, которые поют «от-ло-жимъ, от-». В такте 13 и 14 продолжается эта партия. Музыкальное сопровождение (пиано) включает в себя характерный мотив «кукушки» (ку-ку-ку-ку), который повторяется в тактах 11, 12, 13 и 14.

svoje interesovanje proširuje na predbaroknu glazbu što se posebno vidi u njegovim kasnijim opusima. Radio je privatno sa F. Skoliševskim. 1954. godine zaopčinje studij na konzervatoriju u Krakovu gdje surađuje sa A. Malavskim i S. Vjehovičem te se poslije i zaspošljava kao profesor kompozicije.

Njegove skladbe uključuju sasvim nove mogućnosti instrumenata i ljudskoga glasa zbog čega se Penderecki svrstava u predstavnike tzv. *Poljske avangardne škole*. Penderecki je posebno prepoznat po svojim idejama o tonovima gdje je koristio klastere. Svoje ideje koje je koristio u instrumentalnim djelima, prenio je i na svoje zbarske radove.³⁸ Među njegova najpoznatija djela spadaju *Ofiarom Hiroszimy (Tužaljka za žrtve Hirošime)*, opere *Ludenski đavoli* i *Ubu Rex*, vokalno djelo *Pasija po Luki* u kojoj spaja aleatoriku³⁹, gregorijaniku i renesansne oblike i *Poljski rekvijem*. Njegova je glazba korištena i u filmovima *Isijavanje*, *Egzorcist* i *Katyń*. Iako mnogi navode da je Penderecki pisao glazbu za filmove, on je, prilikom intervjua sa Igorom Raderom 2011. godine otkrio da zapravo ne piše filmsku glazbu, ali je dao odobrenje da se njegova glazba upotrijebi u tim filmovima. Izjavio je da se zapravo ne radi o "glazbi Pendereckog" već da su to samo fragmenti koje je redatelj je vrlo vješto i znalački iskoristio i uklopio u film.⁴⁰

Rana djela Pendereckog su pod utjecajem A. Webera i Pierrea Bouleza. Od ostalih djela, znatno se ističu *Psalmi Davidovi* skladba koja je osvojila nagradu na *Natjecanju mladih kompozitora u Poljskoj* još 1959. godine i pisana je za glasove, gudače i udaraljke. Penderecki je bio vrlo religiozan i religija je imala utjecaj i na njegov skladateljski opus. No, on nije skladao samo u duhu rimokatoličke crkve, već i pravoslavne i jevrejske duhovne glazbe. Sudjelovao je na natjecanju mladih skladatelja u Poljskoj gdje su mu skladbe *Emanations i Strophes* bile nagrađene. Zanimljivo je da je u *Strophesu* koristio nove interpretativne postupke dobivanja zvukova i zvučnih boja kao što su klasteri, posebne tehnike glissanda te vibrata. U nekim svojim djelima, poput *Anakalisa* i *Sonate za violončelo i orkestar* koristi se serijalnom tehnikom, ali i aleatorikom. Često je ostavljao

³⁸ Prema Dover, D. G. Pärt and Penderecki: *Divergent Voices and Common Bonds*, 1997., University of Georgia

³⁹ naziv za tehnike skladanja koje se rabe u glazbi druge polovice XX. st. kao posljedica skladateljske namjere da se određeni broj odluka o konačnom izgledu skladbe prepusti njezinu izvođaču.

⁴⁰ Iz intervjua Kšištofa Pendereckog, *Composers speaks*, Igor Radeta, 2011. godina

izvođačima da se odluče za melodijski ili čisto ritmički postupak pa se tako i izgled partiture mijenjao. Naime, Penderecki je koristio simbole i crteže.

Općenito, svestrani skladatelj, Krzysztof Penderecki kroz svoje skladbe prikazuje nam bogate skladateljske tehnike. Od eksperimentiranja s elektroničkom glazbom do artefakata glazbene prošlosti na postmoderan način do tradicionalnog zvuka. On je pokrenuo „*razvoj sonoristike kao skladateljske tehnike kojoj je fokus na parametrima kao što su boja, tekstura, artikulacija, dinamika, a primarno joj je otkrivanje novih tipova zvuka sa tradicionalnim instrumentima*“.⁴¹

9.2. Heruvimska pjesma

Ovo djelo Krzysztofa Pendereckog nastalo je 1987. godine. Pisano je za mješoviti osmoglasni zbor. Tekst je također preuzet iz pravoslavne liturgije u sklopu koje se nalazi *Heruvimska pjesma*.

Sam Penderecki je u jednom intervjuu objasnio kako je uopće došlo do skladanja djela poteklog iz pravoslavne tradicije, obzirom da je on odgajan kao vrlo religiozan rimokatolik. Rekao je da ga je njegova duhovnost usmjerila i na duhovnu glazbu kojoj se poslije i posvetio u svojim djelima. U početku je pisao sakralnu glazbu uglavnom iz Starog zavjeta. Kako ga je generalno zanimala duhovna glazba, nije se fokusirao samo na glazbu katoličke crkve već je pisao i djela inspirirana židovskom duhovnom glazbom, a prilikom posjete Srbiji imao je priliku slušati zborsku glazbu pravoslavne crkve u kojoj je našao inspiraciju za pisanje *Heruvimske pjesme*.

Pogledamo li partituru ove duhovne skladbe pisane na isti liturgijski tekst, koja pripada 20. stoljeću na isti liturgijski tekst, vidjeti ćemo harmonijska rješenja te karakterističan sastav zbora koji nagovještavaju moderniji izričaj. Iako na početku partiture nema

⁴¹ Prodanov Krajišnik, I., *Muzika 20. veka*, Akademija umetnosti Novi Sad, 2012.

nikakvih indicija tonaliteta (iako se on niti ne očekuje), skladba zvuči prilično skladno i umjereno, što i dolikuje sakralnoj glazbi.

9.3. Analiza djela

Slika 35. Početak Heruvimske pjesme, K. Penderecki

coro

CHIERUWÍMSKAJA PIESŃ

KRZYSZTOF PENDERECKI
[1987]

Lento

A I - ze chie - ru - wi - my

S i ży - wot - wo - rja - - szcej Troj -

A tój - no ob - ra - zó - ju - szcze,

Prvi dio (slika 35), nema označenu mjeru niti taktove. Prepostavlja se da se skladatelj odlučio za ovakav zapis kako bi se postigla eterična atmosfera, a tekst kao da

se prelijeva iz glasa u glas. Pedalni ton ukazuje na tonalni oslonac in *f* dok se on naslućuje i iz melodijske linije s početka.⁴²

Tablica 3. Formalna struktura Heruvimske pjesme Krzysztofa Pendereckog

PRVI DIO (<i>Lento</i>)	DRUGI DIO (<i>Piú mosso</i>)	TREĆI DIO (<i>Largamente</i>)	ČETVRTI DIO (<i>Meno mosso</i>)
<i>Iže Heruvimi tajno obrazujušče, i životvorjašče Trojice trisvjatuju pjesn pripjevajušče</i>	<i>vsjakoe ninje žitejskoe otložim popečenje. Jako da Carja vsjeh podimem, angelskimi nevidimo dorinosima činmi.</i>	<i>Jako da Carja vsjeh podimem,</i>	<i>Alliluia, alliluia, alliluia</i>

PRIJELAZ

Iako skladba nema zapisane predznake na početku, ton *f* dominira cijelom skladbom, najčešće kao pedalni ton, te stoga stječemo dojam tonalnog uporišta in *f*. Osnovni tonski niz bio bi *f-g-a-b-c-des-es-f* uz povremene promjene / “alteracije”. Ovaj niz podsjeća na strukturu antifonalnog Osmog glasa⁴³ čije se melodije kreću od tona *f* i maksimalno do oktave, dok im je VII. stupanj alteriran na niže i jako zvukom podsjeća na miksolidijski modus.

⁴² taktovi koji se vide na slici dopisani su samo radi lakšeg snalaženja, u originalnoj partituri njih nema

⁴³ Ovi napjevi su durski napjevi koji se kreću između tonova *f* i *d*, ponekad čak i do *es* ili *f*. Započinju i završavaju na I. stupnju, a najistaknutiji tonovi su *f* i *c*. Kod nekih autora prisutna je alteracija IV. stupnja naviše i VI. stupnja naniže.

Obzirom da u prvom dijelu ne nalazimo oznake mjere, možemo reći da je pisan *senza misura* (ipak, uz precizno zapisan ritam), no skladatelj je zboru olakšao pjevanje na način da je preuzeti tekst iz pravoslavne liturgije napisao na poljskom, ali koristeći naglaske, akcente, koji ne pripadaju poljskom pismu, kako bi pjevačima dao točnu uputu izgovora (naglasaka) teksta.

Skladba započinje melodijskom linijom u altima kojoj se priključuje linija soprana i ova dva glasa se već na samom početku dijele na dva pa dobivamo prvi i drugi sopran te prvi i drugi alt. Kao što sam već na početku spomenula, po pedalnom tonu (*f*) te melodijskoj liniji u sopranima ovaj dio možemo smjestiti *in f*.

Slika 36. Pedalni ton *f* koji se proteže kroz prve tri stranice partiture

The image displays a musical score for two sopranos (S) and two altos (A). The score is written in a single system with four staves. The alto parts (A) feature a long, sustained note (pedal point) in the right hand, which is circled and labeled 'f' (forte). The soprano parts (S) have lyrics in Polish. The lyrics for the first soprano are: 'i ży-wot - wo - rja - - szczej Traj -'. The lyrics for the second soprano are: 'taj - na ob - na - zu - ju - szczej'. The lyrics for the first alto are: '- ce tri - - swja - tu - - ju pieśń'. The lyrics for the second alto are: '- ce tri - swja - tu - ju pieśń'. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro'.

2

pri - pie - wa - ju - - szcze,

S

piesn pri - - ple - wa - ju - - szcze,

a

3 4 4

S

a

b. ch.

t

a. ch.

b. ch.

b

3

ży - wot - wo - rja - szczej Tróje - ce

świecący

1 - że che - ru - wi - my taj - no o - bra - zu - ju - szcze,

a

4

tri - - swja - tu - ju

piesn pri -

t

b. ch.

pri - - pie -

b

1

ży - wot - wo - rja - szczej Trójce tri - swja - tu - ju piesn pri - pie - wa - ju - szcze,

Zanimljivo je da Penderecki u nastavku uvodnog dijela (*druga stranica partiture*) pojačava pedal na tonu *f* priključujući drugim altima još i druge tenore i baritone dok na istom tonu bas u recitativu izgovara tekst *Iže heruvimi tajno obrazujušće* koji se izvodi *quasi parlando* (na drugoj i trećoj stranici, ali na različiti tekst). Ovakvim izlaganjem teksta, u basima, Penderecki stvara dojam interakcije naroda i svećenika koji predvodi obred. Svećenik je ovdje istaknut parlandom u basu na tonu F.

Nakon ove situacije i bas dobiva svoju melodijski definiranu liniju te od tog trenutka Penderecki glazbeni tekst smješta u taktove s mjerama koje se izmjenjuju. Ovdje se više ne javlja pedal, a skladatelj razvija horizontalne dionice koje zahtjevaju „uređeni“ zapis.

Slika 37. Pedal F kojim je skladatelj jasno predstavio tonalni oslonac, uvjerljiva imitacija liturgijskog obreda

The image displays a musical score for a vocal ensemble. The top five staves are grouped by a bracket on the right labeled "narod". These staves are for Soprano (s), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b), with a fifth staff for a lower voice part. The bottom staff is for the "svećenik" (priest). The score includes lyrics in Polish: "I - że chę - ru - wi - my taj - no o - bra - zu - ju - szc - e,". The "svećenik" part is marked "quasi parlando" and "3". The "narod" parts have various markings including "b. ch." and "3".

a tri - - swja - tu - ju piesn pri -
 t b. ch. pri - - pie -
 b i ży-wot-wor-ją-szczej Trójce triswja-tu-ju piesn pri-pie-wa-ju-szcze,
 svecenik

Dio „*i životvorjašcej Trojice trisvjatuju pjesn pripjevajušče*“ započinje istim melodijsko-ritmičkim motivom, kao i *Iže heruvimi*; u drugim altima tonovima *f-g-a b-c-b-a* što zapravo predstavlja drugi dio ovog prvog bloka skladbe čiji završetak je na 4. stranici prije dijela *piu' mosso*.

Slika 38. Motiv s početka skladbe, drugi alti

s
 a b. ch.
 t b. ch.
 b i ży-wot-wor-ją-szczej Trójce triswja-tu-ju piesn pri-pie-wa-ju-szcze,
 svecenik

Motiv s početka skladbe

Na trećoj stranici (takt broj tri), pojavljuju se oznake mjere, konkretno, izmjenjuju se tročetvrtinska i peteročvrtinska mjera. Tonalno, ovaj dio možemo smjestiti u okvire *b-mola*, makar se on javlja samo linearno (bez vertikalne funkcionalnosti). U 10. taktu se, nakon diobe pojedinih glasova, kao vrhunac prvog dijela, u vertikali se javljaju kvartni akordi. Ako promatramo zasebno base, i zasebno tenore, svaki gradi kvartni akord (*des-g-as* i *b-c-es*) iako zbroj tonova *g-as-b-c* već gradi sazvučja koja podsjećaju na klastere.

Slika 39. Završetak prvog dijela skladbe

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (t), and Bass (b). The lyrics are in Polish: "piesn pri - pie - wa - ju - szcze,". A large oval encircles the final measure, which is marked with a circled "10". In this measure, all four voices form a quartal chord. The Soprano and Alto parts have a final note with a fermata, while the Tenor and Bass parts have a final note with a fermata and a small "b" below it.

Drugi dio skladbe je *Piu mosso*, donosi tekst *vsjakoe ninje žitejskoe otložim popečenje*. Započinje u *pianu* samo tenorima i basima koji su podijeljeni svaki u dva glasa. Izmjenjuju se tročetvrtinska i četveročetvrtinska mjera.

Faktura homofonog tipa javlja se u karakterističnom ritmu (sinkope), isprekidana brojnim pauzama, bez previše skokova u melodijskoj liniji. Predstavlja potpuni kontrast u odnosu na fakturu prvog dijela skladbe gdje je akcent stavljen na linearno kretanje dionica, dok

je ovdje glazbeni sadržaj predstavljen silabičnom deklamacijom teksta podcrtanom karakterističnim ritmom.

Slika 40. Drugi dio skladbe – karakterističan ritam, pauzama isprekidane riječi (vsjakoje) i izmješana mjera

The musical score is for a four-part setting. It begins with the tempo marking *più mosso*. The lyrics are "wsjá - ko - je, wsjá - ko - je ný - nie wsjá - ko - je". The notation shows a mix of 2/4 and 3/4 time signatures. The lyrics are often split across measures, with "wsjá - ko - je" appearing in various rhythmic patterns. The dynamics are marked *p* (piano). The score is written for Soprano (s), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b).

Ovaj dio skladbe započinje tekstom vsjakoe ninje žitejskoe koji se ponavlja nekoliko puta, ali na različitu melodijsku liniju, a na ovaj tekst se nastavlja otložim popečenie. Za razliku od prvog dijela, gdje se glasovi uvode postupno, u ovom se dijelu zbog homofone fakture javljaju svi glasovi, od soprana do basa. Postupna dinamička gradacija postignuta je, od 31. takta, podjelom soprana i tenora u dva glasa, zatim se nastavlja od takta 36, podijelom soprana, alta i basa nakon čega slijedi dupljanje svih dionica (soprana, alta, tenora i basa) od takta 45 kako bi se se pripremili za najveću diobu glasova u taktu 54 (po dva soprana, alta i tri basa, dok tenor ima čak četiri dionice).

Ovaj dio (od 11. takta) možemo smjestiti u okvire *g-mola*, iako se na momente javljaju *d-mol* i *f-mol*. Od 31. takta (uz diobu glasova) stvara se dojam dijaloga naroda (ženski glasovi i tenori) i svećenika (muški glasovi) u vidu dijaloga glasovnih grupa uz osciliraje između *Des-dura* i *b-mola*.

Slika 41. Dionica basa u drugom dijelu skladbe

The image displays a musical score for a bass part, likely for a choir or soloist. It consists of four staves. The first three staves are vocal lines, and the fourth is a bass line. The lyrics are in Croatian and are written below the notes. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat).

Staff 1 (Soprano): - je ný- nie žy- tiej- sko - je, wsjá- - ko - je

Staff 2 (Alto): - je ný- nie žy- tiej- sko - je, wsjá- - ko - je

Staff 3 (Tenor): - je ný- nie žy- tiej- sko - je, wsjá- - ko - je

Staff 4 (Bass): - je ný- nie žy- tiej- sko - je, wsjá- - ko - je

Bass Line: g: T----- D-----

Slika 42. Prikaz prijelaza iz g-mola u Des-dur / b-mol te dijaloga ženskog i muškog dijela zbora

The musical score is written for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Croatian. The score is divided into two main sections by a key signature change from G major to D major/B minor. The first section is in G major, and the second section is in D major/B minor. The key signature change is indicated by a double bar line and the notation 'g: T' followed by a dashed line. The second section is marked with 'Des: I V' and 'b: I'. The lyrics for the first section are: '-nie žy - tiej - sko-je' and 'ot - to - žym'. The lyrics for the second section are: 'já - ko' and 'já - ko'. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*. A diagram at the bottom shows the key signature change from G major to D major/B minor, with arrows pointing to the 'Muški zbor' (Men's choir) section.

S
-nie žy - tiej - sko-je ot - to - žym

A
-nie žy - tiej - sko-je ot - to - žym

T
-nie žy - tiej - sko-je já - ko ot - to - žym já - ko

B
-je já - ko, já - ko

g: T
Des: I V b: I Des: I V

Muški zbor

Slika 43. Povezivanje glasovnih skupina, svećenik predstavljen višeglasno (muškim zborom)

S po-pie-czé - ni - je. Já -
 A po-pie-czé - ni - je. Já -
 A po-pie-czé - ni - je. Já -
 t po-pie-czé - ni - je. Já - ko da - ca - rjá wsiech pod - í - miem, já -
 t po-pie-czé - ni - je. Já - ko da - ca - rjá wsiech pod - í - miem, já -
 b Já - ko da - ca - rjá wsiech pod - í - miem, já - ko,
 b Já - ko da - ca - rjá wsiech pod - í - miem, já - ko,

poveznica ženskog i
 muškog zbora
 (tenorska dionica)

svećenik

Slika 44. Odgovar u ženskom zboru, poveznica tenori (obratna situacija od slika 42)

[illegible]

Slika 45. Završetak drugog dijela skladbe, uvod u kulminaciju

The musical score is for the end of the second part of a composition, leading into the climax. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with piano accompaniment. The time signature is 2/4 and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are in Croatian. A section of the tenor part, consisting of four measures, is enclosed in a rounded rectangle and labeled "priprema za vrhunac skladbe" (preparation for the climax of the composition).

Vocal Parts and Lyrics:

- Soprano (S):** - mi,
- Alto (A):** - mi,
- Alto (A):** cín - mi,
- Alto (A):** cín - mi,
- Tenor (T):** - ma cín - mi,
- Tenor (T):** - ma cín - mi,
- Tenor (T):** - ma cín - mi,
- Tenor (T):** ma cín - mi,
- Bass (B):** cín - mi,
- Bass (B):** cín - mi,

Slijedi treći dio skladbe na tekst *Jako da Carja vsjeh podimem*, pisan u tempu *Largamente*, koji predstavlja kulminaciju skladbe. Dvanaest pretežno samostalnih dionica se kroz sedam taktova u *ff* dinamici kreće po tonovima prirodnog a-mola. Osjećaju *a-mola* doprinose ležeći tonovi a u basu, sopranu, kao i altu i tenoru. Svaki glas ima jednu dionicu u kojoj ton a traje kroz cijeli treći dio (v. sl 45). Ovaj dio možemo usporediti s prvim dijelom skladbe na fonu pedala *f*.

Slika 46. Prikaz cijelog trećeg dijela, dinamički i melodijski vrhunac

12

Largamente

S
- mi, já - - ko da
- mi, já - - ko da
czin - mi, já - - ko da
czin - mi, já - - ko da
- ma czin - mi, já - - ko
- ma czin - mi, já - - ko
- ma czin - mi, já - - ko da
ma czin - mi, já - - ko da
czin - mi, já - - ko da
czin - mi, já - - ko da

Q
- ma czin - mi, já - - ko
- ma czin - mi, já - - ko
- ma czin - mi, já - - ko da
ma czin - mi, já - - ko da
czin - mi, já - - ko da
czin - mi, já - - ko da

t
- ma czin - mi, já - - ko da
ma czin - mi, já - - ko da
czin - mi, já - - ko da
czin - mi, já - - ko da

b
czin - mi, já - - ko da
czin - mi, já - - ko da

U 60. taktu nastupa veliki kontrast. Dvanaestoglasni zbor odjednom nestaje i biva zamijenjen dionicom tenora koja predstavlja reminiscenciju prvog dijela, ali ovoga puta ne *in f*, već *in es*.

Slika 47. Nakon *a-mola*, polarni tonalitet *es-mol*

The image shows a musical score for voice and piano. The score is divided into two systems. The first system is marked **Tempo I** and the second system is marked **poco rubato**. The key signature changes from *a-mola* (one flat) to *es-mol* (three flats). The vocal part is written for a tenor (t) and the piano part is written for a grand piano (p). The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line. The vocal part has lyrics in Polish: *angielskimi nie-wi-di-mo da-ry-no-si-ma*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo).

U ovom završnom dijelu se javljaju već poznati motivi s početka skladbe ali na tekst *aliluja*. U basu se javlja recitativ na tekst *aliluja* (pedal na tonu *f*) uz kratki odgovor u ženskim glasovima (*fis-g-a*) kao sukob dva tonalna centra, *f* i *fis*.

Slika 48. Prikaz početka posljednjeg dijela skladbe, pojava bitonalnosti

meno mosso

S
a
t
b

al - li - tú...
al - li...
czin-mi
czin-mi
al-li-tú-i-a, al-li-tú-i-a

in fis
in f

Slika 49. Usporedba melodijske linije u taktovima 38-39 i 70-71 (primjer a i b)

Primjer a)

Example a) shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b). The score is in 2/4 time. The lyrics are 'po-pie-czé - ni - je.' and 'Já - ko da - ca - r - já'. The Soprano and Alto parts have a melodic line that is circled and labeled 'já-'. The Tenor and Bass parts have a melodic line that is circled and labeled 'wsiech pod - i - miem, já - ko,'. An arrow points from the Soprano part to the Tenor part, indicating a comparison of the melodic lines.

Primjer b)

Example b) shows a musical score for two vocal parts: Tenor (t) and Bass (b). The score is in 2/4 time. The lyrics are 'al - li - tú -' and 'i - a,'. The Tenor part has a melodic line that is circled and labeled 'al - li - tú -'. The Bass part has a melodic line that is circled and labeled 'i - a,'. The score is marked with a circled '70' and a 'rall.' marking. The text 'nakon odgovora ženskih glasova, odgovor u troglasnim tenorima, s motivom preuzetim s početka skladbe (in b)' is written to the right of the score.

Dio *Meno mosso*, koji je ujedno i posljednji dio ove skladbe, ponavlja se još jednom od 72. takta, ali ovoga puta melodijsku liniju donosi desetoglasni zbor (prva četiri takta), a potom deveteroglasni zbor u posljednja četiri takta u kojima ženski zbor ima tonove *fis-gis-a-h*, koji tvore klaster. kojemu se suprotstavlja zadnja pojava pedala na *f* u muškom dijelu zbora. Posljednja četiri takta završavaju na pedalu *f* kojeg izvode alti, tenori i basi kroz četiri oktave (*f1, f, F, 1F*). Vrlo je zanimljiva ideja Pendereckog da se nakon vrhunca skladbe u visokom registru (*in a*) i visokoj dinamici, poigra s krajem u ekstremnim dubinama i piano dinamici. Najdublji ton *1F* je uvjetno zapisan, uz oznaku *ad libitum*, kao uputu da se izvodi što je moguće dublje (prema mogućnostima pjevača).

Slika 50. Posljednja četiri takta skladbe, rješenje u ton *f* koji se kroz cijelu skladbu osjeti kao tonalni oslonac

ancora meno mosso

al - li - tú - - i - a.

S

al - li - tú

al - li - tú...

a

al - li - ...

al - ...

t

b.ch.

-a.

al-li-tú-l-a, al-li-tú-l-a.

ad lib

imitacija svećenika

kontra oktava

S
 A
 A
 A
 T
 B
 P

b. ch.
 b. ch.
 b. ch.
 Alili-tu-i-a.

Aliluja koja se ponavlja kao recitativ na kraju same skladbe podsjeća na svećenika koji nakon otpjevanje Hruvimske pjesme zaključuje *slavimo Boga!*

9.4. Tretiranje teksta u *Heruvimskoj pjesmi* Pendereckog

Kao što je već ranije rečeno, Penderecki je izgovor teksta riješio akcentima koje je sam upisao, a ako bi dublje analizirati primjenu teksta, naglašene i nenaglašene slogove, oni čak i u dijelu skladbe koji je označen taktovima i mjerama, one nisu na očekivanim mjestima. Metrički su pomaknuti, ali se i dalje izgovaraju točno zbog naglasaka koje kao upute daje autor. Naglasci u tekstu na pojedinim mjestima još više dolaze do izražaja jer su predstavljeni dužom notnom vrijednošću ili melizmom, što ne isključuje isti tretman i nenaglašenih slogova. Ipak, u svemu tome dominira pravilan izgovor po uputama skladatelja i to su svakako, novi postupci.

Već na samom početku možemo vidjeti da nema melizama, kao recimo kod Mokranjca, na nenaglašenom dijelu dobe, naravno, ovdje ti melizmi nisu čak niti toliko dugački.

Slika 51. Tretman teksta u prvom dijelu skladbe

The image shows a musical score for the first part of Penderecki's 'Heruvimskaja pjesma'. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Lento'. It features three staves: Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). The lyrics are in Church Slavonic. The score shows melismas (long notes) on certain syllables, such as 'ru-wi-my' in the Soprano part and 'tri-swja-tu-ju' in the Alto and Bass parts. The lyrics are: 'I-chie - ru-wi-my', 'ty-wot - wo-rja - - szcej Troj -', 'tój - na ob - ra - zu - ju - szce,', 'tri - swja - tu - ju piesn', 'tri - swja - tu - ju piesn'.

Cijeli prvi dio je vrlo fluidan, glasovi se pretakaju jedan u drugi. Ono što je ovdje zanimljivo jeste da je tekst prvog dijela *Iže Heruvimi tajno obrazujušće, i životvorjašče* predstavljen recitativom u basima koji su zapravo imitacija svećenika.

Slika 52: Tekst prvog dijela predstavljen recitativom u basima

The musical score is written for a vocal ensemble. It includes staves for Soprano (s), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b). The lyrics are in Polish. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal parts with lyrics: "ży - wot - wo - rja - szcze] Tróci - ce". The second system shows the vocal parts with lyrics: "tri - swja - bu - ja plesn pri -". The bass part has a recitative section with the lyrics: "i - że che - ru - wi - my taj - no o - bra - zu - ju - szcze,". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Drugi dio strukturalno se razlikuje od prvog, već na prvi pogled vidimo da je u potpunom kontrastu.

Slika 53. Prikaz drugog dijela skladbe

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The tempo is marked 'più mosso'. The lyrics are in Croatian and repeat the phrase 'wsjá - ko - je, ný - nie'. The score is divided into two systems. The first system (top) has four staves: soprano (s), alto (a), tenor (t), and bass (b). The second system (bottom) also has four staves: soprano (s), alto (a), tenor (t), and bass (b). The lyrics are: 'wsjá - ko - je, ný - nie wsjá - ko - je, ný - nie wsjá - ko - je, ný - nie'. The score is circled in red and blue.

Satstavljen je od brojnih sinkopa i pauza što nije baš karakteristično kod tretmana teksta. Rijetko se riječ prekida pauzama, a za ovaj dio ta rijetka pojava jeste jedna od glavnih karakteristika. Obzirom da je ovaj dio pisan *in g*, pedalni ton u basima je statičan na istoimenom tonu, ali ritmiziran, da bi u nastavku dijela skladatelj unio nove efekte koji su karakteristični za skladbe modernoga doba, a to je da tekst *wsjá-ko-je ny-nie* pisan tako da prvo *wsja* donose basi na neritmiziranom pedalnom tonu *g*, ali tonu kojem je dinamika *sf p* pri čemu je naglo kratko naglašen i odmah se potom vraća u *piano*, a dionice soprana, alta i tenora nastavljaju ritmiziranu melodijsku liniju na zadani tekst. Vidimo da je

skladatelj htio naglašenu dobu staviti na prvu dobu, a obzirom na ritmizaciju, dobijamo dojam svećenika koji započinje pjevanje koje nastavlja narod.

Slika 54. Novi glazbeni efekti primjenjeni u tradicionalnom djelu

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (t), and Bass (b). The lyrics are in Church Slavonic: "wsjǎ - ko - je ný-nie, wsjǎ - -ko - je ný-". The score is divided into measures, with a circled number 30 indicating a specific measure. The Bass part includes dynamic markings "fp" (fortissimo) and "fp" (fortissimo). The score uses various musical notations, including notes, rests, and slurs, to represent the traditional melody and its variations.

Kako bi izdvojio i naglasio neke dijelove teksta, koji i u obredu imaju veliki značaj, skladatelj se koristi glasovnim skupinama na način da povećava broj glasova i ponavlja isječke teksta, čak ponegdje umeće tekst na mjesta kojima on ne pripada.

Recimo, u obredu se samo jednom izgovara *Jako da Carja vsjeh podimem*, a Penderecki isti tekst ponavlja na način da ga prikazuje prvo u dijelu gdje taj tekst niti ne susrećemo u liturgiji i to kao najavu jer se čuje samo tonalni kontrast i riječ *jako* u muškim glasovima.

Slika 55. Tretman teksta u obredu i u skladbi Pendereckog

The image displays a musical score for five voices: Soprano (S), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b), plus an additional part labeled 'b' at the bottom. The score is presented in two versions of the same text, with lyrics written above the staves. The first version, labeled 'Tekst (obred)', is a traditional liturgical text. The second version, labeled 'Tekst (Penderecki)', is a modern musical setting by Penderecki. The score uses various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (mf, p, f). Two large ovals are drawn around the 'ja - ko' phrase in the 'Penderecki' version, highlighting the complex, overlapping vocal lines and the specific dynamics (p, mf) used in this setting. The 'obred' version shows a simpler, more direct melody for the same phrase.

Tekst (obred): *vsjakoe ninje žitejskoe otložim popečenje*

Tekst (Penderecki): *vsjakoe ninje žitejskoe, jáko, otložim, jáko popečenje.*

Slika 56. Jako da Carja vsjih podimem u muškim glasovima i zboru

79

40

S
A
t
b

Ženski zbor
sa tenorima

Muški zbor
(recitativno)

Isti tekst, *Jako da Carja vsieh podimem*, ponavlja se i treći put, recitativno, u muškim glasovima, a odmah potom i u ženskm glasovima uz tenore koji su zapravo most između ova dva dvotakta, da bi se ponovno u muškim glasovima započela fraza *Jako da carja*, a nastavila i završila u ženskim glasovima *vsieh podimem* (v.sl. 57) i time visoko, ženskom, svjetlijom bojom zbora od koje se nastavlja dio angelskimi kao bliže nebu, bliže anđelima i „Caru nad carevima“ nakon čega istu frazu, odgovor, nastavlja svećenik kao glavna spona naroda i Boga.

Slika 57. Promjena boje melodijske linije muški glasovi → ženski glasovi

The musical score is for six voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (t), Tenor 2 (t), Bass 1 (b), and Bass 2 (b). The lyrics are in Polish: "-rjá, wsiech pod-í-miem, án- giel- ski - -mi". The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. The first four staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2) are grouped by a bracket on the left and a box on the right, indicating a melodic line. The last two staves (Bass 1, Bass 2) are grouped by a box on the left, indicating a different melodic line. The score shows a melodic shift from male to female voices, with the first four staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2) grouped by a bracket on the left and a box on the right, indicating a melodic line. The last two staves (Bass 1, Bass 2) are grouped by a box on the left, indicating a different melodic line.

Nakon dijela angelskimi nevidimo dorinosima činmi opet imamo ponavljanje dijela *Jako da Carja vsjeh podimem* kao kulminaciju skladbe gdje je, kao što smo i ranije spomenuli, skladatelj maksimalno iskoristio mogućnosti sopranske dionice postavljajući je visoko na a2 u fortissimo dinamici što je za većinu zborova gotovo neizvedivo. Svi glasovi su u *fortissimu*, vrlo su visoko postavljeni predstavljajući veličinu i moć samoga Boga (u prijevodu tekst znači: *Kao oni koji ćemo primiti Cara svih*).

Slika 58. Posljednje ponavljanje dijela *Jako da Carja vsjeh podimem*

Largamente

S
A
T
B

mi, ja - ko da
mi, ja - ko da
czin - mi, ja - ko da
czin - mi, ja - ko da
- ma czin - mi, ja - ko da
- ma czin - mi, ja - ko da
- ma czin - mi, ja - ko da
czin - mi, ja - ko da
czin - mi, ja - ko da

Vrhunac predstavljen sopranima na a2

Nakon dijela sa slike broj 59, treći i posljednji put, ponavlja se *angelskimi nevidimo dorinosima činmi*, bez dionice basa, sa jednom novom melodijskom linijom, kao da se očekuje jedan u potpunosti novi dio, ali već u taktu broj 63 vidimo da ipak dolazi tonalna reminiscencija, vraćamo se in *f*, kroz recitativni dio koji predstavlja svećenika i povezuje dva tonalna uporišta, in *f* i in *fis* u jednu cjelinu. Možemo zaključiti da je svećenik zapravo spona Boga i naroda.

Slika 59. Posljednje ponavljanje dijela angelskimi nevidimo dorinosima činmi

Tempo I

poco rubato

angelskimi nie-wi-di-mo dorino-si-ma

angelskimi nie-wi-di-mo dorino-si-ma

angelskimi nie-wi-di-mo dorino-si-ma

Slika 60. Bitonalnost i povratak in f

meno mosso

al-li-tú...

al-li-tú...

al-li-tú...

al-li-tú...

al-li-tú-i-a, al-li-tú-i-a,

al-li-tú-i-a, al-li-tú-i-a,

Slika 61. Prijelaz

The image displays a musical score for a piece titled 'Prijelaz'. It features two systems of staves. The top system includes a vocal line (labeled 't') and a piano accompaniment (labeled 'b'). The vocal line has lyrics 'al - li - tú -' and '-i - a'. The piano part has a low, sustained note. A label 'pedalni ton s početka skladbe' points to this note. The bottom system shows a more complex arrangement with multiple vocal lines and piano accompaniment. It includes a measure marked with a circled '70' and a 'rall.' marking. The lyrics continue with 'al - li - tú -' and '-i - a'. The piano part features a dense, rhythmic pattern of eighth notes.

Karakteristični recitativni obrazac koji prelazi u pedalni ton f

Dio *meno mosso* se cijeli ponavlja još jednom, kao završetak i kao kadenca, još jednom se pojavljuje kratka bitonalnost, dok je dionica svećenika konstantna, na tonu *f*, te donosi smirenje cijele skladbe i tonalno zaokruženje, odlazeći, ovaj put, u drugu krajnost u basima, na duboki i neizvedivi 1F (*F kontra*).

Slika 62. Završetak skladbe

The image shows a musical score for the end of a piece. It includes vocal parts for Soprano (S), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b), along with piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The vocal parts have lyrics in Latin: "b. ch.", "b. ch.", "b. ch.", and "a-bi-tu-l-a". A specific passage in the bass line is circled and labeled "recitativ - svećenik". An arrow points to this passage with the note "u pianissimu na lakom dijelu dobe".

S

a

t

b

recitativ - svećenik

u *pianissimu* na lakom dijelu dobe

ZAKLJUČAK:

Krenemo li od samoga početka moga rada i usporedimo fragmente koji se nalaze u liturgijskoj glazbi, a koji su po prirodi jednostavni zbog svoje namjene; dakle zbog ljudi, naroda kojeg čine svi bez iznimke, s djelima koje su pisali poznati skladatelji, inspirirani samo tim malim fragmentima, uočavamo da je glazba čudesna i neizmjereno bogatstvo.

Navedene skladbe S. S. Mokranjca, P. I. Čajkovskog i K. Pendereckog nastale su iz istog “praha”, ali je svako djelo jedinstveno. Sva tri skladatelja su fascinantna po tome što su liturgijsku glazbu, koja je bila poznata samo narodu, uveli u carstvo umjetničke glazbe. Iako se radi o različitim stilskim izričajima (makar su Mokranjac i Čajkovski sličniji), skladatelji su ostali vjerni liturgijskom tekstu, te svaki na svoj način otvara nadnaravni svijet, kroz univerzalni, glazbeni jezik.

Analitički dio rada započinje skladbom Mokranjca čiji je tretman glasova jvrlo poseban i pod velikim utjecajem liturgijske glazbe, u smislu dugih i pjevnih linija, u tretmanu teksta koji je postavljen kao u liturgiji, do čvrstog tonalnog oslonca s blagim modulacijama uz čestu repeticiju pojedinih dijelova. Čajkovskog je, kao skladatelj ruskog nacionalnog stila u razdoblju romantizma, zapisao harmonijski jednostavnu skladbu, gotovo identičnu izvorno liturgijskoj koristeći čvrsti tonalni oslonac, čak u pojedinim dijelovima s elementima modalnosti koji nas zvučno vraćaju upravo u crkvene vrste glasova. Na kraju je predstavljeno djelo Pendereckog, skladatelja poljskog porijekla s američkom adresom. Predstavnik modernog stila i ljubitelj elektroničke glazbe upustio se u svijet duhovne glazbe koristeći nove zvučne efekte ansambla, koji se do tada u zborovima nisu primjenjivali, i stvara iznimno bogato i monumentalno djelo vrlo blisko današnjici, ali jednako blisko i staroj pravoslavnoj liturgijskoj glazbi.

Za mene su ova tri pristupa poznatom napjevu izuzetno zanimljiva i smatram da su analize i usporedbe ovakve vrste vrlo značajne jer pokazuju da svatko od nas percipira glazbu na svoj način te sukladno tome i drugačije pristupamo skladbama koje slušamo i analiziramo, a ove tri skladbe upravo su refleksija svega spomenutog.

LITERATURA:

Andreis, J., *Povijest glazbe 3*, Školska knjiga, Zagreb, (1976)

Bogdanović, L., *Srpsko pravoslavno pjenije karlovačko*, Srpski Sion (1893)

Dover, D. G. Pärt and Penderecki: *Divergent Voices and Common Bonds*, , University of Georgia (1997)

Mirković, L., *Liturgika – opšti deo*, udžbenik za III razred Bogoslovije, Sremski Karlovci (1939)

Perković-Radak, I., *Muzika srpskog osmoglasnika između 1850. i 1914. godine*, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd (2004)

Petrović, R., *Poznavanje horske literature*; Univerzitet umetnosti (1978)

Prodanov Krajišnik, I., *Muzika 20. veka*, Akademija umetnosti Novi Sad, (2012)

Radeta, I. *Composers speaks: Interview with Krzysztof Penderecki* (2010), Academy of Music in Kraków (izdano 2011)

Stanković Mokranjac, S., *Osmoglasnik (treće izdanje)*, Sv. arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve, Beograd (1964)

Stanković Mokranjac, S., *Osmoglasnik*; Muzičko izdavačko preduzeće "Nota" Knjaževac, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd (1996)

Stanković Mokranjac, S., *Pravoslavno srpsko narodno pojanje, crkveno pojanje*, Beograd (1935)

Vrbančič, I., *Svet glasbe*, DZS, d.d. Izobraževalno založništvo Ljubljana, 1996.

http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Tchaikovsky:_A_Life

<http://arhiva.portalnovosti.com/2012/04/prisna-blagost-liturgije/>

<https://culture.pl/en/artist/krzysztof-penderecki>

SAŽETAK:

Pojanje je vrsta pjevane molitve koja se izvodi u Pravoslavnoj crkvi. Formirano je još u 18. stoljeću i naziva se još i *karlovačko* pojanje po *Karlovačkoj mitropoliji* u okviru koje se formiralo. Svi napjevi koji se poju nalaze se u jednoglasnoj zbirci liturgijskih napjeva koja se naziva *Oktoih - Osmoglasnik*. Unutar *Osmoglasnika* napjevi su poredani po sadržaju, obliku, načinu i razmjeru pojanja, po tome kako se trebamo držati prilikom pojanja (sjediti, stajati ili klečati), po tome kada se poju i po izrazima iz Svetog Pisma. Zanimljivost i dugovječnost napjeva potaknula je brojne skladatelje da uglazbe tekstove obrednih napjeva što je rezultiralo uvođenjem obredne crkvene glazbe u umjetničku glazbu namijenjenu koncertnom izvođenju. Poveznica između tri skladatelja, Mokranjca, Čajkovskog i Pendereckog je zajednička inspiracija napjevom *Iže Heruvimi*.

Ključne riječi: *Oktoih, pojanje, Heruvimska pjesma, liturgija, Mokranjac, Čajkovski, Penderecki, umjetnička glazba*

SUMMARY

The appearance is a kind of singing prayer that is performed in the Orthodox Church. It was formed in the 18th century and it is also called the *Karlovac chanting* because it is related to the *Karlovac metropolis* within which it was formed. All the songs for chanting are in the unanimous collection of liturgical songs called *Octoechos – Eight Tones or Eight Modes*. Within the *Octoechos*, the songs are arranged according to the content, form, manner and scale of chanting, how to keep in chanting (sit, stand, or kneel), when it comes to the expression and in the expressions of the Scripture. The interestingness and longevity of singing inspired numerous composers to enter texts of ritual singings, resulting in the introduction of ritual church music into artistic music intended for concert performance. The link between the three composers, Mokranjac, Tchaikovsky and Penderecki is a common inspiration by *Heruvian song*.

Key words: *Octoechoes, chanting, Heruvian song, liturgy, Mokranjac, Tchaikovsky, Penderecki, art music*

