

Марко С. Миленковић

Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу – Србија

e-mail: lionheartmarko@gmail.com

Данијела Д. Здравих Михаиловић

Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу

Међународни центар за православне студије, Ниш – Србија

e-mail: dzdravicmihailovic@yahoo.com

КАРАКТЕРИСТИКЕ МУЗИЧКОГ ЈЕЗИКА У ХЕРУВИМСКОЈ ПЕСМИ СТЕВАНА СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА¹

Анстракт: У раду се указује на историјски значај Стевана Стојановића Мокрањца у очувању црквене народне мелодије и њене уметничке обраде. Као пример за сагледавање специфичности музичког језика композитора послужила је „Херувимска песма”. Она несумњиво спада у ремек-дела српске духовне музике и у њој се могу сагледати неки од поступака који дефинишу Мокрањца као композитора.

Кључне речи: Мокрањац, духовна музика, Херувимска песма, хармонија.

Стеван Стојановић Мокрањац (1856-1914), наш најзначајнији композитор краја 19. и почетка 20. века, ушао је у историју српске музике из више разлога. Поред активног музичког живота и пионирских подухвата у очувању музичке баштине и постављања темеља музичког образовања у Србији, он је најзаслужнији за увођење српског националног духа у музичку уметност. Мокрањац је оставио значајне радове и као мелограф, записујући многе народне песме и игре, као и српске црквене напеве.

Његово стваралаштво везано је углавном за хорску музику. Иако је написао неколико соло-песама, један комад са певањем и пет fuga за гудачке инструменте, хорска музика је подручје које је Мокрањцу обезбедило истакнуто место у историји српске музике. У области световне музике централно место заузимају 15 руковети, *Приморски напјеви* и *Козар*, али је Мокрањац велики део свог стваралаштва посветио православној духовној музици, највећим делом заснованој на традиционалним напевима српског црквеног појања. Ту се, пре свега, истиче монументална *Литургија*, затим *Опело*, *Акатист*, *Две песме на Велики петак*, *Три статије на Велику суботу*, *Тебе Бога хвалим*, *Величаније Светом Сави* итд. Мокрањчева дела у области световне и духовне музике имају подједнак значај, мада је знатно већи обим његовог доприноса духовној традицији. „Дела у области духовне хорске музике припадају врхунским дometима светске баштине не заостајући за сродним опусима Чајковског или Рахмањинова. То се пре свега односи на његово *Опело* у фис-молу (1888) и *Литургију Св. Јована Златоустог* (1895).”²

1 Рад је настао у оквиру рада на пројекту *Музичко наслеђе југоисточне Србије, савремено стваралаштво и образовање укуса* (бр. 0-10-17), који се реализује у Огранку САНУ у Нишу

2 http://composers.rs/?page_id=3721

О Мокрањцу као композитору најчешће се писало као о оснивачу музичког реализма у Србији, чије су заслуге првенствено везане за уметничку транспозицију народног музичког стваралаштва. Рефлексија његовог дела једнако је била предмет интересовања теоретичара и композитора, али и тачка окупљања различитих мишљења.³ И поред разлике у ставовима по питању оригиналности и приступа обради записаних мелодија, постоји општа сагласност око изузетног доприноса Стевана Мокрањца очувању народних мелодија.

Посвећеност овом важном задатку можда се најбоље огледа у чињеници да се Мокрањац, бележећи црквене мелодије, није задовољавао једним певачем, већ је молио и друге да му отпевају песме које је сам педантно бележио. Тако је долазио до праве мелодијске линије, очишћене од сувишних детаља, задржавајући притом главне карактеристике, као и старинске мелодијске фигуре. У Предговору *Осмогласника* може се видети да се Мокрањац залагао за очување оригиналног начина певања. Сам композитор каже: „Ја сам овом делу жртвовао велики део свога живота и уложио све своје знање и своју неизмерну љубав према овом послу.”⁴ Уместо поделе на тактове (како су то радили његови претходници), он је црквене мелодије делио на мелодијске фразе (стављање тактице на крају једне мелодијске фразе). На тај начин успео је да сачува ширину мелодијске фразе, карактеристичне за наше црквено певање (а која би се нарушила или сасвим изгубила када би се све мелодијске фигуре упростиле и свеле само на четвртине, половине и целе ноте), јер, уопште узев, такт црквених песама лежи у ритму самога текста.⁵

Један део разлога због којег се Мокрањац истински посветио бележењу црквених мелодија лежао је у чињеници да је он био сведок промена у начину на који се појало у црквама и храмовима. Појање које је могао да чује у црквама остављало је на њега негативан утисак, а из данашње визуре јасно се види да његов рад у овој области има одлике реформе која је трајно утицала на практично појање. Његова одговорност према стању у црквеној музици додатно је појачана постављањем на место наставника црквеног појања у београдској богословији.⁶ Мокрањцу је била позната стара метода учења црквених песама по слуху, услед недостатка нотних записа. Због тога је он намеравао да кроз сопствене записе допринесе унапређењу појачке праксе, што је утицало и на његов лични мелографски приступ. Преданост и истанчани осећај за лепоту црквених мелодија довели су до очувања оног највреднијег на том подручју. Ако посматрамо обраде оригиналних и народних црквених мелодија, видећемо да се Мокрањац руководио „селекцијом онога битног коме је он реституирао, саобразно музичким формалистичким погледима, оно што му је недостајало, да би задовољио и крајње музичке педанте. На тај начин, Мокрањац је црквене песме, при изради за хор свео на праву меру музичке вредности, подложивши их ритмичким, мелодијским, музикалним, хармонским и језичким законима.”⁷

Одлике духовне музике Мокрањца, поред општих, сагледане у контексту конкретних композиција *Литургија* и *Опело* несумњиво представљају највећи изазов за

3 Упор. Поповић Млађеновић 2011. Ауторка у раду разматра најзначајније написе о Мокрањчевој музици закључујући да његова музика пре „оригиналности” поседује упечатљивост, јер тежи да за собом остави дубок траг.

4 Коњовић 1947, 21.

5 Манојловић 1923, 174.

6 Ђоковић 2013, 3

7 Манојловић 1923, 175.

различите аспекте анализе до данашњих дана. Према мишљењу Косте Манојловића⁸, *Опело* у фис-молу показује зрелог уметника који уме да стилизује, али и да у концизно и музички потпуно задовољавајућем облику изрази своју оригиналну идеју – из ове партитуре одишу добра дикција, тонско бојење, интересантне хармонске везе, велика мелодијакса линија и контраст, и носе у сферу реквијемског бола. Стални покрет у гласовима чини ритмичку живост, а симетрично наступање гласова даје потребан дах, који импресивно утиче на слушаоце. У њему је најинтересантнија тема баса у композицији *Њест свјат*, која има основе у црквеној теми исте песме, с том разликом што је Мокрањац њу схватио молски, док је црквена мелодија дурска. Манојловић истиче да се *Опело* може окарактерисати као оригинална композиција, јер су све остале композиције хармонске обраде црквених мелодија или су настале по црквеним мотивима. С друге стране, *Литургија* доноси више контрапунктско кретање гласова, а главни (изворни) мотив понекад се налази у неком од средњих гласова. Ту је нарочито интересантна *Херувимска песма*, у којој се налази црквена мелодија, али хармонизирана веома индивидуално што се тиче кретања гласова. У овој композицији назире се стил наше музичке полифоније који ће доћи тек касније. Штавише, Манојловић је сврстава у врхунац Мокрањчеве уметничке инвенције: „Слушајући *Херувимску песму* која је уметнички најинтересантнија, како својим мелодијским линијама, још више техничким формама (мотивска секвенца у *Всјакоје ниње* и *пјесан припевајушце*) ви се питате да ли је то заиста народна мелодија. Уистину, мелодија је ту онаква каква је, али то ново богатство, такорећи психолошких хармонија, које леже скривене у души нашега народа чини, да сте у неверици да је народ уопште могао тако нешто да створи.”⁹

Лепота *Херувимске песме* често је предмет проучавања композитора и теоретичара. Сматрајући да мелодија у црквеној музици може да се обради монодијски, али и контрапунктски, Милоје Милојевић истиче *Херувимску песму* из *Литургије* као пример Мокрањчевог величанственог полифоног маха, а нарочито део на текст *Трисвјатују пјесн припевајушце*.¹⁰

У почетном току ове композиције јасно се испољава осциловање између паралелних тоналитета, еф-мола и Ас-дура, карактеристично за руску народну и уметничку музику. Истоветност акордског фонда две лествичне организације у паралелном односу, са основним тоновима удаљеним за малу терцу лако доводи до пребацивања, осциловања (мод)тоналног центра – хармонској појави препознатљивој у теоријској литератури као перемениј лад.¹¹ Наиме, током хармонске прогресије VII⁷ – t – VII – III⁶₄ – VII⁶₅ – III дејством ‘променљивих функција’ долази до појаве да „један од нестабилних трозвука лествице добија локалну, тренутну улогу тонике.”¹² Ради се о трозвуку III ступња који потчињава претходне акорде свом гравитационом пољу, пре свега због дејства ‘доминантног’ тритонуса у акорду VII⁷, због чега се наведени низ ‘преосмишљава’ у (D⁷ – VI) – D – T⁶₄ – D⁶₅ – T паралелне дурске основе (такт 2–4). Наредни плагални хармонски обрт достигнутог паралелног (тон)модалитета S – T као да на моменат потврђује осциловање, но фраза јасно каденцира (потпуна аутентична каденца) у еф-молу формално заокружујући прву целину. У 6. такту композитор користи алтеровани акорд дијатонског типа (As: D_{II}² – II⁶ = f: Ds² – s⁶), те, према речима Дејана Деспиха, „дотиче [субдоминантни] бе-мол кроз вантоналну доминанту за

8 Исто, 176.

9 Исто, 183.

10 Милојевић 1933 према: Добријевић 1996, 67.

11 рус. *переменный лад*. Упор. Деспих 2002, 150.

12 Берков 1970, 39.

осциловања између паралелних тоналитета или истицања плагалних веза. Хармонију у духовној музици одликује дијатоника, док су хармонска средства примерена, понекад чак крајње једноставна.

Херувимска песма од самог почетка префињено прожета модалним бојењем, одвија се у сродним, врло блиским (мод)тоналитетима. Од почетног еф-мола са испољеним обележјима еолске модалности, тонални план се усмерава ка паралелној основи, а затим тоналним основама субдоминантне и доминантне сфере укључујући и њихове паралеле, са повременим модалним бојењем као специфичношћу националног наслеђа. Хармонски језик карактерише честа употреба споредних ступњева, али и вантоналних доминанти и заменика, што недвосмислено указује на извесну спрегу модалног и тоналног начина стваралачког мишљења. Једно од решења карактеристичних за Мокрањца односи се на каденцирајући процес. Наиме, осциловање између почетног еф-мола и паралелног Ас-дура доводи до повратка у еф-мол и каденцирајућег процеса (такт 21–23). Аутентична каденца дата је након алтерованог акорда хроматског типа $\text{VII}_{\text{D}}^6_5$ који се разрешава у D^7 образујући паралелне квинте (*des-as*; *c-g*) између спољних гласова. Кретање у паралелним хроматизованим квинтама у каденци овог примера, с једне стране, хроматским покретом у мелодији (деоница тенора), а, с друге, хроматским покретом између сопрана и тенора (*b-h*, такт 21 и *as-a*, такт 21–22) препознатљиво је у класичној хармонској традицији. Ради се о познатим „Моцартовим квинтама” карактеристичним за хармонски обрт $\text{VII}_{\text{D}}^6_5 - \text{D}^7$, но овде остварен на један другачији начин, управо супротно класичарској традицији. Наиме, у пракси класичара, овакве квинте биле су забрањене управо између спољашњих хорских гласова, управо на начин како их је Мокрањец употребио. Овде очигледно запажамо да „проблем помирења” о којем пише Деспић¹⁵, Мокрањец решава поступком супротним класичарској традицији, очигледно услед тежње за снажнијим изразом. Још један детаљ чини ову каденцу особеном – моменат разрешења (такт 22) доноси тоничну функцију (основни тон у басу, октава у сопрану и квинта у алту) уз накнадну појаву терце (задржица 4–3 разрешава се описно).

Пример 2

As: T-65 II T4D T4D f: II D4 VI6₅ D⁷ T

¹⁵ Деспић 2002, 305.

Хроматски елементи углавном се јављају тамо где композитор жели да направи зону кулминације или да јаче подвуче изражајност. На текст *Всјакоје нињежитејскоје отложим* (такт 65) у појачаној акустичкој динамици (*mf*), префињено бојадицање вођено сигурном руком доброг познаваоца црквене српске музике доводи до појачане модулаторне фреквенце. Променљивост тоналне основе доноси напетост израза остварену с мером и укусом врсног ствараоца. Тако смењивање блиских тоналитета са битном улогом доминантне хармоније и учесталијом употребом хроматике у поступном кретању гласова (такт 68–70), доноси апартне звучности у славу Бога и Православља. Акордска и тонална нијансирања са променама темпа и другим изражајним чиниоцима у градационим таласима воде до кулминације, акцентоване хроматском тоналном променом у форте (*f*) динамици (такт 71–72). Описани сегмент музичког тока сходно звучној превласти доминантних звучања завршава на доминанти, која као заједнички акорд припрема нови колористички тонални контраст – мутацију из Бе-дура у бе-мол.

Пример 3

65 *poco mosso* *mf* *allargando* *mf*

ВСА - КО - Е НИ - НИ ЖИ - ТЕИ
 vsja - ko - je ni - nje ži - tej

ВСА - КО - Е, ВСА - КО - Е НИ - НИ ЖИ - ТЕИ
 vsja - ko - je, vsja - ko - je ni - nje ži - tej

b: t — D T D T D — D VI II VI f T D VI

Es: VI D_3 T II

71 *a tempo* *f* *poco a poco dimin.* *f* *poco a poco dimin.* *f* *poco a poco dimin.*

- СКО - Е О - ДО - ЖИМЪ - ПО - ПЕ - ЧЕ - НИ - Е,
 - sko - je ot - lo - žim - po - pe - če - ni - je,

- СКО - Е О - ДО - ЖИМЪ - ПО - ПЕ - ЧЕ - НИ - Е,
 - sko - je ot - lo - žim - po - pe - če - ni - je,

D f t S D f T D S S D f T D

Према речима Дејана Деспића, духовну музику Мокрањца одликује смелија употреба хроматских чиниоца изражајности у деловима текста који нису стандардно литургијски, тако да се музички језик Мокрањца у духовној музици приближава појединим решењима карактеристичним за световну музику. Занимљива су места на којима се описују пасијски призори (Христова бол због неправедне осуде и плач Богородице над сахрањеним Христом), јер доносе смелија решења – директну везу трозвука у хроматском терцном сродству (As –Ces), као и једновремену појаву два хроматски различита вида истог ступња.¹⁶ Ова запажања дефинитивно сведоче о Мокрањчевом истинском размевању духовне музике, њене сврхе и намене, али и истанчаном осећају за меру; смелија решења су ипак ретка и не нарушавају естетску димензију музике намењене храму.

Истакнуто место Стевана Стојановића Мокрањца у српској музици првенствено је повезано са чињеницом да је он, дубље од свих претходника, проникао у дух народне мелодије, истакавши својом уметничком стилизацијом све оне вредности које се крију у делу анонимног народног ствараоца. Тако је ‘обрађивање’ народних мелодија постало равно оригиналном композиторском стварању, а Мокрањца је кроз више деценија био узор и полазна тачка свим оним српским композиторима који су своја стремљења усмеравали ка националном музичком изразу.¹⁷ Значај његовог рада, дакле, није само у ономе што је остварио као композитор; он превазилази тај оквир и добија шири, историјски значај, због утицаја који је имао на музичке ствараоце у Србији.

У области народне црквене музике његов рад је од посебне важности, јер се при записивању, као и при обради, истински трудио не само да забележи и сачува, већ и да зналачки ‘прочисти’ све оне мелодије које су чиниле репертоар музике у цркви. Однос тоналитета и хармонске везе које користи да би дочарао специфичне црквене напеве чине корпус нових изражајних средстава у односу на његове претходнике и савременике. Отуда с правом Коста Манојловић закључује: „Од свих литургија које су писане код нас, Мокрањчева обрада *Литургије* за мешовити хор, по српском народном црквеном напеву јесте стилски најконцизнија, хармонски најинтересантнија, најиндивидуалнија и највише достојна чина и места у коме се пева.”¹⁸

Несумњиво је да је Мокрањца имао на уму и чин и место, као, уосталом, и његов претходник, Корнелије Станковић, који, у предговору издања својих обрада православног црквеног појања, каже: „Појање уздиже душу човекову к’ Богу и срце топи у дубокој смирености.”¹⁹ Зар ове прелепе странице величанствене *Литургије* као својеврсне синтезе целокупног Мокрањчевог рада у духовној и световној области, не чине управо то? Зар не постижемо духовни мир у мислима усмереним ка највишим вредностима Божјим, при сваком слушању овог дела? Одговор је недвосмислено потврдан, јер речи које пулсирају у овом делу (*Ми који Херувиме тајно изображавамо, и животворној Тројици трисвету песму препевамо, сваку сада животну одложимо бригу...*), у префињеној Мокрањчевој инвентивности, зближавају нас с Богом у свој непосредности и једноставности комуникације. Отуда је и непосредни настављач Мокрањчеве традиције и представник националне оријентације у српској музици, Петар Коњовић, назива *јединственом*.²⁰

16 Исто, 177.

17 https://sh.wikipedia.org/wiki/Stevan_Stojanovi%C4%87_Mokranjac

18 Манојловић 1923, 183.

19 Коњовић 1947,20.

20 Исто, 22.

Литература

- Берков, Виктор Осипович (1970): *Гармония*. Москва: Музыка.
- Деспих, Дејан (1999): „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима”. Деспих Дејан и Властимир Перичић (ур.), *Стеван Стојановић Мокрањац: живот и дело*. Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће Нота, 145–180.
- Деспих, Дејан (2002): *Хармонија са хармонском анализом*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Добријевић, Јелена (1996): „Литургија у обрадама Корнелија Станковића и Стевана Стојановића Мокрањца.” *Нови звук – интернационални часопис за музику* број 8, 65–73.
- Боковић, Предраг (2013): „Утицај Мокрањчевог мелографског стила на записиваче црквених мелодија у 20. веку.” *Мокрањац – часопис за културу* број 15, 2–18.
- Коњовић, Петар (1947): *Књига о музици: српској и славенској*. Нови Сад. Издање Матице Српске.
- Манојловић, Коста П. (1923): *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*. Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.
- Поповић Млађеновић, Тијана (2011): „Рецепција стваралаштва Ст. Ст. Мокрањца у контексту савремене писане речи о музици.” *Мокрањац – часопис за културу* број 13, 2–21.

Коришћени сајтови

http://composers.rs/?page_id=3721 (18.01.2018)

https://sh.wikipedia.org/wiki/Stevan_Stojanovi%C4%87_Mokranjac (01.03.2018)

Marko S. Milenković
Danijela D. Zdravić Mihailović

**CHARACTERISTICS OF THE MUSIC LANGUAGE IN THE *CHERUBIC HYMN*
OF STEVAN STOJANOVIC MOKRANJAC**

The paper points to the historical significance of Stevan Stojanović Mokranjac in preserving the church folk melody and its artistic adaptation. *Cherubic hymn* is used as an example to examine the specificity of the musical language of the composer. It undoubtedly belongs to the masterpieces of Serbian spiritual music and some features that define Mokranjac as a composer can be seen. In addition to oscillating between parallel tonalities, the use of secondary stages and plagal connection, the paper also points to the use of chromatics, both in the melody line and in altered chords.

Плѣть въ ѿрочѣннѣ. унѣтотѣ
ѡтѣ стѡущенѣ ѡбѣжѡущѣ брага :
нны гла. н. саллогла на :

Прѡѣщесѣ браинѣ плѣть сеын.
пѡстѣннѣ сѣдѡвѣ. разрѣрѣ
шнѣ въ сѣтѣ въ оузѣ безѣкопннѣ.
разрѣрѣлѣ стрѣльчѣ маѣ.
пѡуѣбннѣхѣ прѣннѣ сѣкопннѣ
ннѣ безѣкопннѣ раѣтрѣрѣ дѣлѣ.
дѣднѣлѣ аѣуѡущннѣхѣ дѣлѣ.
ннѣ сѣннѣ аргннѣ въ сѣдѣлѣ въ дѣлѣ.
дѣ прѣмѣлѣ сѡхѣ сѣлннѣ маѣ :
слѣ. нннѣ. бѡ. гла. н :

Унѣтѣ дѣ сѣлѡвѡуѡдѣрн. бѣ вышѣ
на гѡмѣтнѣлннѣ пѣтннѣ сѣ маѣ :
прѡ. бѣрѣ. гла. з. нѣ ѡвѣрѣннѣ
цѣтѣ вѡнѣ гѡсѡтѣ рѡѣсѣтѣ вѡнѣ гѡ :
сѣ сѣннѣтѣ вѡнѣ бѣ прѣннѣтѣ лѣ :
пѡ прѡлѣннѣ. сѣтѣ рѣ. въ тѣ оуна. гла. н.
саллогла на. рѣцннѣ пѡдѣщннѣ :
Прнѣдѣтѣ сѡуѡнѣтннѣ сѣ сѣ раиннѣ.
мѣлѣ сѣтннѣ лннѣ ннѣ сѣ рѡтѣ мннѣ
ннѣ ннѣ сѣлѣ. нѣ трѣтѣ оуѡущннѣ сѣннѣ
сѣ сѣлѣ вѣ сѣ сѣ маѣ сѣ гѡвѣ гѡдѣ сѣ



VI

