

Милица З. Петровић¹

О ИДЕНТИТЕТИМА ЛИТУРГИЈСКЕ МУЗИКЕ ЗА ДЕЦУ – КОМПОЗИТОРСКИ ПОСТУПЦИ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА У ПРЕРАДИ ЛИТУРГИЈЕ СВЕТОГ ЈОВАНА ЗЛАТОУСТОГ СТЕВАНА СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА ЗА ДВОГЛАСНИ ДЕЧЈИ ХОР²

САЖЕТАК: Студија представља прилог проучавању српске православне хорске литературе за децје хорске ансамбле, области којој до сада није било посвећивано много пажње у истраживањима у домаћој музикологији. У фокусу су композиторске интервенције Војислава Илића у преради Мокрачњеве трогласне *Литургије Светог Јована Златоустог* за децји или женски хор за двогласни децји хор. Сагледани су третман напева, структурни план музичке форме, хармонски аспект и однос према текстуалном аспект, а као парадигматични примери одабране су *Херувимска песма*, *Хвалите* и *Спаси Христe Божe*. Осветљени су могући путеви компаративног сагледавања духовне хорске литературе за хорове одраслих и децје ансамбле, а отворена су и провокативна музиколошка питања, као што је, на пример, недоумица да ли је Мокрањац трогласну *Литургију Светог Јована Златоустог* наменио искључиво децјем ансамблу или је дао могућност да је изводи децји или женски хор.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Стеван Стојановић Мокрањац, Војислав Илић, *Литургија Светог Јована Златоустог*, децји хор, српска православна музика.

Увод

Истакнути педагог, композитор, оснивач хорова, организатор фестивала и диригент Војислав Илић често је у својим сећањима истицао како „је духовну музику заволео као дете присуствујући богослужењима у пиротској цркви“.³ Свестан важности искустава у

¹ Контакт: milica.z.petrovic@fmu.bg.ac.rs

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф др Иване Перковић, у академској 2017/18. години.

³ Катарина Станковић, *Диригент Војислав Илић: живот и стваралаштво*, Ниш, Нишки културни центар, 2012, 139.

Војислав Илић имао је веома широко образовање. На крају школовања у Карловачкој богословији препознат је значај даљег развоја музичког талента, те је као стипендиста Српске православне цркве наставио школовање у Београду у Музичкој школи током 30-их година XX века. У исто време био је ангажован и као помоћни диригент Првог београдског певачког друштва и хора Православног богословског факултета.

У периоду од 1937. до 1940. године, Илић је наставио усавршавање, такође под финансијским окриљем Српске православне цркве, у водећем музичком центру у Европи тога времена – Берлину. На својим студијама у Немачкој, имао је прилике да „из прве руке“ стекне увид у рад са децјим хорским

детињству,⁴ Илић је током последње деценије свог живота начинио прераду Мокрањчеве трогласне *Литургије Светог Јована Златоустог* за дејчи хор (1995). Наменио ју је двогласном ансамблу дејчег хора *Колибри* и њиховом уметничком шефу Милицы Манојловић.⁵

Када је реч о Илићевој двогласној *Литургији* за дејчи хор, у домаћој литератури срећу се различити термини који упућују на њу као на аранжман,⁶ обраду,⁷ прераду⁸ и уметничку транскрипцију⁹ за дејчи хор. Поменуте термилошке одреднице нејасних дефиниција фигурирају у функцији синонима у страним и домаћим изворима када се

ансамблом. Наиме, он је био студент чувеног професора, композитора и диригента Курта Томаса (Kurt Thomas), који је био педагог на Високој музичкој школи у Берлину, у периоду од 1934. до 1939. године. Њих двојица развили су одличну сарадњу, тако да је Војислав Илић веома брзо постао Томасов диригент-асистент у раду са дејчим хором при Берлинској катедрали (*Der Staats- und Domchor Berlin*). На крају стручног усавршавања, професор му је дао оцену „Врло добар“ из предмета Хорско и оркестарско дириговање. На стручном усавршавању Илић је стекао широко познавање немачке духовне хорске литературе, развио организаторске способности и диригентско образовање, са посебним фокусом на рад с ансамблом дејчег црквеног хора.

⁴ Упор. Војислав Илић, „Предговор“, *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог по српском народном напеви и по Стевану Ст. Мокрањцу за дејчи хор приредио Војислав Илић* [Штампана музикалија], Књажевац, Нота, 1996, 4.

⁵ Диригенткиња, некадашња студенткиња Војислава Илића године 1963. оснива дејчи хор *Колибри* који је активан у оквиру РТБ-а.

⁶ Упор. Даница Петровић, Војислав Илић [коментар компакт диска], *Колибри у спомен Војиславу Илићу*, Београд, Радио Телевизија Србије, 2003, 4.

У *Музичкој енциклопедији* термином *аранжман* означава се потпуно прилагођавање свих музичких планова (мелодијски, хармонски, структурни) извођачким могућностима солисте/ансамбла у цез и популарној музици.⁶ Упор. Anonim, „Aranžman“, у: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzička enciklopedija*, 1, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1971, 62. Са друге стране, у музичкој енциклопедији *Гроув*, под аранжманом подразумева се инкорпорирање већ постојећег материјала у ново музичко дело, али и промена медија којем је композиција првобитно намењена, као и елаборација/симплификација дела, са/без промена медија. Упор. Malcolm Boyd, „Arrangement“, in: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com. Дакле, термин је веома широко постављен и различито интерпретиран од стране разних аутора.

⁷ Упор. Програмска књижица за компакт диск дејчег хора *Колибри* под називом *У спомен Војиславу Илићу*, стр 6.

⁸ Упор. Војислав Илић: посвета дејчем хору *Колибри* руком писана на оригиналним нотама у рукопису. В. и у Првом издању из 1996. године.

⁹ Упор. Слободан Атанацковић, „Предговор“, *Стеван Ст. Мокрањац – Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за дејчи или женски хор* [Штампана музикалија], Београд, „Стари град“ друштво уметника, 1998, 7.

У музичкој енциклопедији *Гроув* појам *транскрипција* односи се пре свега, на поткатоорију нотације која се у уметничкој музици, с једне стране користи за „превођења“ записа музичког тока, у савремени нотни систем, као и за расписивање партитурних деоница. Поред тога, термином се може означити аранжман, нарочито ако укључује промену медија, као и запис усмене трансмисије у савремени нотни систем у етномузикологији. Упор. Ter Ellingson, „Transcription“, in: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, нав. дело. У домаћој литератури одредница, поред поменуте две категорије, подразумева и „prerađu muzičkog dela za drugi instrument ili izvođački sastav u kojoj se prerađivač obično ne drži strogo originalnoga notnog teksta, već unosi ukrase, virtuosne dodatke, a eventualno i šire razrađuje formu“, те се због тога често поистовећује са парафразом и фантазијом. Дакле, флуидност тумачења карактеристична је и за овај појам. Упор. Vlastimir Perićić, „Transkripcija“, у: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzička enciklopedija*, 3, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977, 595.

дискутује о композиторском приступу већ постојећем делу, најчешће другог аутора. Чини се, да је најприкладнији израз за Илићеву *Литургију*, термин прерада – који је и сам аутор имао у виду. Наиме, прерада подразумева у ужем смислу обраду постојеће мелодијске грађе, намењене другачијем саставу од првобитног, као и нову верзију постојећег дела, у којем су начињени различити захвати на музичким плановима, чија је сврха учење, адаптација и/или стваралачко експериментисање.¹⁰

Приликом истраживања за писање рада, спроведена је детаљна анализа Мокрањчеве трогласне *Литургије* за дејчи или женски хор и Илићеве *Литургије* за двогласни дејчи хор. Коришћене су Илићеве ноте у рукопису¹¹ намењене дејчем хору *Колибри* – прво издање дела из 1996.¹² и издање из 1998. године.¹³ У фокусу студије јесте сагледавање његових композиторских поступака и интервенција у преради *Литургије Светог Јована Златоустог* за двогласни дејчи хор. Биће анализиран третман напева, структурни план музичке форме, хармонски аспект и однос према текстуалном аспект.¹⁴

¹⁰ Упор. Ivona Ajanović, „Preradba“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzicka enciklopedija*, 3, нав. дело, 126.

У том смислу, пажњу привлачи став Иване Перковић која истиче да пародија представља подврсту музичке прераде, а критеријуми за сагледавање прераде јесу: који се то елементи трансформишу и на који начин (промена тоналитета у транспозицији, текста у контрафактури, вишегласног узорка у пародији), као и ком је извођачком саставу ново дело намењено. Упор. Ивана Перковић Радак, „Пародије“, *Од анђeosког појања до хорске уметности: српска хорска црквена музика у периоду романтизма: (до 1914. године)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008, 220.

¹¹ Војислав Илић, *Божанствена лиругија Светог Јована Златоустог по српском народном напеву и по Стевану Ст. Мокрањцу за дејчи хор приредио Војислав Илић*, ноте у рукопису.

¹² Војислав Илић, *Божанствена лиругија Светог Јована Златоустог по српском народном напеву и по Стевану Ст. Мокрањцу за дејчи хор приредио Војислав Илић*, Прво издање, [Штампана музикалија] Књажевац, Нота, 1996.

¹³ Војислав Илић, *Стеван Ст. Мокрањац Божествена литургија Светог Јована Златоустог – за дејчији хор приредио Војислав Илић* [Штампана музикалија], Београд, Београд, „Стари град“ Друштво уметника, 1998.

¹⁴ У домаћој музиколошкој литератури нема много студија са детаљним анализама песама из Мокрањчеве *Литургије* у којима се сагледава Мокрањчев третман народног напева и композиторске интервенције. Важан допринос овој области изучавања дат је радом Иване Перковић у чијем фокусу се налази Мокрањчева *Литургија Светог Јована Златоустог* за мешовити хор (1895). Ауторка прави кратак осврт на до тада објављене малобројне написе који се тичу овог дела и закључује да премда је то „једна од најчешће извођених, и свакако најзначајнијих духовних композиција Стевана Мокрањца, број написа који се њоме баве је, у поређењу са руковетима, релативно оскудан“. Ивана Перковић, „Прилог проучавању *Литургије* Стевана Мокрањца“, *Мокрањац*, 2001, 3, 26. Она истиче да, колико јој је познато „досадашња истраживања нису била усмерена ка прецизнијем компаративном сагледавању које би утврдило карактер Мокрањчевог односа према традиционалним једногласним напевима у *Литургији*“, а „ретка запажања о овом проблему садрже опречна тумачења“. Исто, 27. Ауторка је у тексту спровела детаљну анализу песама *Свјати Боже, Алилуја* и *Херувимске песме* уз осврт на песму *Хвалите*. Она је темељно описала Мокрањчеве композиторске поступке и указала на „уметничку логику која их је иницирала“, а према њеном мишљењу „од највећег значаја су оне интервенције које су утицале на кристализацију музичке драматургије песме, остварујући њен комплементаран однос са драматуршки статичним текстом“. Исто, 28. Дакле, значај студије огледа се у указивању на музиколошка питања која се тичу постојања потребе проучавања духовног опуса Мокрањца и компаративног сагледавања Мокрањчевог односа према

Херувимска песма, *Хвалите и Спаси Христа Боже* одабране су као парадигматични примери.

Мокрањчева трогласна *Литургија* за дечји или женски хор

Треба имати у виду могућност да је Мокрањчева *Литургија Светог Јована Златоустог* за дечји или женски хор првобитно намењена дечјем хору, а да је одредницу да је може изводити и женски хор додао редактор Војислав Илић у IV тому *Сабраних дела Ст. Ст. Мокрањца*. Наиме, у Предговору *Сабраних дела* за том IV, на ову *Литургију* се све време упућује као на „трогласну *Литургију*“ или „*Литургију* у три гласа“, за коју је као извор послужила партитура¹⁵ коју су издали „Наумовић и Стефановић“ око 1906. године, у чијем садржају је наглашено како ју је Мокрањац „за своје ученике у три гласа сложио“.¹⁶ Такође, под истим именом и са истоветним садржајем литографисано је и издање Првог београдског певачког друштва из 1931. године.¹⁷ Поред тога, у списку Мокрањчевих црквених композиција које је приредио Коста Манојловић, налази се и дело заведено као *Црквено појање за три дечија гласа* (1901–1902) у којем се, између осталог, налази и *Литургија Светог Јована Златоустог* која садржи *Херувимску песму* на недељни напев и причастен на „трстенски“ напев.¹⁸ Нигде се, међутим, не помиње *Литургија* „за дечји

народном црквеном напеву, а њен аналитички допринос упућује на постојање бројних провокативних истраживачких проблема који завређују пажњу.

¹⁵ Садржај партитуре је следећи: Црквено појање: 1. Служба Св. Јована Златоустог, 2. Молитвама Богородици, 3. Спаси ни, Сине Божји, 4. Кресту Твојему поклањајемсја, 5. Јелици во Христа, 6. Песме при венчању и рукополагању, 7. Песме при водоосвећењу, 8. Песме при Опелу. Премда оригинални рукопис није пронађен, у том штампаном издању се налази и Мокрањчев рукопис насловљен *Исправке погрешака у трогласној служби*. Упор. Војислав Илић, „Предговор“, *Стеван Стојановић Мокрањац – Духовна музика 1, Литургија*, Београд, Завод за уџбенике, 2013, XXI.

¹⁶ Војислав Илић, „Предговор“, *Стеван Стојановић Мокрањац – Духовна музика 1, Литургија*, Београд, Завод за уџбенике, 2013, XX.

¹⁷ Упор. Војислав Илић, „Предговор“, нав. дело, XX–XXI.

¹⁸ Садржај *Црквеног појања за три дечија гласа* (1901–1902): „а) Цела служба Јована Златоустог (са недељном херувиком и тристанским причасном); б) Молитвама; в) Спаси ни; г) Кресту твојему; д) Јелици; ђ) Песме при венчању; е) Песме при водоосвећењу; ж) Песме при опелу; з) Слава во вишњих Богу; и) Тебе Бога хвалим по гласу 6-том; ј) Спаси Господи; к) Благодарни сушче; л) Твоих благодјејани.“ Коста П. Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.

У том смислу, веома је интересантно писмо које је Мокрањац упутио министру просвете и црквених послова 18. новембра 1900. године, а из којег се сазнаје да је он тражио финансијска средства за штампање *Литургије* намењене за „учење у свима средњим школама, где има дечијих и зрелих гласова“. Јелица Рељић (прир.), *Стеван Мокрањац: 1956–1914: у фондовима и збиркама Архива Србије*, Београд, Архив Србије, 2014, 61. Поред тога, Мокрањац истиче да је то практична литература за усвајање црквеног појања и припрему за недељна богослужења у мањим местима, где се црквени хор може формирати од ђака и локалних мештана. Даље, Мокрањац сматра да „се ово дело може корисно употребити у богословији, учитељским и свим средњим школама као лепа награда оним ученицима, који показују одличан успех у певању и музици“. Исто. Може се закључити да, поред тога што истиче образовну

или женски“ хор. На такав закључак наводи и коменар композитора Илића, који је у предговору првог издања двогласне *Литургије* недвосмислено упутио на извор који је користио за прераду, а то је Мокрањчева трогласна *Литургија* из 1901–1902, такође намењена децјем хору.¹⁹

Имајући све то у виду јављају се нека важна питања:

- 1) Када је настала трогласна *Литургија* за децји или женски хор, која је штампана у IV тому *Сабраних дела Ст. Ст. Мокрањца*?
- 2) Да ли су композиције заведене као *Црквено појање за три дечија гласа* (1901–1902) у Манојловићевом списку Мокрањчевих дела, и две касније партитуре *Литургије* у три гласа из 1906. и 1931. године, које су послужиле за припрему *Сабраних дела*, једна иста композиција?
- 3) Да ли је Војислав Илић унео редакторску измену и додао да трогласну Мокрањчеву литургију може изводити како децји, тако и женски хор у IV тому *Сабраних дела*?

Несумњиво је да ова провокативна питања заслужују даља музиколошка истраживања, али се у овом тренутку може претпоставити да су сва три поменута дела заправо једна те иста композиција. Такође, постоји велика вероватноћа да је Војислав Илић унео поменуту потенцијалну редакторску измену, будући да се у литератури не наилази на Мокрањчеву *Литургију* која је намењена женском хору.

Током истраживања за писање овог рада, потврђено је да је Илић користио трогласну Мокрањчеву *Литургију* за своју прераду *Литургије* за децји хор. Поједине литургијске песме у Мокрањчевој *Литургији* поседују по две варијанте за извођење, од којих је Илић одабрао само триптих песама *Благословен градиј, Видјехом свјет истиниј*

функцију, Мокрањац не заборавља на естетски квалитет своје композиције. Дело с једне стране одликује практична утилитарност, док га са друге стране краси уметнички квалитет.

Премда се из писма не сазнаје за какав је децји хор (трогласни или четворогласни) компонована *Литургија*, може се претпоставити да је та *Литургија* управо она која се налази у попису Мокрањчевих дела Косте Манојловића из 1901–1902. године. То поткрепљује и чињеница да је 1901. године Мариновић, министар просвете и црквених послова, заиста одобрио Мокрањчев захтев за финансирање штампања 100 партитура, а Мокрањац је, као што је и обећао, покрио трошкове за штампање додатних 25 примерака. Упор. Јелица Рељић (прир.), *Стеван Мокрањац...*, нав. дело, 62. Коста Манојловић је, дакле, у свој преглед Мокрањчевих црквених дела уврстио објављену публикацију. Занимљиво је приметити, да Манојловић у попис композиција није укључио издање „Наумовића и Стефановића“ из 1906. године, што додатно упућује на то да је Мокрањац компоновао само једну *Литургију Светог Јована Златоустог* за трогласни децји хор. Наиме, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу* издата је 1923. године, а Манојловић је у преглед дела укључио само хронолошки аспект компоновања/првих објављивања, не и динамику даљег издавања истих дела.

¹⁹ Војислав Илић, „Предговор“, *Божанствена Литургија Светог Јована...*, нав. дело, 4.

и *Да испоњатсја* за прераду *Литургије* за дечји двогласни ансамбл. Занимљиво је да је у преради Илић обрнуо редослед две варијанте триптиха, те се за дечји хор предлаже прво извођење литургијских песама у Бе-дуру, док се као друга могућност остављају песме у Еф-дуру. Обе *Литургије* се завршавају великим музичким финалом, песмом *Спаси Христe Бoжe*. Може се закључити да је Илић желео да ансамблу двогласног дечјег хора обезбеди литургијску литературу која ће у потпуности „покрити“ недељно богослужење. Поред тога, диригенту је дат избор појединих песама које он може бирати у складу са техничко-интерпретативним могућностима ансамбла и својим естетским назорима.²⁰ Последња реченица Илићевог предговора открива нам да је узео у обзир и могућности извођења једногласног дечјег ансамбла, јер према његовим речима „на богослужењу, *Литургија* се може певати само са мелодијом која је у првом гласу (једногласно)“.²¹ Дакле, његова намера била је да да прилог музичкој литератури за богослужење за дечје хорске ансамбле који тек стасавају и савладавају комплексност литургије и сложеност заједничког једногласног и двогласног певања.

Третман текстуалног и структурног плана. *Херувимска песма*

У Илићевој *Литургији* за дечји хор, *Херувимска песма* јесте композиција, у којој се могу сагледати најдрастичније композиторске интервенције у односу на напев и Мокрањчеву *Литургију*. У овом поглављу биће сагледан третман текстуалног аспекта и структурног макро и микроплана у Илићевој *Херувимској песми*.²²

²⁰ У нотама у рукопису се налази само триптих у Бе-дуру, али се на његовом крају налази звезда која у објављеним партитурама сугерише да постоји могућност извођења и другог понуђеног триптиха. Може се претпоставити да је композитор Војислав Илић намеравао да допише други триптих у нотама у рукопису, што је можда и учинио, али се то не налази у рукопису који је консултован. Такође, постоји могућност да је рукопис непотпун, и да потпун рукопис садржи и други триптих.

²¹ Упор. Војислав Илић, „Предговор“, нав. дело, 4.

²² *Херувимска песма* представља централни део трећег дела литургије (литругија верних), којој могу да присуствују само крштени верници. Током певања те песме, свештеници обављају бројне свештене радње и изговарају молитве и преносе часне дарове са жртвеника на свети престо, ради освећења и претварања у тело и крв Христову (велики вход) што у пренесеном значењу симболише долазак Исуса Христа из Витаније у Јерусалим да претрпи мучења, страдање и смрт. Верници се овом песмом позивају на остављање свакодневних послова и праћење Христових мука, и његове жртве. Детаљно објашњење тока литругије доступно је на сајту: <https://svetosavlje.org/objasnjenje-svete-bozanske-liturgije/?fbclid=IwAR3hKHSsrJo6BQVwTfElyWAbJuqSHJDFwwxORDTn2w0az4tRo3w4bDQwxIU>.

Такође, погледати и: Благословено Царство Оца и Сина и Светога Духа, ур. Прот. Љубо Милошевић, издаје © Svetosavlje.org, објављено 26. марта 2008. године. <https://svetosavlje.org/liturgika/32/>.

Напев *Херувимске песме* је по напеву *Недељне Херувимске песме*, са предзнацима ин Еф,²³ умереном темпу, јасном поделом на тактове у форми сачињеној од низа одсека који, пратећи текстуалну динамику стихова, образују четири варијантна дела макроформе и коду.²⁴ Драматуршки врхунац представљају речи „Всјакоје ниње житејскоје отложим попеченије“,²⁵ те се у напеву налазе два могућа музичка решења: прво се односи на стандардну прогресију одсека и понављање текста, а друго је скраћено и у музичком и у текстуалном смислу. Другу и динамичнију опцију изабрао је Мокрањац за *Херувимску песму* намењену децјем или женском хору. Његова композиција је, попут напева у умереном темпу (*Andante*), четворочетвртинском такту, у Еф-дуру, што кореспондира са ин Еф сфером.²⁶

Када је о Илићевој *Херувимској песми* реч, бројне композиторске интервенције на мелодијском и структурном плану, као и другачија музичко-текстуална драматургија резултат су свођења понављања речи на минимум. Музичко и текстуално „кројење“ условљено је техничко-интерпретативним одликама децјег двогласног хора. Мада четвороделност и даље представља окосницу макроформе, она више не подразумева варијантно поновљен музички материјал (*AA'A''A* и *Coda*), већ форму велике четвороделне песма (*ABCB₁* и *Coda*). Драстична промена резултат је Илићеве селекције мелодијске грађе и избора текстуалних сегмената (в. Табелу 1). Темпо песме је спорији (*Adagio*) у односу на Мокрањчеву композицију (*Andante*) и напев (*Умерено*), а основни тоналитет Еф-дур је задржан.

Сажимање текста, у Илићевој *Херувимској песми*, са пет стихова на три стиха условило је другачију динамизацију музичког тока. Први део чини низ од три одсека (*abc*), чији се музички материјал заснива на прва два одсека (*a* и *b*) Мокрањчеве

²³ Сви одсеци су у основној ин Еф сфери, а одсек *b₁* има потенцијал да се хармонизује и у ин Бе, јер се у напеву у великој мери појављује снизивица ес. На основу завршних тонова сваког мелодијског одсека, закључује се да постоји више могућих хармонских каденционих решења, а то су: II ступањ (или доминантна функција), III ступањ (или тонична функција) и V ступањ (или тонична функција).

²⁴ Премда се *Јако да царја* пева након великог входа, он је саставни део ове анализе, јер музички, али и поетски представља важан сегмент *Херувимске песме*.

²⁵ Иже Херувими тајно образујушче и животворјашчеј / Ми који Херувиме тајанствено изображавамо, Тројице, трисвјатују пјесан припјевајушче. / И Животворној тројици Тисвету песму певамо, Всјакоје ниње житејскоје отложим попеченије. / Сваку сада животну бригу оставимо.

Јако да Царја всјех подимем, / Као они који ћемо примити Цара свих, ангелским невидимо, дориносима чинми: / Анђелским Силама невидљиво праћенога. Алилуја, алилуја, алилуја. / Алилуја, алилуја, алилуја.

²⁶ Мање измене у третману напева које се тичу сажимања музичког материјала, као и другачијег третмана текста у појединим одсечима имају за циљ јасније сегментирање музичких целина. Мокрањац је понудио две варијанте *Јако да царја* у начину недељне песме, а музички материјал за обе коде, преузете су из напева за кратко *Јако да царја*.

Херувимске песме. Стих „Иже Херувими“ у Илићевом рукопису и издању из 1998. године, доносе дечји гласови аналогно деоницама I и II сопрана из прве половине *a* одсека Мокрањчеве композиције. У издању из 1996. године, приметна је Илићева промена једног тона на други слог речи „Херувими“ у II гласу, што можда има за циљ олакшавање певања II гласу, јер се на тај начин образује покрет који је можда ближи дечјем гласу. Наиме, II глас започиње са певањем мелизма на првом слогу речи „Херувими“ и има покрет be^1-a^1 , те је повратак на be^1 , и покрет за полустепен навише, уместо за цео степен наниже на тон ge^1 , чиме би се образовала чиста кварта као сазвучје, лакше дечјем гласу да отпева.²⁷ Хармонски крај реченице (на доминантном секстаорду основног Еф-дура) кореспондира са Мокрањчевим тумачењем музичког тока на том месту (в. Пример 1а и 1б).

Одсек *b* заснован је на другој половини музичке реченице одсека *a* Мокрањчеве *Херувимске песме* (в. Пример 1а и 1б). Пажњу привлачи хармонски план у Илићевој преради, будући да је музички материјал I сопрана и алта у потпуности преузет из Мокрањчеве композиције. У обе се одвија модулација из Еф-дура у ге-мол тоналитет, али док у Мокрањчевој песми музички ток завршава на тоници новог тоналитета, дотле код Илића завршава на II ступњу основног Еф-дура. У том смислу, Илићево тумачење напева кореспондира са најочигледнијим потенцијалним хармонским завршетком напева – на II ступњу у ин Еф сфери. Пресудну улогу има предзнак фис, који се код Илића не појављује у каденци, што није случај код Мокрањца. Може се извести закључак да Илић узимајући у обзир способности и природу дечјих гласова, поједностављује хармонски план у *Херувимској песми*.

Поновљеном стиху „тајно образујушче“, изложеном у одсеку *c*, према материјалу у Мокрањчевој Литургији одговара први део одсека *b*. Мелодијски план Илићеве *Херувимске песме* заснован је на комбинацији почетних и завршних тактова одсека *b* Мокрањчеве песме (в. Пример 1а и 1б). Мелодија I дечјег гласа аналогна је мелодији I сопрана из Мокрањчеве композиције, а II дечји глас заснован је на комбинацији деоница II сопрана и алта. Када су у питању преузети последњи тактови одсека *b* (други део првог

²⁷ Верзију *Херувимске песме* из издања из 1996. године дечји хор *Колибри* изводи на компакт диску посвећеном Војиславу Илићу. У њиховој интерпретацији примећено је да на другим местима у музичком току изговарају поједине речи, попут „тајно образујушче“. Реч је заправо о промени места изговора текста, премда није дошло до промена у музичком току. Промену изговарања слогова највероватније је унела диригент Милица Манојловић, будући да су оба издања, као и рукопис, по питању дистрибуције текста идентични. У копији Илићевог рукописа је примећено да су вероватно туђом руком унесене промене у потписивању одређених речи у *Херувимској песми*.

такта и теза наредног такта), у деоници II гласа уочене су Илићеве интервенције на храмонском плану који несумњиво остаје у основном Еф-дур тоналитету.

У трећем, кулминационом делу (C) у Илићевој *Херувимској песми* приметни су најрадикалнији композиторски захвати. Илић је стихове сажео на поетску суштину „Всјакоје ниње житејскоје отложим попеченије“ (Сваку сада животну бригу оставимо), а музички је њихово омузикаљење решио готово потпуним преузимањем материјала (сем једног такта) из кључног одсека b_1 трећег дела (A'') Мокрањчеве песме (в. Пример 1в и 1г). У првом делу јединог одсека (f) у овом делу музичке форме, I глас заснован је на деоници I сопрана, док је II глас заснован на комбинацији II сопрана и алта из Мокрањчеве композиције.

У другом делу одсека f, I глас је, такође, заснован на деоници I сопрана, док је II глас формиран комбиновањем преузете мелодије II сопрана и Илићевих композиторских захвата. Ради спровођења хармонске логике примерене захтевима двогласа, Илић на почетку друге половине одсека f поставља III ступањ у ритмичкој вредности пунктиране четвртине, схваћен као I ступањ, који и следи у свом основном облику у виду осмине на арзи. У смислу преузимања и комбиновања музичког материјала, ово је најразрађенији одсек у Илићевој *Херувимској песми*. Мокрањчев и Илићев музички ток имају заједничко то што су тонално незаокружени: оба одсека почињу у субдоминантном Бе-дуру, а завршавају у основном Еф-дур тоналитету. Разлика је у томе што је Мокрањчев одсек b_1 обилује акордима доминантне функције, вантоналним доминантама и њиховим заменицима.

Дакле, одсек f представља музичку и текстуалну есенцију трећег дела форме. Са аналитичке тачке гледишта, занимљиво је то што је Илић једини пут у композицији и то у кулминационом делу песме употребио музички материјал одсека b_1 . Кључни део песме наглашен је цитирањем и колажним радом са музичким цитатом, материјалом којим је омузикаљен најважнији стих песме у Мокрањчевој композицији.²⁸

²⁸ Може се рећи да Војислав Илић третира Мокрањчеву *Херувимску песму* истовремено као музички узорак и као музички цитат. Наиме, недвосмислени су музички цитати, који практично формирају цео музички ток Илићеве *Херувимске песме*. Оно што те цитате чини узорцима јесте рад с њима. Дакле, музички цитати су често скраћени, или се налазе на неодговарајућем „месту“ у смислу да им је додељен „погрешан“ текст у односу на Мокрањчеву композицију. Музички цитати јесу дословни, али се третирају као узорци, зато што представљају градивне елементе нове композиције.

Мирјана Веселиновић-Хофман објашњава да је „uzorak [...] u muzici [...] deo kompozicije koji se unosi u neku drugu, novu kompoziciju, kao njen gativni segmenta“ чије су „ivice po kojima je uzorak 'sečen' a duž njih je povezan sa okolnim muzikim tkivom novog konteksta jasno uočljive.“ С друге стране, музички цитат

Илић је направио значајне интервенције које се тичу кројења музике на текст, да би песму прилагодио извођачким могућностима ансамблу двогласног дечјег хора. Приметно је да су широки мелизми у Илићевој композицији редуковани из практичних разлога. Наиме, деца немају веома развијен певачки дах и задржавање првобитног музичко-текстуалног плана би утицало на „разводњавање“ композиције. Без обзира на то што је Илићева *Херувимска песма* у нешто споријем темпу од Мокрањчеве *Херувимске песме*, сва мелодијско-структурална и текстуална сажимања утичу на то да композиција траје доста краће. Укупно тајање Илићеве песме је четири и по минута, док Мокрањчева песма, без *Јако да Царја*, траје непуних шест минута. Будући да током *Херувимске песме* свештеници треба да спроведу бројне церемонијалне радње ради припреме освећења дарова, поставља се питање да ли је Илићева *Херувимска песма* практична за литургијске потребе или је њено место пре на концертном подијуму.

Третман хармонског плана. Песма *Хвалите*

Када је о Илићевој песми *Хвалите* реч, у фокусу јесте хармонски план који показује хармонску потенцијалност напева.²⁹ Свој запис песме *Хвалите* ин Еф на трстенски начин, Мокрањац је у *Литургији* употребио у целости. Темпо напева је лаган (*Adagio ma non troppo*), док је темпо у Мокрањчевој, као и у Илићевој композицији нешто бржи (*Andante*). Црквена мелодија је у парном метру и правилна метричка подела спроведена је доследно до краја.³⁰ Најзначајнија Мокрањчева композиторска интервенција, коју је и Илић задржао у преради *Литургије* за дечји хор, огледа се у тумачењу структурног плана

„ne mora biti doslovan“ али се „u novoj celini može identifikovati njegov [...] izvorni kontekst.“ Нав. према: Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 22.

²⁹ Песма *Хвалите* пева се приликом финалних обредних радњи свештеника (његово причешће у олтару) везаних за припреме за причешће верника. Упор. Аноним, Света литургија – објашњење и поредак, 29. новембар 2018. Доступно на сајту: <https://svetosavlje.rs/sveta-liturgija-objasnjenje-i-poredak/?fbclid=IwAR0FdzmZuV5HOd6fvVg6fHpxaURE8uvRgSvBPXIrZ90UagwNBk-Bi3Vihss> приступљено 20.07.2019. године. Функција песме јесте слављење и хваљење Бога који је на небесима.

³⁰ Хвалите,

хвалите,

хвалите Господа, / Хвалите Господа,

хвалите, хвалите Господа с небес. / хвалите Господа са небеса.

хвалите, хвалите Јего во вишњих. / хвалите га на висинама.

Тебје подобајет,

тебје подобајет,

тебје подобајет

Пјесан, пје <пје>сан Богу. / Теби Богу хвала припада.

Хвалите Јего во вишњих. / Хвалите га на висинама.

Алилуја, алилуја, алилуја. / Алилуја, алилуја, алилуја.

(в. Табелу 2). Наиме, форма напева крајње је нетрадиционално конципирана и може се разумети као мала развијена песма или велика дводелна песма са кодом, сачињена од две неконвенционалне мале дводелне песме. Знакови за репетицију налазе се на неубичајеним местима, нетипичним за мале песме у западноевропској музици. Форма Мокрањчеве и Илићеве песме *Хвалите* велика је дводелна песма са кодом у којој су, такође, знакови за репетицију стављени на нестандартним местима.

Детаљном анализом утврђено је да се на многим местима у Илићевој *Литургији* фреквентно појављује III ступањ као представник тоничне функције (в. Пример 2а). Приметно је да се у самој мелодији напева велики број тонских висина може протумачити као састави део тоничног акорда. Да би избегао звучање празне квинте, Илић се опредељује за консонанту терцу или сексту. Због тога се често тонична функција среће као непотпуни сектакорд или квартсектакорд којем недостаје управо основни тон. Као што је познато у класичној хармонији, III ступањ је заменик како тоничне, тако и доминантне функције. Ипак, пошто се код Илића може уочити искључива употреба доње мале терце III ступња, односно велике сексте III ступња (a^1 - ce^2 , ce^1 - a^1), која представља горњу терцу I ступња основног Еф-дур тоналитета, намеће се закључак да споредни ступањ представља главну, то јест тоничну хармонску функцију. Треба имати на уму и да се приликом слушања реални III ступањ не доживљава као заменик тонике, већ као неприкосновени I ступањ.

Поред тога, још неки ступњеви провоцирају звучне представе других хармонских функција. Дobar пример за то јесте хармонско решење завршетак одсека a_1 , који се завршава сазвуком e^1 - ge^1 (в. Пример 2а). Хармонском анализом, закључује се да је то VII ступањ који симболизује V ступањ у Еф-дуру. Приликом слушања, VII ступањ не опажа се као нешто изразито нестабилно, већ се ствара звучна слика у којој он представља V ступањ. У Мокрањчевој трогласној *Литургији*, у одсеку a_1 постоји иступање у доминантни Це-дур тоналитет, док овде то није случај. У том смислу занимљиво је сагледати хармонску прогресију у Мокрањчевој и Илићевој *Литургији* у последња три такта одсека a_1 , од другог слога речи „Господа“.

У Мокрањчевом музичком току одвија се иступање у Це-дур које је поспешено вантоналим акордима у основном Еф-дуру (в. Пример 2б), а крај реченице је на доминанти у основном облику као квинтакорд. Исти музички ток Илић је схватио као чисти Еф-дур, чија се мелодија завршава на II ступњу, хармонизована као застанак на VII ступњу, слушно перцепираном као доминанта. И код Илића запажамо вантоналне

доминанте, као што је то случај са скретничким сектакордом доминантине доминанте између две условно речено тоничне функције у такту број 14, и звучну алузију на акорд доминанте за субдоминанту на арзи у наредном такту. Ова вантонална доминанта представљена је квинтом и септимом у сазвуку велике сексте (ес¹-це²), чију хармонску одређеност потврђује разрешење у сектакорд IV ступња (в. Пример 2а).

Поред III ступња, заступника тоничне хармонске функције и VII ступња, представника доминантне сфере, појава II ступња у музичком току може се тумачити двојачко: може се појавити у субдоминантној и доминантној функцији (в. Пример 2а). Дакле, II ступањ је често представљен основним тоном и терцом, у интервалу мале терце или велике сексте (ге¹-бе¹, бе-ге¹), тоновима који могу да алудирају на квинту и септиму V ступња у хармонским везама, када се, условно схваћена, септима „разрешава“ наниже у терцу тонике. Може се закључити да тумачење сфере коју II ступањ заступа зависи од хармонског контекста у којем се налази.

Дакле, при тумачењу хармонског плана напева Војислав Илић често користи ступњеве споредних функција (III, VII, II) као представнике главних функција (Т, S, D) у тоналитету. Мада се на тај начин остварује субвертирање тоналитета, у свести слушаоца гради се звучна слика која споредне хармонске функције препознаје као главне. Поред тога, консонантна звучања и кретања у терцама и секстама веома су „удобна“ за двогласни дечји ансамбл. Треба имати у виду да је Илићева хармонска логика заснована, како на професионалном познавању композиторског и диригентског начина мишљења, тако и на темељима богословског образовања.

Третман текстуалног плана. Песма *Спаси Христe Божe*

Када је реч о музичком финалу *Литургије*,³¹ при анализи Мокрањчеве и Илићеве песме *Спаси Христe Божe*, могу се приметити интервенције начињене првенствено на текстуалном плану, као и у третману напева (в. Табелу 3). Већ на први поглед уочљиво је да је Илић користио краћи текстуални предложак.³²

³¹ На самом крају богослужења свештенство чита молитву која сажето понавља све молбе изговорене на тој литургији. Више о томе видети: <https://svetosavlje.org/objasnjenje-svete-bozanske-liturgije/>. Песма *Спаси Христe Божe* комплементарна је свештениковој молитви и представља музичко финале завршетка литургије.

³² Разлози за то су многобројни. Наиме, у периоду када Илић прилагођава *Литургију* за дечји хор, Србија одавно више нема владајућег монарха који у политичком смислу управља државом. Однос који је одувек

Што се тиче мелодијског, а самим тим и структурног плана Илићеве композиције, текстуални аспект условио је поједине измене.³³ Наиме, Мокрањац је, попут напева, задржао формални план мале развијене песме, док је Илић, у складу са драматургијом текста, на структурном плану направио извесна скраћења, изузимањем и сажимањем одсека.

Илићева песма је, попут Мокрањчеве, у основном тоналитету Бе-дуру, у форми мале развијене песме, са јасно назначеним четвороделним метром (C) што кореспондира с одликама напева. Мада је на почетку напева дата ознака за четворочетвртински метар (C), тактице се појављују на крајевим музичко-текстуалних фраза. У Мокрањчевој, као и у Илићевој композицији, метар је задржан и спроведен у почетним одсесима *a* (и *a*₁ код Мокрањца), док се у одсеку *b* постепено напушта строга метричка организација коју намеће назначени метар. Темпо Мокрањчеве композиције је умерено брз (*Allegro moderato*), што може да одговара ознаци за темпо напева *Con moto*, док је Илићева песма у нешто споријем темпу (*Andante maestoso*).

При анализи утврђено је да се мелодија одсека *b* разликује у Илићевој песми у односу на Мокрањчеву (в. Пример 3б, 3в, 3г и 3д). Први део одсека претрпео је минималне мелодијске промене: реч „свјатејшаго“ рецитована је на тону де², док у напеву она има мелодијски лук (де²-це²-де²-ес²-де² или де²-ес²-де²-це²). Консултацијом неколико зборника општег појања стечен је увид у могућа мелодијска решења напева, која се усклађују са чином и именом црквеног великодостојника, који служи на богослужењу. Мелодијски костур формуле чине четири четвртине на тонским висинама ес²-де²-це²-бе¹ и две половине на тонским висинама це² и бе¹ (в. Пример 3). У зависности од имена, ова формула може се мелодијски и ритмички обогатити, као што је то учинио Мокрањац. У Илићевој преради у рукопису и издању из 1998. године мелодијска

постојао између краљевских династија и црквених великодостојника прекинут је променом државног уређења у републику. Због тога после Другог светског рата из праксе излази помињање краља у богослужењима, али је задржана традиција благосиљања актуелних црквених великодостојника, а на облик мелодије утиче чин (степен) свештенства и дужина имена црквених великодостојника који се спомињу на конкретном богослужењу.

³³ Спаси Христe Боже и помилуј / Спаси Христe Боже и помилуј
/благовјернаго государја и краља нашего Петра, /благверног господара и краља нашего Петра,
преосвјашчењејшаго архиепископа и/ преосвећенога архиепископа и
митрополита нашего Димитрија/, митрополита нашего Димитрија/,
Свјатејшаго патријарха нашего Павла / насјветијег патријарха нашег Павла,
христољубиво је воинство, / христољубиво воинство,
ктитори и приложници свјатаго храма сего, / ктиторе и приложнике овога светога храма,
и всја православнија християни / и све православне християне
и сохрани их на многаја љета. / и сачувај их на много година.

формула на текст „нашег Павла“ остала је најједноставнија: последњи слог речи „нашего“ мелизматичан је и ту је примењена руска акцентуација, а име „Павле“ музички је подељено на две половине $це^2$ и $бе^1$, чиме је заокружен мелодијски и ритмички лук одсека *b*. У издању из 1996. године, другачије су распоређени слогови на исту мелодију на реч „нашег“, у ком се мелизам налази на првом слогу речи, односно примењена је српска акцентуација.

Веома је интересно у Илићевој песми *Спаси Христe Божe* постојање три могуће варијанте за последњу синтагму „многаја лета“, у одсеку c_1 , којим се *Литургија* и завршава, што није случај у Мокрањчевој *Литургији* (в. Пример 4). У првој верзији напев је задржан у сопрану, а алт прати мелодијску линију у терцама и секстама. Мада се појављују доминантне функције (VII и V ступањ), доминира дистрибуција субдоминантних функција и разрешење у плагалну каденцу. У другој верзији семантичка синтагма хармонизована је трогласно. Напев се налази у најнижем гласу, док се у највишем гласу налази ритмизовани педал на доминанти. Што се тиче хармонског плана, доминира појава доминанте као четворозвука (у другом обртају) и као трозвука (у првом обртају). Каденца није аутентична, али јесте права зато што обухвата хармонску везу три главне функције. У трећој варијанти мелодију (напев) оба гласа певају унисоно на текст „многаја“ чиме се наглашава значај речи, а на последњој речи „лета“, оба гласа (деоница II сопрана је преузета из алта у Мокрањчевој верзији) каденцирају.

Илићева одлука да песми *Спаси Христe Божe* „обезбеди“ три могућа краја сведочи о промишљеном и пажљивом приступу прераде Мокрањчеве *Литургије* за дечји хор. Очигледна је његова намера да диригенту остави широк избор тако да он, сходно својим естетским назорима, као и вокално-интерпретативним могућностима ансамбла којем диригује, начини најбољи могући одабир за реализацију музичког финала *Литургије*.

Закључак

У раду су сагледани композиторски поступци и интервенције у преради Мокрањчеве трогласне *Литургије Светог Јована Златоустог* за дечји или женски хор за двогласни дечји хор коју је начинио Војислав Илић. На основу прегледа утврђено је да је Војислав Илић прилагодио Мокрањчеву *Литургију* за дечји или женски хор у потпуности за дечји двогласни хорски ансамбл, с напоменом да се може изводити на

богослужењу и као једногласна, при чему се пева само I глас. Он је чак задржао и могућност избора за диригента између варијаната одређених песама. На тај начин, децји двогласни ансамбли добили су хорску литературу, која обухвата потребне песме за цело недељно богослужење, а с друге стране уједначено прати вокалне, техничке и интерпретативне могућности двогласног децјег хора. Посебно су интересантна новонастала питања која се односе на то ком је ансамблу Мокрањац наменио трогласну *Литургију*: да ли је наменио децјем или и децјем и женском хору. Прелиминарна истраживања указују на то да је одредницу да и женски хор може изводити Мокрањчеву трогласну *Литургију* највероватније унео Војислав Илић приликом припреме *Сабраних дела Стевана Стојановића Мокрањца*. О томе ће бити више речи у будућим истраживањима.

При анализи Илићеве Литургије сагледан је третман напева, структурни план музичке форме, хармонски план и однос према текстуалном предлошку у одабраним парадигматичним примерима песама: *Херувимска песма*, *Хвалите* и *Спаси Христe Божe*. На основу анализе, утврђено је да су најдрастичније композиторске интервенције начињене у *Херувимској песми*. Ова песма јесте најдужа композиција у Мокрањчевој *Литургији*, те је разумљиво, када се има у виду да деца немају развијен певачки дах, да је било неопходно смањити њене димензије. Премда је дело мањег обима, Илић је вешто инкорпорирао све музичке одсеке из напева и Мокрањчеве *Херувимске песме*, које је третирао истовремено као музички узорак и као музички цитат. За сагледавање хармонског плана, одабрана је песма *Хвалите*, која је послужила као показни пример у којем ступњеви споредних функција формирају звучне слике у којима представљају главне функције у тоналитету. У песми *Спаси Христe Божe*, на структурни план утицао је текстуални аспект.

Несумњиво је да су се у овом истраживању отворила многа питања, која завређују више пажње у будућности. Може се закључити да је област српске духовне музике, како савремене, тако и прошлости, богата и неоткривена ризница. Поред тога, осветљени су могући путеви компаративног сагледавања духовне хорске литературе за хорове одраслих и децје ансамбле.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Ajanović, Ivona, „Preradba“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzicka enciklopedija*, 3, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977, 126.
- Anonim, „Aranžman“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzička enciklopedija*, 1, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1971, 62.
- Аноним, Света литургија – објашњење и поредак, 29. новембар 2018. Доступно на сајту: <https://svetosavlje.rs/sveta-liturgija-objasnjenje-i-poredak/?fbclid=IwAR0FdzmZuV5HOd6fvVg6fHpxaURE8uvRgSvBPXIrZ90UagwNBk-Bi3Vihss>.
- Атанацковић, Слободан, „Предговор“, *Стеван Ст. Мокрањац – Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за деčју или женски хор*, Београд, „Стари град“ Друштво уметника, 1998, 5–7.
- Boyd, Malcolm, „Arrangement“, in: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
- Ellingson, Ter, „Transcription“, in: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusiconline.com.
- Илић, Војислав, *Божанствена лиругија Светог Јована Златоустог по српском народном напеу и по Стевану Ст. Мокрању за деčју хор приредио Војислав Илић*, ноте у рукопису.
- Илић, Војислав, *Божанствена лиругија Светог Јована Златоустог по српском народном напеу и по Стевану Ст. Мокрању за деčју хор приредио Војислав Илић*, Прво издање, [Штампана музикалија] Књажевац, Нота, 1996.
- Илић, Војислав, „Предговор“, *Божанствена лиругија Светог Јована Златоустог по српском народном напеу и по Стевану Ст. Мокрању за деčју хор приредио Војислав Илић*, Прво издање, [Штампана музикалија], Књажевац, Нота, 1996, 4.
- Илић, Војислав, *Стеван Ст. Мокрањац Божествена литургија Светог Јована Златоустог – за деčју хор приредио Војислав Илић* [Штампана музикалија], Београд, Београд, „Стари град“ Друштво уметника, 1998.

- Илић, Војислав, „Предговор“, *Стеван Стојановић Мокрањац – Духовна музика I, Литургија*, 2. издање, Београд, Завод за уџбенике, 2013, XV–XXI.
- Манојловић, Коста П., *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.
- Мокрањац, Стеван Ст., *Православно српско народно црквено појање, Опште појање* у: Коста П. Манојловић (редак.), Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1935.
- Мокрањац, Стеван Ст., „Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за деџи или женски хор“, *Стеван Стојановић Мокрањац – Духовна музика I, Литургија*, 2. издање, Београд, Завод за уџбенике, 2013.
- Мокрањац, Стеван Ст., *Духовна музика V – Опште и пригодно појање*, 2. издање, Београд, Завод за уџбенике, 2013.
- Perićić, Vlastimir, „Transkripcija“, у: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzicka enciklopedija*, 3, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977, 595.
- Перковић, Ивана, Прилог проучавању *Литургије* Стевана Мокрањца, *Мокрањац*, 2001, 3, 26–36.
- Перковић Радак, Ивана, *Од анђеоског појања до хорске уметности: српска хорска црквена музика у периоду романтизма: (до 1914. године)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2008..
- Петровић, Даница, Војислав Илић [коментар компакт диска], *Колибри у спомен Војиславу Илићу*, Београд, Радио Телевизија Србије, 2003, 2–5.
- Рељић, Јелица (прир.), *Стеван Мокрањац: 1956–1914: у фондовима и збиркама Архива Србије*, Београд, Архив Србије, 2014.
- Станковић, Катарина, *Диригент Војислав Илић: живот и стваралаштво*, Ниш, Нишки културни центар, 2012.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ:

- Детаљно објашњење тока литургије доступно је на сајту:
<https://svetosavlje.org/objasnjenje-svete-bozanske-liturgije/?fbclid=IwAR3hKHSsrJo6BQVwTfElyWAbJuqSHJDFwwxORDTn2w0az4tRo3w4bDQwxIU>.
- Такође, погледати и:
Благословено Царство Оца и Сина и Светога Духа, ур. Прот. Љубо Милошевић,
издаје © Svetosavlje.org, објављено 26. марта 2008. године.
<https://svetosavlje.org/liturgika/32/>.

Milica Z. Petrović

**ABOUT THE IDENTITIES OF LITURGICAL MUSIC FOR CHILDREN – THE
COMPOSERS ACTIONS OF VOJISLAV ILIĆ IN THE ARRANGEMENT OF
STEVAN STOJANOVIĆ MOKRANJAC'S *LITURGY OF SAINT JOHN THE
CHRYSOSTOM* FOR TWO VOICES CHILDREN'S CHOIR**

SUMMARY: The study is the contribution to the field of research in Serbian musicology that has not been researched enough – the research of the Serbian Orthodox choir literature for children's choir ensembles. In the main focus are the Vojislav Ilić's composers interventions in the adaptation of Mokranjac's *Liturgy of Saint John the Chrysostom* in three voices for children's or female's choir. The treatment of the chant, structural plan of musical form, harmony and the treatment of the text were analysed, and as paradigmatic examples *Cherubim song*, *Praise* and *Save Christ God* were selected. The further paths of comparative research of religious choir literature for adult and children choirs are marked, and intriguing musicological questions are opened. The good example is the dilemma whether Mokranjac intended *Liturgy of Saint John the Chrysostom* in three voices solely to the children's choir or he gave the possibility to both children and female choirs to perform.

KEYWORDS: Stevan Stojanović Mokranjac, Vojislav Ilić, *Liturgy of Saint John the Chrysostom*, children's choir, Serbian Orthodox music

ПРИЛОГ

Табела 1³⁴

Текст напева	Напев – форма		Мокрањац – форма		Текст у Илићевој <i>Литургији</i>	Илић – форма	
Иже Херувими, иже Херувими, иже Херувими, тајно тајно образујушче.	<i>a</i> <i>b</i> <i>b</i> ₁ <i>c</i> <i>b</i> _v	<i>A</i>	<i>a</i> <i>b</i> <i>b</i> ₁ <i>c</i> <i>b</i> _v	<i>A</i>	Иже Херувими, иже Херувими, иже Херувими, тајно образујушче тајно образујушче.	<i>a</i> (<i>a</i> – 1. половина) <i>b</i> (<i>a</i> – 2. половина) <i>c</i> (<i>b</i> – почетни и завршни тактови)	<i>A</i>
И животворјашчеј, творјашчеј Тројице, трисвјатују, трисвјатују пјесан припјевајушче.	<i>a</i> <i>b</i> <i>c</i> <i>b</i> _v	<i>A'</i>	<i>a</i> <i>b</i> <i>c</i> <i>b</i> _v	<i>A'</i>	И животворјашчеј Тројице, творјашчеј Тројице, трисвјатују, трисвјатују пјесан припјевајушче.	<i>a</i> (<i>a</i> – 1. половина) <i>d</i> (<i>c</i> – први и последњи двотакт) <i>e</i> (<i>b</i> _v – скраћено)	<i>B</i>
Всјакоје ниње / житејскоје, ниње житејскоје отложим попеченије. отло, отложим попеченије.	<i>a</i> / <i>b</i> ₁ <i>b</i> / <i>–</i> <i>b</i> ₁ / <i>–</i> <i>c</i> / <i>c</i> <i>b</i> _v / <i>b</i> _v	<i>A</i> / <i>A''</i>	<i>b</i> ₁ <i>–</i> <i>–</i> <i>c</i> <i>b</i> _v	<i>A''</i>	Всјакоје ниње, ниње житејскоје отложим попеченије. отло, отложим попеченије.	<i>f</i> (<i>b</i> ₁ – скраћено за један такт)	<i>C</i>
Јако да Царја, Царја всјех подимем, ангелским невидимо, дори, дориносима чинми.	<i>a</i> <i>b</i> <i>b</i> ₁ <i>c</i> <i>b</i> _v	<i>A</i>	<i>a</i> <i>b</i> <i>b</i> ₁ <i>c</i> <i>b</i> _v	<i>A</i>	Јако да Царја, Царја всјех подимем, ангелским невидимо, дори, дориносима чинми.	<i>d</i> (<i>c</i> – први и последњи двотакт) <i>e</i> (<i>b</i> _v – скраћено)	<i>B</i> ₁
Алилуја, алилуја, алилуја.	<i>d</i> / <i>d</i>	<i>Coda</i>	<i>d</i>	<i>Coda</i>	Алилуја, алилуја, алилуја.	<i>h</i> (<i>d</i>)	<i>Coda</i>

³⁴ У Табели 1 приказан је текстуални садржај *Херувимске песме*. Болдоване речи и ознаке за форму представљају другу варијанту која се може наћи у музичко-поетској целини. Прецртане речи означавају изостављени текстуални садржај, док подвучене речи представљају додати текстуални садржај. Садржај у заградама указује на конкретне одсеке форме Мокрањчеве *Литургије* које је Илић користио у преради *Литургије* за двогласни дечји хор.

Табела 2³⁵

Текст напева	Напев – форма ³⁶		Мокрањац – текст	Мокрањац – форма ³⁷		Илић – форма ³⁸	
Хвалите, хвалите, хвалите Господа, хвалите, хвалите Господа с небес. хвалите, хвалите Јего во вишњих.	<i>a</i> <i>a</i> <i>a₁</i> <i>b</i> <i>b</i>	<i>A</i>	Хвалите, хвалите , хвалите , хвалите Господа, хвалите, хвалите Господа с небес. хвалите, хвалите Јего во вишњих.	<i>a</i> <i>a₁</i> <i>b</i>	<i>A</i>	<i>a</i> <i>a₁</i> <i>b</i>	<i>A</i>
Тебје подобајет, тебје подобајет, тебје подобајет Пјесан, пје <пје>сан Богу.	<i>c</i> <i>d</i>	<i>B</i>	Хвалите, хвалите , хвалите , хвалите Господа, хвалите, хвалите Јего во вишњих.	<i>a</i> <i>a₁</i> <i>b</i>	<i>A</i>	<i>a</i> <i>a₁</i> <i>b</i>	<i>A</i>
Хвалите Јего во вишњих. Алилуја, алилуја, алилуја.	<i>e</i>	<i>Coda</i>	Тебје подобајет, тебје подобајет, тебје подобајет Пјесан, пје пјесан Богу. Тебје подобајет, тебје подобајет, тебје подобајет Пјесан, пје пјесан Богу. Хвалите Јего во вишњих. Алилуја, алилуја, алилуја.	<i>c</i> <i>d</i> <i>c</i> <i>d</i> <i>e</i>	<i>B</i> <i>B</i> <i>Coda</i>	<i>c</i> <i>d</i> <i>c</i> <i>d</i> <i>e</i>	<i>B</i> <i>B</i> <i>Coda</i>

³⁵ У Табели 2 болдоване речи указују на промену унутар музичко-поетске целине што је условљено понављањем текста у оквиру одсека музичке форме Мокрањчеве песме *Хвалите*. Прецртане речи означавају изостављени текстуални садржај из напева.

Табела 3³⁶

Текст напева	Напев – форма	Мокрањац – форма	Текст у Илићевој <i>Литургији</i>	Илић – форма
Спаси Христe Боже и помилуј благовјернаго государја и краља нашего Петра, преосвјашчењејшаго архиепископа и митрополита нашего Димитрија,	<i>a</i> <i>a</i> ₁ <i>b</i>	<i>a</i> <i>a</i> ₁ <i>b</i>	Спаси Христe Боже и помилуј благовјернаго государја и краља нашего Петра, преосвјашчењејшаго архиепископа и митрополита нашего Димитрија, <u>Свјатејшаго патријарха нашего Павла</u>	<i>a</i> <i>b</i> (скраћен одсек <i>b</i>)
христољубиво је воинство, ктитори и приложници свјатаго храма сего, и всја православнија християни и сохрани их на многаја љета.	<i>c</i> <i>b</i> ₁ <i>b</i> ₂ <i>c</i> ₁	<i>c</i> <i>b</i> ₁ <i>b</i> ₂ <i>c</i> ₁	христољубиво је воинство, ктитори и приложници свјатаго храма сего, и всја православнија християни и сохрани их на многаја љета.	<i>c</i> <i>b</i> ₁ <i>b</i> ₂ <i>c</i> ₁

³⁶ У Табели 3 прецртане речи означавају изостављени текстуални садржај, док подвучене речи представљају додати текстуални садржај.

Пример 1

а) Стеван Мокрањац, *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог* за децји или женски хор, *Херувимска песма*, *Andante*, одсек а и б, тактови (1–19)³⁷

одсек а

одсек б

- ми, и - - - - - же - - - - - хе - - - - - ру - - - - -

- ми, и - - - - - же - - - - - хе - - - - - ру - - - - -

- ми, и - - - - - же - - - - - хе - - - - - ру - - - - -

g: t6 3

³⁷ Заокружене ноте плавом бојом означавају које је све нотне висине и трајања Илић преузео од Мокрањца када је комбиновао деонице, најчешће за II глас. Нота обележена плавим квадратом указује на то коју тонску висину и трајање је Илић одабрао у издању из 1996. године. У рукопису и издању из 1998. године се на том месту налази друга тонска висина означена плавим кругом.

Three staves of musical notation in a single system. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Cyrillic: "ви", "ми,", "и - же". The first staff has a melodic line with a slur over the first four notes. The second staff has a similar melodic line, but with blue circles highlighting the notes corresponding to "ми," and "и". The third staff has a lower melodic line, also with a slur over the first four notes.

ви ————— ми, и - же

ви ————— ми, и - же

ви ————— ми, и - же

б) Војислав Илић, *Стеван Ст. Мокрањац* – *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог* за дечји хор, *Херувимска песма*, *Adagio*, одсеци *a*, *b* и *c*, тактови (1–16)³⁸

31 *Adagio* $\text{♩} = 72-80$ *a* - заснован на почетним тактовима одсека *a*

p И - же хе -

ру - ви ми

b - заснован на другој половини одсека *a*

тај - но о - бра - зу -

c - заснован на почетним и завршним тактовима одсека *b*

ју - шче, тај - но

о - бра - зу - ју - шче,

материјал завршних тактова одсека *b*

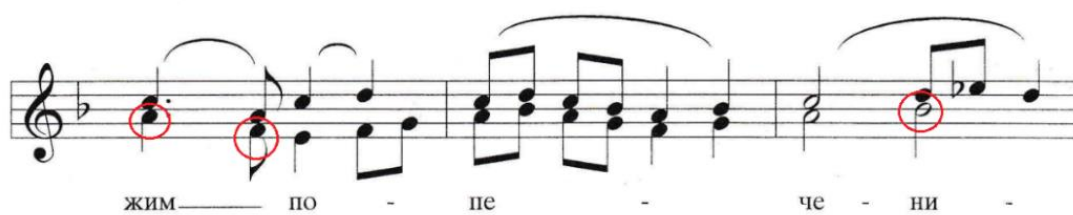
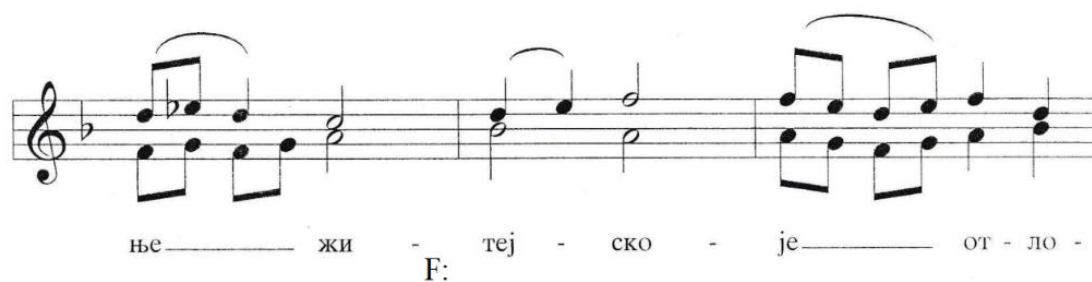
³⁸ Ноте заокружене црвеним круговима означавају Илићеве интервенције. Нота обележена црвеним квадратом означава Илићеву интервенцију у преради за дечји хор у издању из 1996. године, која није присутна у рукопису и издању из 1998. године. Нота обележена плавим квадратом представља тонску висину у издању из 1996. године.

в) Војислав Илић, *Стеван Ст. Мокрањац* – *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог* за децји хор, *Херувимска песма*, *Adagio*, одсек *f*, тактови (34–45)

f - заснован на материјалу одсека *b1*

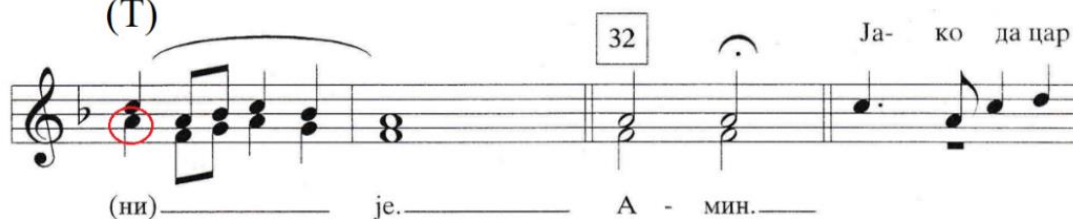


B:



F: III T
(T)

IV VII



F: III
(T)

г) Стеван Мокрањац, *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за децји или женски хор*, *Херувимска песма*, *Andante*, одсек *b₁*, тактови (84–94)

- ње — жи — теј — ско — је

- ње — жи — теј — ско — је

- ње — жи — теј — ско — је

F: g: F:

одсек *b₁*

всја — ко — је ни —

всја — ко — је ни —

всја — ко — је ни —

B: F: g:

Пример 2

а) Војислав Илић, *Стеван Ст. Мокрањац – Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за децји хор, Хвалите, Andante*, тактови (8–19)

У 13. и 18. такту II ступањ је представник доминантне функције, док је у 17. такту јасно да се ради о субдоминантној функцији.

8 одсек *a1*

те, хва - ли - те

F: T III VI6 IV III II III IV III

(T) 3 (T) (T) (T)

12 Го - спо

F: II IV II6 VI II T IV6 D6 T VI IV6 III DD6 III Ds IV6 T

3 (D) 4 3 3(T) 3(T) 3

16 одсек *b*

да, хва - ли - те, хва -

F: VII T II III T II T VII III IV VII6

(D) (S) (T) (D) (T) 4

б) Стеван Мокрањац, *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за децји или женски хор, Хвалите, Andante*, крај одсека *a1*, тактови (13–16)

спо да, спо да, спо да,

(C: IV D6 IV VII^b d6 IV6 VII7 T)

5 4 4

F: T VI T6 DD6 T6 VII^b II6 T6 VII^b7 D

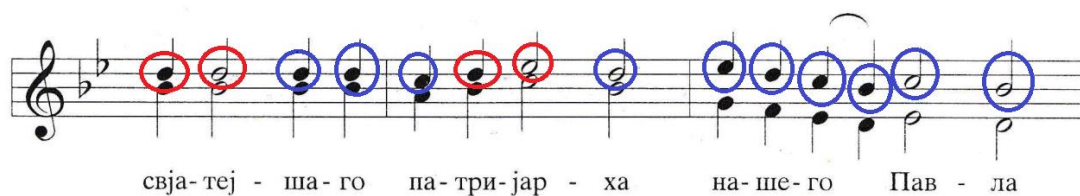
4 5 4 4 4

Пример 3

а) Мокрањац, Стеван Ст., *Православно српско народно црквено појање, Опште појање у: Коста П. Манојловић (редак.), напев, Спаси Христe Божe, Con moto, одсек b*



б) Војислав Илић, Стеван Ст. Мокрањац – *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за децји хор, Спаси Христe Божe, Allegro moderato, одсек b, тактови (4–6)*



в) Војислав Илић, Стеван Ст. Мокрањац – *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за децји хор (издање из 1996. године), Спаси Христe Божe, Allegro moderato, одсек b, тактови (5–6)*



г) Мокрањац, Стеван Ст., *Духовна музика V – Опште и пригодно појање*, напев *Спаси Христe Боже, Con moto*, цео одсек *b*

одсек *b*

на - ше - го Пе - тра пре - о - свја - шче - њеј - ша - го

ар - хи - е - пи - ско - па и ми - тро - по - ли - та

на - ше - го Ди - ми - три - ја, хри - сто - љу - би - во - је во - јин - ство,

д) Стеван Мокрањац, *Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за дечји или женски хор, Спаси Христe Боже, Allegro moderato*, одсек *b*, тактови (9–12)

Пе - тра, пре - о - свја - шче - њеј - ша - го ар - хи - е - пи - ско - па

Пе - тра, пре - о - свја - шче - њеј - ша - го ар - хи - е - пи - ско - па

Пе - тра, пре - о - свја - шче - њеј - ша - го ар - хи - е - пи - ско - па

и ми - тро - по - ли - та на - ше - го Ди - ми - три - ја,

и ми - тро - по - ли - та на - ше - го Ди - ми - три - ја,

и ми - тро - по - ли - та на - ше - го Ди - ми - три - ја,

Пример 4

Војислав Илић, Стеван Ст. Мокрањац – Божанствена Литургија Светог Јована Златоустог за деčју хор, Спаси Христe Божe, *Allegro moderato*, крај.

1. верзија

и со-хра-ни их на мно - га - ја ље - та.
B: VI VII VI D IV II6 T6
3 3

2. верзија

Мно - га - ја ље - та. —————
(5) (5)
B: T D4 T D6 VI7 D4
3 3 3 3

3. верзија

Мно - га - ја ље - та.
B: I II I VII VI D II6 T6
3 3
или D 5 ----
o.t. - 7