

NATAŠA MARJANOVIĆ

ERHALTENE EINSTIMMIGE AUFZEICHNUNGEN DES SERBISCHEN
KIRCHLICHEN VOLKSGESANGS AUS DER FEDER DES
KORNELIJE STANKOVIĆ¹

Es wird angenommen, dass *der serbische kirchliche Volkslied* in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf den Grundlagen der griechisch-spätbyzantinischen musikalischen Traditionen und des serbischen Volkslied entstanden ist.² Diese Musikpraxis wurde im Laufe des 18. und im frühen 19. Jahrhundert in den Hauptzentren des Lernens, den Klöstern von Fruška Gora und theologischen und weltlichen Schulen im Gebiet der Metropole von Karlovci gepflegt. Der traditionelle serbische Kirchengesang wurde jahrzehntelang ausschließlich mündlich übertragen. Erst die Mitte des 19. Jahrhunderts, mit den Anfängen der musikalischen Alphabetisierung und der melographischen Arbeit, brachte gravierende Veränderungen in der modernen Geschichte der serbischen kirchlichen Musik.³

Die Voraussetzungen, dass der Untergang und die Vergessenheit der mündlichen Gesangs tradition verhindert werden konnten, waren mit dem Auftreten von Kornelije Stanković (1831-1865) als erstem serbischem geschultem Musiker gegeben. Auf die Anregung des russischen Erzpriesters Michail Rajevski und mit der Unterstützung und Überwachung des serbischen Patriarchen Josif Rajačić, zeichnete Stanković in Sremski Karlovci (1854-1857) und dem Ravanica-Kloster von Fruška Gora (1861) die Gesangsweisen fast des gesamten kirchlichen Reper-

¹ Übersetzung aus der serbischen Sprache: Mileva Makanjić.

² Danica PETROVIĆ, *Srpsko narodno crkveno pojanje i njegovi zapisivači*, in: *Srpska muzika kroz vekove*, Galerija SANU, Buch 22, Beograd 1973, S. 251-275.

³ Vergl. Danica PETROVIĆ, *Crkveno pojanje i muzička pismenost kod Srba pre i posle Velike seobe*, in: *Patrijarh srpski Arsenije Černojević i Velika seoba Srba 1690. godine*, Beograd 1997, S. 151-166; Danica PETROVIĆ, *Srpsko pojanje u vremenu Jovana Rajića (1726-1801)*, in: *Jovan Rajić – život i delo*, Institut za književnost i umetnost, Sonderausgabe, Band XIX, Beograd 1997, S. 349-354.

toires auf. Die meisten der notierten Melodien harmonisierte er danach für vierstimmigen Chor, während eine Anzahl der Aufzeichnungen in der ursprünglichen, einstimmigen Form blieb.

Stankovičs reicher Nachlass schließt drei Bücher der harmonisierten liturgischen Gesänge ein, die zu Lebzeiten des Komponisten in Wien veröffentlicht wurden,⁴ und dreiundzwanzig Bände an Notationen, die bis heute handschriftlich überliefert geblieben sind: siebzehn Bände der harmonisierten Gesänge aus dem Oktoechos, dem Allgemeinen und Gelegenheitsgesang, Festtagsgesang aus dem *Menaion* und *Triodion*,⁵ sowie fünf Bände der einstimmigen Aufzeichnungen, die wir hierbei detaillierter präsentieren.

Einstimmige Aufzeichnungen

Fünf Bände der einstimmigen Stankovičs-Aufzeichnungen enthalten mehr als 400 Seiten, beziehungsweise über 4000 Zeilen Notentext. Laut den Notizen des Komponisten stammen die meisten dieser Aufzeichnungen aus dem Jahr 1857. Eingeschlossen sind dabei Gesangsweisen des Festtagsgesangs aus dem *Menaion*, *Triodion* und *Pentekostarion*:

| Menaion | Triodion | Pentekostarion |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> • Geburt des Gottesmutter • Enthauptung des Hl. Johannes des Täufers • Hl. Nikolaus • Hl. Drei Hierarchen • Hl. Georg • Hl. Kaiser Konstantin und Helena • Hl. Petrus und Paulus | Karsamstag | <ul style="list-style-type: none"> • Sonntag der Myronträgerinnen • Sonntag des Gelähmten • Sonntag der Samariterin • Sonntag vom Blinden • Christi Himmelfahrt • Sonntag der Hl. Väter • Pfingsten • Allerheiligen |

⁴ Siehe Anhang Nr. 1.

⁵ Siehe Anhang Nr. 2.

| | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Geburt des Johannes des Vorläufers • Hl. Elias • Verklärung des Herrn • Tod Mariens | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--|

Tabelle Nr. 1: K. Stanković, Inhalt der Manuskriptbände der einstimmigen Aufzeichnungen

Die zwanzig aufgezeichneten Feiertage wurden in der Handschrift nicht chronologisch angeordnet. An manchen Stellen ist auch eine Verflechtung der Gesänge aus Gottesdiensten an verschiedenen Feiertagen auffallend, was zeigt, dass die Reihenfolge der Aufzeichnung der Gesänge auch von der augenblicklichen Erinnerungen oder den sängerischen Fähigkeiten der Kirchsänger abhing, mit denen Stanković zusammenarbeitete.

Im Rahmen der einzelnen Feiertage wurden die Gesänge im Abendgottesdienst, Morgengottesdienst und der Liturgie aufgezeichnet. Die Anzahl der aufgenommenen Titel variiert: in den meisten Fällen sind es Stichera anastasima zum *Gospodi vozzvach* (*Kyrie Ekekraxa*), Stichera zur Litanei, Stichera *Stichovny* und *Hvalitny*, die Kathisma-Hymne, Theotokia, Photagogikon, Tropar, Kondakion, Seligpreisungen und Prokimenon; im Rahmen einzelner Feiertage (Geburt des Gottesmutter, hll. Drei Hierarchen, hl. Georg, hll. Apostel Petrus und Paulus, hl. Elias, Tod Mariens, Sonntag vom Blinden, Christi Himmelfahrt) wurden auch Stichera nach dem 50. Psalm, Katavasien, ausgewählte Gesänge des Kanons für den Morgengottesdienst notiert. Aus dem Fastentriodion wurden die Aufzeichnungen der Stasis mit mehr als 170 Versen erstellt.

Die Texte der liturgischen Gesänge sind in russisch-slawischer Sprache, die im Laufe des 18. Jahrhunderts in der serbisch-orthodoxen Kirche zur Sprache des Gottesdienstes wurde. Offensichtlich waren Stanković die russisch-slawischen liturgischen Bücher zugänglich, mit welchen die ankommenden russischen Priester und Lehrer die Parochialkir-

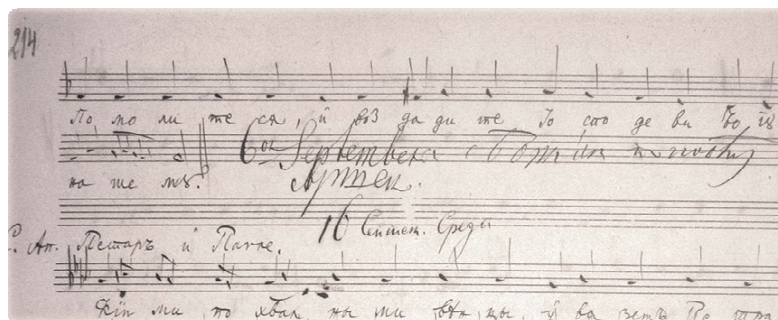
chen in Sremski Karlovci versorgten.⁶ Im Manuskript von Stankovićs wurden Akzente und Interpunktionszeichen nur stellenweise in die Texte eingetragen, aber es ist sichtbar, dass der musikalische Verlauf der Gesänge am häufigsten der Struktur und der Melodik des russischslawischen Textes folgt.

Die Unklarheiten in einzelnen Teilen des Manuskripts (unleserlicher Notentext mit verschiedenartigen Berichtigungen) prägen die erste Aufzeichnung. Einzelne Segmente des Manuskriptes enthalten nur die Texte der liturgischen Gesänge, ohne Notationen. Solch ein Zustand weist auf die Etappen der Arbeit von Stankovićs hin: Es ist offensichtlich, dass auf dem Notenpapier zuerst der liturgische Text aufgeschrieben wurde, und danach notierte der Komponist in Schnellschrift die Melodien, indem er den Kirchsängern zuhörte. Aufgrund von einigen verschiedenen Handschriften, mit welchen die Texte aufgezeichnet wurden, sehen wir ein, dass Stanković in dieser Phase der Arbeit auch Mitarbeiter hatte.

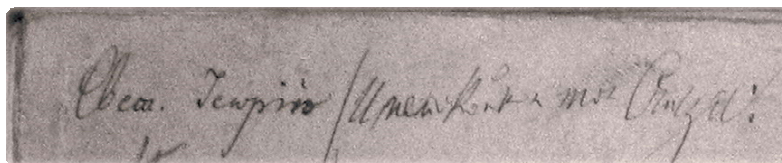
Unter ihnen war vermutlich auch Stankovićs' enger Freund Fedor Demelić, Historiker und Jurist. Seine Initiale beziehungsweise sein voller Nachname wurden an einigen Stellen am Rand des Manuskripts angebracht.

Es ist zweifellos, dass eine eingehendere Betrachtung der Aufzeichnungen am Rand im gesamten handschriftlichen Nachlass von Stankovićs auch die Frage nach einer eigenartigen „Geheimschrift“ eröffnen würde, mit welcher die besondere Dimension des Verhältnisses des Künstlers zur kirchlichen Musik und schöpferischen Arbeit beleuchtet werden würde. Am Rand der Manuskripte, die wir bei dieser Gelegenheit präsentieren, sind die Unterschriften des Künstlers, ein paar Datumsangaben, Bezeichnungen für die Anzahl der beschriebenen Bögen, sowie die Anmerkung „mit der Hilfe Gottes beendet“ angebracht. Neben dem Titel des Festtags-Notenbandes mit den Gesängen zum Dienst für den Hl. Georg wurde auch die intime Erinnerung an den Vornamen des verstorbenen Vaters von Stankovićs aufgezeichnet:

⁶ Siehe: Dimitrije E. STEFANOVIĆ, *O jeziku bogoslužnja Srpske crkve*, Eparhija budimska, 2009/17, Sentandreja, Budimpešta, S. 16-21; Danica PETROVIĆ, *Crkveno pojanje*, S. 253-254.



Beispiel Nr. 1a



Beispiel Nr. 1b

*

Die Kostbarkeiten der bahnbrechenden Aufzeichnungen von Stankovićs entdecken wir auch durch die Berücksichtigung der melodischen, rhythmischen und strukturellen Merkmale der aufgezeichneten Gesangsweisen, die Beziehung zwischen Melodie und Text und anderer Komponenten des musikalischen Ausdrucks. Wir verlassen uns dabei auf die bestehenden formalen Tonleiteranalysen der Gesangsweisen des serbischen Kirchengesangs.⁷ Unter den aufgezeichneten festlichen Hym-

⁷ Vergl. Stevan St. MOKRANJAC, *Predgovor*, in: *Osmoglasnik*, Muzičko-izdavačko preduzeće „Nota“ Knjaževac, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1996, S. 3-13; Nenad BARAČKI, *Obrasci osmoglasnog pojanja*, rukopis, Sombor 1938, Arhiva Muzikološkog instituta SANU, Beograd; Branko CVEJIĆ, *Udžbenik*

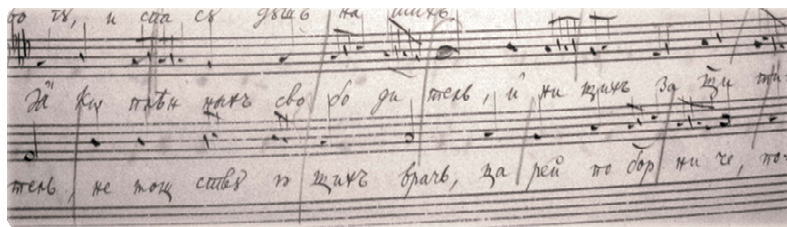
nen sind im Stankovićs-Manuskript alle Töne des Oktoechos und verschiedener Gesangsweisen vertreten: die Troparionsart, antifonale Art, eigentönige Art, Katavasienart, exapostilarische Art und Kondaktionart.⁸ Alle aufgeführten Arten der Gesangsweisen gehören zur Tradition des *kleinen* Gesangs.

Der analytische Blick auf die melodischen und strukturellen Charakteristika der Gesangsweisen erschließt eine Vielzahl von interessanten Details. Auffallend sind verschiedene Entwicklungsgrade der einzelnen melodischen Formeln im Rahmen der Töne; von syllabischen Melodien vom kleineren Tonumfang bis zu reicheren Melodieteilen, die mit kurzen, aber oftmaligen Melismen verziert sind. Die Phrasengrenzen im Rahmen der Töne sind hauptsächlich – deutlich sichtbar – durch die gedanklichen Abschnitte des Textes bedingt. In einzelnen Fällen ist eine Wiederholung beziehungsweise Variierung des gleichen Musters in benachbarten Abschnitten der Melodie vorhanden.

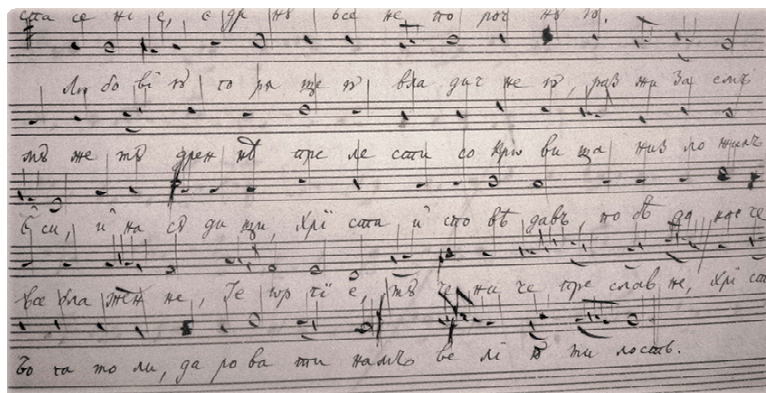
Auffällig sind auch einige Besonderheiten in Bezug auf die Aufzeichnungen des serbischen Gesangs, die von Anhängern des Kornelije Stanković erstellt wurden. Am häufigsten handelt es sich um tonale und formale Merkmale, besonders in Medial- und Finalkadenz der Gesangsweise. Eines der Beispiele sind kadenzierende melodische Formeln (insbesondere im 2., 3., 4. und 8. Echos), deren Abschlusston die Antizipation, mit der Letzten in einer Reihe von vier Achteln, vorausgeht:

crkvenog pojanja i pravila, Handschrift in Narodna biblioteka Srbije, RM-32, Beograd 1950; PETROVIĆ, *Srpsko narodno crkveno pojanje*, S. 257; Vojislav ILIĆ, *Srpski Osmoglasnik*, in: *Pro Musica*, Beograd 1988, S. 138; Vesna PENO, *O napevu u pravoslavnom crkvenom pojanju – prilog tipologiji crkvenih napeva*, in: *Muzikologija* 3, Beograd 2003, S. 219-234; Ivana PERKOVIĆ, *Muzika srpskog Osmoglasnika između 1850. i 1914. godine*, Maschr. Dipl.arbeit, Fakultät für Musikkunst, Beograd 2004; Milica ANDREJEVIĆ, *Osmoglasno svakodnevno i praznično pojanje na primeru službe za Božić – u zapisima srpskog pojanja*, Maschr. Dipl.arbeit, Novi Sad 2008; Patrijarh srpski PAVLE, *Razlika melodije svjetilna pojedinih velikih praznika od svjetilna drugog glasa, O osobenom pevanju Velikog slavoslovlja 6. glasa, Postoje li u crkvenom pojanju podobni i koji ih glasovi imaju*, in: *Da nam budu jasnija neka pitanja naše vere*, Bd. 1, Izdavački fond Srpske pravoslavne crkve, Arhiepiskopije beogradsko-karlovačke, Beograd 2010, S. 252-269; Predrag ĐOKOVIĆ, *Srpsko crkveno pojanje – teorijske osnove i praktična primena*, Maschr. Dipl.arbeit, Novi Sad 2010.

⁸ Vergl. ĐOKOVIĆ, *Srpsko crkveno pojanje*, S. 20-32.



Beispiel Nr. 2: Hl. Georg, Troparion, 4. Echos (Medialkadenz)



Beispiel Nr. 3: Hl. Georg, Kathisma-Hymne, 3. Echos (Finalkadenz)

Die rhythmischen Modelle folgen am häufigsten dem akzentuellen Verlauf des russischslawischen Textes. Die Grundeinheit ist eine Viertel. Auf den betonten Wortteilen und in Kadenzen sind Halbe notiert, während die Zier-, Weichen- und Durchgangstöne in Achteln, seltener in Sechzehnteln aufgeschrieben sind. Die melodisch-rhythmischen Modelle, die für die Formeln einzelner Töne (Synkope im 1. eigentönigen, punktierten Rhythmus im 2. Troparionston u.ä.) charakteristisch sind, sind hauptsächlich in Gesangsweisen gleichen Echos zu finden. Selbstverständlich ist durch die Beispiele der unterschiedlich „zugeschnitte-

nen“ melodisch-rhythmischen Formeln sichtbar, dass die mündliche Tradition zahlreiche Varianten mitbringt.

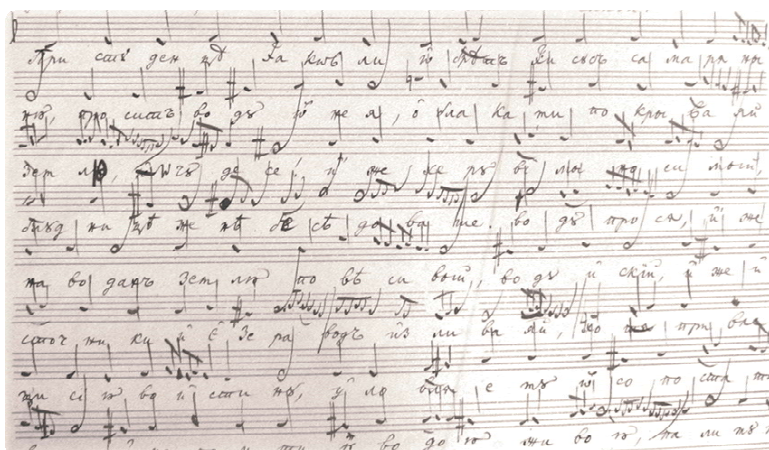
In der Literatur über die serbische Kirchenmusik wurde die Frage der Tonleitergrundlagen der serbischen kirchlichen Gesangsweisen beziehungsweise ihrer Verbindung mit den Grundlagen der griechischen Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts und der tonalen Prinzipien des westlichen Dur-Moll-Systems detailliert erörtert.⁹ Die Aufzeichnungen von Stanković sind ein wichtiges Zeugnis für diese Einflüsse. Als Student des Wiener Professors Simon Sechter und in einem Umfeld, wo die Musikausbildung auf dem temperierten, tonalen System basierte, bewegten sich Stankovićs' Überlegungen im Rahmen der westeuropäischen Musiktheorie. Andererseits hörte er während der melographischen Arbeit wahrscheinlich einem Gesang zu, der nicht als vollständig temperiert aufgeführt wurde. Von einem ähnlichen Problem in der Gesangspraxis schrieb auch Stevan St. Mokranjac im Vorwort zum Oktoechos: „In jener Zeit wurde fast kein Ton, seinem Wert nach, rein gesungen, sondern jeder hatte verschiedene Spielfreuden mit der Stimme, vorherige Schläge, nachherige Schläge, Heben und Senken der Kehle, Anhalten des Tons in der Kehle, Führung des Tons durch die Nase u.a.“¹⁰

Gleich wie in harmonisierten Kirchenliedern notierte Stanković am Anfang der einstimmigen Aufzeichnungen regelmäßig Versetzungszeichen (außer im 6. eigentönigen Echos), und im Verlaufe der Gesangsweise selbst auch zusätzliche Zeichen für alterierte Töne. Es ist auffallend, dass er die Gesangsweisen in bestimmten Tönen konsequent in den Rahmen einiger ausgewählter Tonalitäten (den 1. eigentönigen, 2., 4., 6., 8. Echos in F/f; den 3., 7. Echos in G; den 1. troparischen in D, den 5. Echos in g, den 6. eigentönigen in d, b, es) setzte; an einigen Stel-

⁹ MOKRANJAC, *Predgovor*; Petar BINGULAC, *Crkvena muzika u Srbiji*, in: *Muzička enciklopedija* 1, Zagreb 1971, S. 369-372; *O problemima tonalnih osnova u crkvenom pevanju balkanskih naroda*, Arbeit des XIV Kongresses des Bundes der Folkloristen Jugoslawiens in Prizren 1967, Beograd 1974; Vinko ŽGANEC, *Muzički folklor* I, Zagreb 1962; Danica PETROVIĆ, *Fruškogorski manastiri i srpsko pojanje*, in: *Fruškogorski manastiri*, Bd. 66, Beograd 1990, S. 182-184; PETROVIĆ, *Srpsko narodno crkveno pojanje*; Vesna PENO, *Pravoslavno crkveno pojanje na Balkanu u 19. veku – na primerima srpske i grčke tradicije*, Magisterarbeit, Handschrift, Novi Sad 1999; ĐOKOVIĆ, *Srpsko crkveno pojanje*, S. 46-112.

¹⁰ MOKRANJAC, *Predgovor*, S. 4.

len bezeichnete er die Tonalität des Gesangs sogar auch mit Buchstaben. Doch in Segmenten vieler Gesänge (besonders im 1. eigentönigen, 5., 6. Echos) sind die Alterationen nicht klar und konsequent aufgezeichnet. Es scheint, dass das Fehlen dieser Bezeichnungen an einigen Stellen nur eine Folge der Schnelligkeit bei der Aufzeichnung des Notentextes ist. Andererseits bestätigt diese Tatsache die erwähnte „Instabilität“, Un-temperiertheit bei der Aufführung, und weist eine ausgeprägte Variabilität bei der Pflege der mündlichen Tradition auf.



Beispiel Nr. 4: Sonntag der Samariterin, *Stichera anastasima* zu „Herr, ich ruf zu dir“, 6. Echos

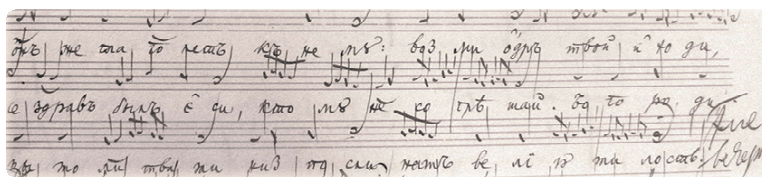
Von einzigartigem Bedenken hinsichtlich der tonalen Grundlage der Gesangsweisen zeugt auch Stankovićs' Herangehen an die Troparionsmelodien des 2., 4. und 6. Tons; er notierte sie auf zwei Arten, manchmal mit Versetzungszeichen der Mol-Tonalität beziehungsweise innerhalb des Dur-Systems.

Mehrfach wurde bestätigt, dass Stanković an die Aufzeichnung der serbischen kirchlichen Melodien mit voller professioneller und nationaler Verantwortung herantrat, indem er sich bemühte, den Gesang, dem er zuhörte, präzise aufzuschreiben. Im Vorwort zu seinem ersten ge-

druckten Buch *Православно црквено појање у србског народа* (1862) betont Stanković, dass er eine besondere Anstrengung eingesetzt hat, um bei der Harmonisierung den Geist der ursprünglichen einstimmigen Melodien zu bewahren. Auch durch die Passagen der Korrespondenz des Komponisten sehen wir, dass selbst Stankovićs' Professor Sechter den Bedarf für Feingefühl bei der Arbeit an der Aufzeichnung und Harmonisierung der Melodien des serbischen Gesangs, gerade aufgrund ihrer komplexen Intervalstruktur, erkannte. Die erhaltenen Segmente der Korrespondenz bezeugen auch, dass der serbische Patriarch Rajačić die Arbeit von Stanković, sogar auch jene von Sechter, sorgfältig überwachte und die Glaubwürdigkeit der erstellten Notationen und späteren Harmonisierungen gründlich überprüfte.¹¹

In den Aufzeichnungen der einstimmigen Melodien ließ Stanković die Taktstriche vorwiegend weg. Solch ein Verfahren eignet sich für den prosodischen Rhythmus der kirchlichen Melodien, deren Struktur durch gedankliche, textuelle Ganzheiten direkt bedingt ist. An einzelnen Stellen sind Bezeichnungen für die Phrasierung und das Tempo, etwas seltener auch für die Dynamik und den Charakter (*piu piano*, *piu mosso*), eingetragen. Der Einfluss der westeuropäischen Musiktheorie ist auch in der Kennzeichnung der Abschlüsse bestimmter Ganzheiten mit dem Ausdruck *Fine* sichtbar. Unter diesen befindet sich auch der Hinweis „*Fine Abenddienst*“, nach den Stichera aus dem Pentekostarion, am Sonntag vom Gelähmten.

¹¹ Im Laufe der Arbeit von Stankovićs an der Harmonisierung der serbischen kirchlichen Gesangsweisen unterhielt Patriarch Rajačić eine rege Korrespondenz mit dem Künstler, dem er diese bedeutende Aufgabe anvertraut hatte. In einem seiner Briefe kündigt der Patriarch an, einen vorzüglichen Kirchsänger und Gesangslehrer von Karlovci, Priester Atanasije Popović, nach Wien zu entsenden, der die Mentorarbeit von Stankovićs, aber auch jene Sechters, kontrollieren wird. Der Brief befindet sich im Archiv Serbiens unter der Bezeichnung PO-107/41.



Beispiel Nr. 5: Sonntag vom Gelähmten, Stichera zum Stichos, 8. Echos

Schließlich zeugen der Inhalt und die Reihenfolge der in der Stankovićs-Aufzeichnung gesammelten Gesänge gerade von der Gesangspraxis um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Auch einzelne Besonderheiten hinsichtlich der Praxis in späteren Perioden sind zu beobachten. Eines der Beispiele sind die Troparien *Seligpreisungen* am Festtag des Hl. Georg (die Verse *Blaženi este, Radujtesja i veselitesja, Slava, I ninje*), die im 2. Echos aufgezeichnet sind. In der Praxis, die in der nachfolgenden Periode entstanden und auch heute noch aktuell ist, werden die vier abschließenden Troparien zu *Seligpreisungen* mit dem achten (wenn die ersten Troparien im 1. bis 4. Echos stehen) beziehungsweise mit dem vierten Echos (wenn die ersten Troparien im 5. bis 8. Echos stehen) gesungen.¹²

*

Stanković war der Erste unter den fruchtbarsten Aufschreibern des serbischen Gesangs. Umfangreiche melographische Sammlungen des serbischen Gesangs wurden Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Tihomir Ostojić, Stevan Mokranjac, Branko Cvejić, Nenad Barački und Stefan Lastavica erstellt. Die Möglichkeiten für vergleichende Analysen aller vorhandenen Aufzeichnungen bringen die Gelegenheit zu neuen Anschauungen über die Entwicklungsetappen des traditionellen serbischen Kirchengesangs. Die historische Bedeutung der

¹² Vergl. Patrijarh srpski PAVLE, *Blažena iz Oktoiha ili Mineja za svaki dan, Kako uzimati Blažene na Liturgiji*, in: *Da nam budu jasnija neka pitanja naše vere*, Bd. 3, Izdavački fond Srpske pravoslavne crkve, Arhiepiskopije beogradsko-karlovačke, Beograd 2010, S. 93-104.

bahnbrechenden Arbeit von Stankovićs an der Aufzeichnung der serbischen Kirchenmelodien und sein reiches melographisches Opus kommen dabei zum vollen Ausdruck.

Derzeit ist eine umfangreiche, mehrjährige Arbeit am gesamten Handschriftennachlass von Stankovićs zur Veröffentlichung im Rahmen der Gesammelten Werke des Komponisten im Gange. Wir hoffen, dass auch die heutigen Kirchsänger, Forscher und Liebhaber des liturgischen Gesanges die geschichtliche Bedeutung, aber auch den praktischen Wert der ersten Aufzeichnungen des serbischen Kirchengesangs aus der Feder des Kornelije Stanković erkennen werden.

Anhang Nr. 1

Inhalt der veröffentlichten Notensammlungen des Kornelije Stanković
Православно црквено појање у србског народа

| Band-Nr. | Inhalt | Jahr der Veröffentlichung |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|
| Band 1 | Liturgie des Hl. Johannes Chrysostomos | 1862 |
| Band 2 | Gesänge aus den Liturgien des Hl. Johannes Chrysostomos und Hl. Basilios des Großen, Troparien, Kondakien und Irmoi von Weihnachten bis zur Himmelfahrt des Herrn | 1863 |
| Band 3 | Troparien, Kondakien und Irmoi von der Himmelfahrt des Herrn bis zum Einzug der Gottesmutter in den Tempel | 1864 |

Anhang Nr. 2

Inhalt der Handschriftensammlungen des Kornelije Stanković mit harmonisierten Gesangsweisen des serbischen Kirchengesangs (Belgrad, Archiv der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Geschichtliche Sammlung, Nr. 7888)

- *Oktoechos*
- *Allgemeiner und Gelegenheitsgesang*
- *Festtagsgesang*
- *Menaion*: Geburt der Gottesmutter, Sonntag der Hl. Väter, Hl. Nikolaus, Weihnachten, Synaxis der allheiligen Gottesgebälerin, Hl. Stephanus, Beschneidung des Herrn, Hl. Basilios, Theophanie, Hl. Sava, Hl. Drei Hierarchen, Begegnung des Herrn, Verkündigung an die Gottesmutter, Hl. Georg, Hl. Kaiser Konstantin und Kaiserin Helena, Geburt des Hl. Johannes des Vorläufers, App. Petrus und Paulus, Hl. Elias, Enthauptung des Hl. Johannes, Tod Mariens
- *Triodion*: Palmsonntag, Gründonnerstag, Karfreitag, Karsamstag
- *Pentekostarion*: Ostern, Sonntag nach Ostern, Thomas' Sonntag, Sonntag der Myronträgerinnen, Christi Himmelfahrt, Pfingsten

НАТАША МАРЬЯНОВИЧ

**САЧУВАНИ ЈЕДНОГЛАСНИ ЗАПИСИ СРПСКОГ НАРОДНОГ ЦРКВЕНОГ
ПОЈАЊА ИЗ ПЕРА КОРНЕЛИЈА СТАНКОВИЋА**

Сматра се да је *српско народно црквено појање* настало у првој половини 18. века, на основама грчке-касновизантијске музичке традиције и српског народног певања.¹ Ова музичка пракса негована је током 18. и почетком 19. века у главним центрима за учење, фруш-когорским манастирима и богословским и световним школама на подручју Карловачке митрополије. Традиционално српско црквено појање деценијама је преношено искључиво усменим путем. Тек половина 19. века, са почецима музичке писмености и мелографског рада, донела је значајне промене у модерној историји српске црквене музике.²

Услови да усмена традиција појања буде сачувана од пропадања и заборавач стечени су појавом Корнелија Станковића (1831-1865), првог српског школованог музичара. На подстицај руског протојереја Михаила Рајевског, уз подршку и надзор српског патријарха Јосифа Рајачића, Станковић је у Сремским Карловцима (1854-1857) и фрушкогорском манастиру Раваници (1861) забележио напеве готово целокупног црквеног репертоара. Већину нотираних мелодија потом је хармонизовао за четворогласни хор, док је један број записа остао у изворном, једногласном облику.

Богата Станковићева заоставштина укључује три књиге хармонизованих литургијских песама, објављене у Бечу, за композито-

1 Даница ПЕТРОВИЋ, *Српско народно црквено појање и његови записивачи*, in: *Српска музика кроз векове*, Галерија САНУ, књ. 22, Београд 1973, с. 251-275.

2 Упор. Даница ПЕТРОВИЋ, *Црквено појање и музичка писменост код Срба пре и после Велике сеобе*, in: *Патријарх српски Арсеније Чарнојевић и Велика сеоба Срба 1690. године*, Београд 1997, с. 151-166; Даница ПЕТРОВИЋ, *Српско појање у времену Јована Рајића (1726-1801)*, in: *Јован Рајић – живот и дело*, Институт за књижевност и уметност, посебна издања, књ. XIX, Београд 1997, с. 349-354.

ровог живота,³ и двадесеттри свеске нотних записа које су до данас остале у рукопису: седамнаест свезака хармонизованих песама из Осмо-гласника, Општег и пригодног појања, празничног појања из Минеја и Триода,⁴ као и пет свезака једногласних записа, које овом приликом детаљније представљамо.

Једногласни записи

Пет свезака једногласних Станковићевих записа садржи више од 400 страница, односно преко 4000 редова нотног текста. Према композиторским белешкама, већина ових записа датира из 1857. године. Обухваћени су напеви празничног појања из Минеја, Триода и Пентикостара:

| Минеја | Триод | Пентикостар |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Мала Госпоина Усековање главе св. Јована Крститеља св. Никола св. Три Јерарха св. Георгије св. Цареви Константин и Јелена св. Петар и Павле Рођење Јована Претече св. Илија Преображење Успење пресвете Богородице | Велика субота | Недеља мироносица Недеља Раслабљеног Недеља Самарјанке Недеља о слепом Вазнесење Недеља св. Отаца Духови Сви свети |

Табела № 1: К. СТАНКОВИЋ, Садржај рукописних свезака једногласних записа

3 Види прилог бр. 1.

4 Види прилог бр. 2.

Двадесет забележених празника у рукопису није распоређено хронолошки. На појединим местима уочљиво је и преплитање песама из служби различитих празника, што показује да је редослед бележења песама зависио и од тренутног сећања или појачког умећа црквених певача са којима је Станковић сарађивао.

У оквиру појединачних празника забележене су песме на вечерњој служби, јутрењу и Литургији. Број записаних нумера варира: у већини случајева, то су стихире на *Господи возвах*, литијске, стиховње и хвалитне стихире, сједални, богородични, свјетилен, тропар, кондак, Блажена, прокимен; у оквиру појединих празника (Мала Госпоина, св. Три Јерарха, св. Георгије, св. апостоли Петар и Павле, св. Илија, Успење пресвете Богородице, Недеља о слепом, Вазнесење) забележене су и стихире по 50. псалму, катавасије, одабране песме канона на јутрењу. Из посног Триода сачињени су записи статија, са преко 170 стихова.

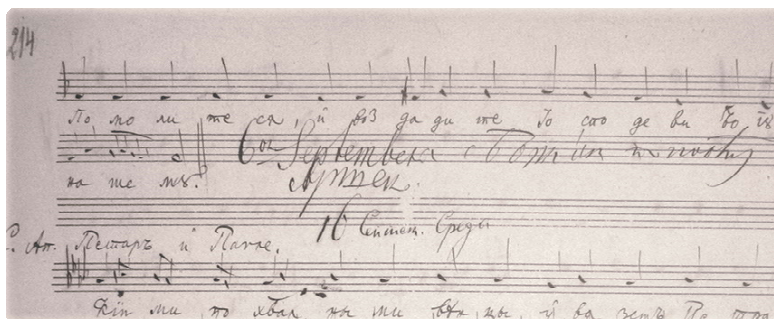
Текстови литургијских песама су на рускословенском језику, који је током 18. века постао језик богослужења у Српској православној цркви. Очито је да су Станковићу били доступне рускословенске богослужбене књиге којима су долазећи руски свештеници и учитељи снабдевали парохијске цркве у Сремским Карловцима.⁵ У Станковићевом рукопису, само местимично су у текстове унети акценти и знакови интерпункције, али је видљиво да музички ток песама најчешће прати структуру и мелодику рускословенског текста.

Нејасноће у појединим деловима рукописа, нечитак нотни текст уз разноврсне исправке, одражавају први запис. Поједини сегменти рукописа садрже само текстове литургијских песама, без нотних записа. Овакво стање указује на етапе Станковићевог рада: очито је да је на нотној хартији најпре исписиван богослужбени текст, а потом је композитор, слушајући појце, брзописом бележио мелодије. На основу неколико различитих рукописа којима су текстови забележени, увиђамо да је Станковић имао и сараднике у овој фази рада. Међу њима је вероватно био и Станковићев близак пријатељ

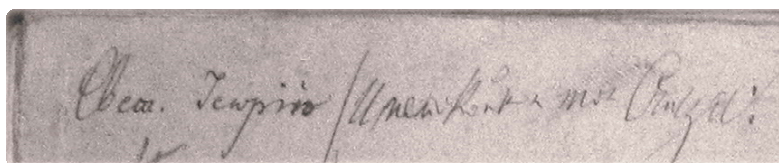
5 Види: Димитрије Е. Стефановић, *О језику богослужења Српске цркве, Епархија будимска*, 2009/17, Сентандреја, Будимпешта, с. 16-21; Петровић, *Црквено појање*, с. 253-254.

Федор Демелић, историчар и правник. Његов иницијал, односно цело презиме, забележено је на неколико места на маргинама рукописа.

Несумњиво је да би детаљније разматрање записа на маргинама целокупне Станковићеве рукописне заоставштине отворило и питање својеврсног „тајнописа“, којим би била осветљена посебна димензија уметниковог односа према црквеној музици и стваралачком раду. На маргинама рукописа које представљамо овом приликом стоје уметнички потписи, неколико датума, ознаке за број исписаних табака, као и напомене „с Божијом помоћу свршено“. Уз наслов празничне свеске са песмама из службе св. Георгију забележено је и интимно сећање на име покојног Станковићевог оца.



Пример № 1а



Пример № 1б

*

Драгоцености пионирских Станковићевих записа откривамо и сагледавањем мелодијских, ритмичких и структурних одлика забележених напева, односа мелодије и текста и других компоненти музичког израза. Ослањамо се, притом, на постојеће лествично-формалне анализе напева српског црквеног појања.⁶ Међу забележеним празничним химнама у Станковићевом рукопису заступљени су сви гласови Осмогласника и различите врсте напева: тропарски, антифонски, самогласни, катавасијски, ексапостиларски, кондачки.⁷ Све наведене врсте напева припадају традицији *малог* појања.

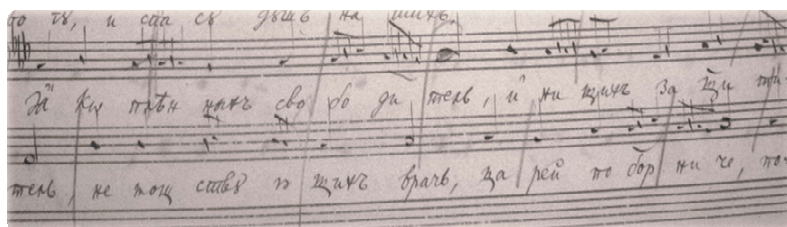
Аналитички поглед на мелодијске и структурне карактеристике напева открива мноштво занимљивости. Уочљиви су различити степени развијања појединачних мелодијских формула у оквиру гласова – од силабичних мелодија мањег тонског обима до богатијих делова мелодије украшених кратким, али учесталим мелизмима. Границе фраза у оквиру гласова углавном су јасно видљиве, условљене мисаоним одсецима текста. У појединим случајевима при-

6 Упор. Стеван Ст. МОКРАЊАЦ, *Предговор*, у: *Осмогласник*, Београд 1996, с. 3-13; Ненад БАРАЧКИ, *Обрасци осмогласног појања*, рукопис, Сомбор 1938, Архива Музиколошког института САНУ, Београд; Бранко ЦВЕЛИЋ, *Уџбеник црквеног појања и правила*, рукопис у Народној библиотеци Србије, РМ-32, Београд 1950; ПЕТРОВИЋ, *Српско народно црквено појање*, с. 257; Војислав ИЛИЋ, *Српски Осмогласник*, in: *Pro Musica*, Београд 1988, с. 138; Весна ПЕНО, *О напеву у православном црквеном појању – прилог типологији црквених напева*, in: *Музикологија* 3, Београд 2003, с. 219-234; Ивана ПЕРКОВИЋ, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, магистарски рад, Факултет музичке уметности, Београд 2004; Милица АНДРЕЈЕВИЋ, *Осмогласно свакодневно и празнично појање на примеру службе за Божић – у записима српског појања*, магистарски рад, рукопис, Нови Сад 2008; Патријарх српски ПАВЛЕ, *Разлика мелодије свјетилна појединих великих празника од свјетилна другог гласа, О особеном певању Великог славословља б. гласа, Постоје ли у црквеном појању подобни и који их гласови имају*, in: *Да нам буду јаснија нека питања наше вере*, књ. 1, Издавачки фонд Српске православне цркве, Архиепископије београдско-карловачке, Београд 2010, с. 252-269; Предраг ЂОКОВИЋ, *Српско црквено појање – теоријске основе и практична примена*, магистарски рад, рукопис, Нови Сад 2010.

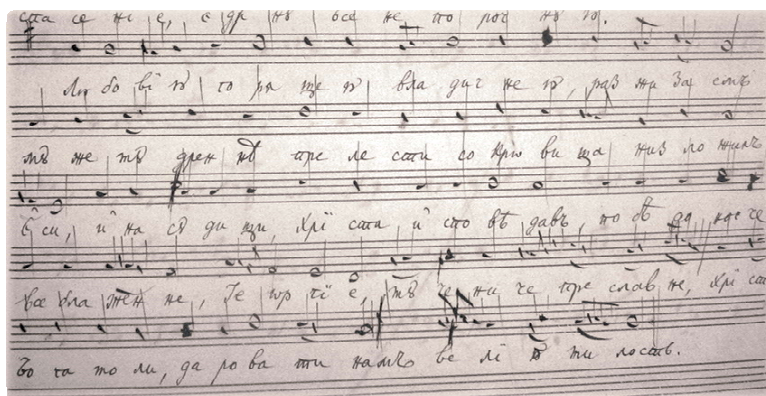
7 Упор. ЂОКОВИЋ, *Српско црквено појање*, с. 20-32.

сутно је понављање, односно варирање истог обрасца у суседним одсечима мелодије.

Уочљиве су и поједине специфичности у односу на записе српског појања које су сачинили следбеници Корнелија Станковића. Најчешће су у питању тоналне и формалне одлике, посебно у медијалним и финалним кадэнцама напева. Један од примера су кадэнцирајуће мелодијске формуле (посебно у 2, 3, 4, 8. гласу), чијем завршном тону претходи антиципација, последњом у низу од четири осмине:



Пример № 2: Св. Георгије, тропар, гл. 4 (медијална кадэнца)



Пример № 3: Св. Георгије, сједален, гл. 3 (финална кадэнца)

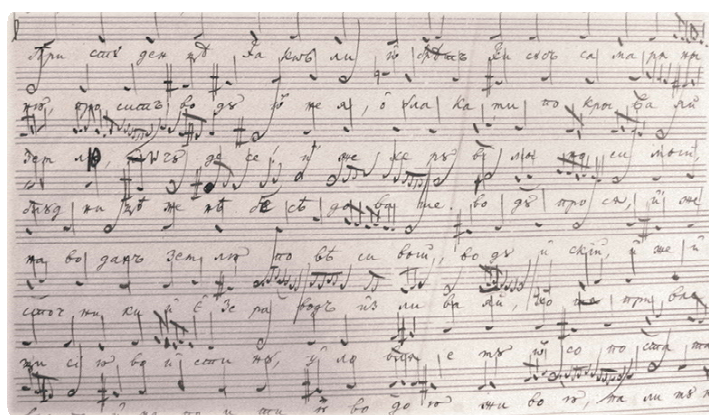
Ритмички обрасци најчешће прате акценатски ток рускословенског текста. Основна јединица је четвртина. На наглашеним деловима речи и у каденцама забележене су половине, док су украсни, скретнични и пролазни тонови исписани осминама, ређе шеснаестинама. Мелодијско-ритмички обрасци карактеристични за формуле појединих гласова (синкопа у 1. самогласном, пунктирани ритам у 2. тропарском гласу и сл.) углавном су присутни у напевима истог гласа. Дакако, кроз примере различито „искројених“ мелодијско-ритмичких образаца, видљиво је да усмена традиција доноси многобројне варијанте.

У литератури о српској црквеној музици детаљно је разматрано питање лествичних основа српских црквених напева, односно њихове повезаности са основама грчке црквене музике 18. и 19. века и тоналним принципима западног дур-мол система.⁸ Станковићеви записи су важно сведочанство о овим утицајима. Као студент бечког професора Симона Сехтера (Simon Sechter), у окружењу у коме је музичко образовање било засновано на темперованом, тоналном систему, Станковић је размишљао у оквирима западноевропске теорије музике. Са друге стране, вероватно је током мелографског рада слушао појање које није извођено у потпуности темперовано. О сличном проблему у појачкој пракси писао је и Стеван Ст. Мокрањац у предговору Осмогласнику: „У оно време скоро ни један тон није се певао по својој вредности чист, већ је сваки имао разна заигравања гласом, предударце, заударце, подизање и спуштање грла, задржавање тона у грлу, вођење тона кроз нос и др.“⁹

8 Мокрањац, *Предговор*; Petar BINGULAC, *Crkvena muzika u Srbiji*, in: *Muzika enciklopedija* 1, Zagreb 1971, с. 369-372; *О проблемима тоналних основа у црквеном певању балканских народа*, Рад XIV конгреса Савеза фолклориста Југославије у Призрену 1967, Београд 1974; Vinko ŽGANEC, *Muziki folklor I*, Zagreb 1962; Даница ПЕТРОВИЋ, *Фрушкогорски манастири и српско појање*, in: *Фрушкогорски манастири*, св. 66, Београд 1990, с. 182-184; ПЕТРОВИЋ, *Српско народно црквено појање*; Весна ПЕНО, *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку – на примерима српске и грчке традиције*, магистарски рад, рукопис, Нови Сад 1999; Ђоковић, *Српско црквено појање*, с. 46-112.

9 Мокрањац, *Предговор*, с. 4.

Као и у хармонизованим црквеним песмама, на почетку једногласних записа Станковић је редовно бележио предзнаке (осим у 6. самогласном гласу), а у самом току напева и додатне знакове за алтероване тонове. Уочљиво је да је напеве у одређеним гласовима доследно постављао у оквире неколико одабраних тоналитета (1. самогласни, 2, 4, 6, 8. глас in F/f; 3, 7. глас in G; 1. тропарски in D, 5. глас in g, 6. самогласни in d, b, es); на појединим местима је чак и словно означавао тоналитет песме. Међутим, у сегментима многих песама (посебно у 1. самогласном, 5, 6. гласу) алтерације нису јасно и доследно забележене. Чини се да је изостанак ових ознака на појединим местима само последица брзине у бележењу нотног текста. Са друге стране, ова чињеница потврђује поменути „нестабилност“, нетемперованост у извођењу и показује изражену варијабилност у неговању усмене традиције.



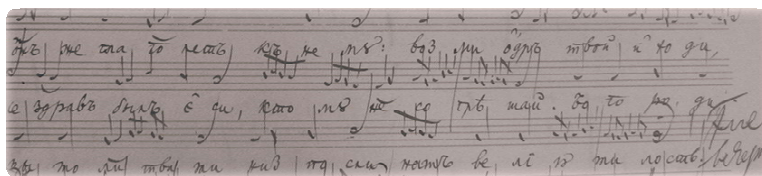
Пример № 4: Недеља Самарјанке, стихира на „Господи возвах“, гл. 6

О својеврсној недоумици у вези са тоналном основом напева сведочи и Станковићев приступ тропарским мелодијама 2, 4. и 6. гласа; бележио их је двојако, понекад са предзнацима молског тоналитета, односно у оквиру дурског система.

Постоји више потврда да је Станковић бележењу српских црквених мелодија прилазио са пуном професионалном и националном

одговорношћу, трудећи се да појање које је слушао прецизно запише. У предговору своје прве штампане књиге *Православно црквено појање у србског народа* (1862) Станковић наглашава да је уложио посебан труд да приликом хармонизовања сачува дух изворних једногласних мелодија. Такође, кроз одломке композиторове преписке видимо да је и Станковићев професор Сехтер увиђао деликатност рада на бележењу и хармонизовању мелодија српског појања, управо због њихове сложене интервалске структуре. Сачувани сегменти преписке сведоче и да је српски патријарх Рајачић помно надгледао Станковићев, па и Сехтеров рад и темељно проверавао веродостојност сачињених нотних записа и потоњих хармонизација.¹⁰

У записима једногласних мелодија Станковић је претежно изостављао тактне црте. Овакав поступак погодује прозодичном ритму црквених мелодија, чија је структура директно условљена мисаоним, текстуалним целинама. На појединим местима уписане су ознаке за фразирање и темпо, нешто ређе и за динамику и карактер (*piu piano*, *piu mosso*). Утицај западноевропске музичке теорије видљив је и у обележавању завршетака одређених целина изразом *Fine*. Међу таквима је и запис “*Fine* вечерње”, након стихира из Пентикостара, у недељу о Раслабљеном.



Пример № 5: Недеља о Раслабљеном, стихира на стихове, гл. 8

¹⁰ Током Станковићевог рада на хармонизацији српских црквених напева, патријарх Рајачић је одржавао активну преписку са уметником коме је поверио овај значајан задатак. У једном од писама, патријарх најављује да ће у Беч послати врсног појца и карловачког учитеља појања, свештеника Атанасија Поповића, који ће контролисати Станковићев, али и менторски Сехтеров рад. Писмо се налази у Архиву Србије, под ознаком ПУ-107/41.

Конечно, садржај и редослед сабраних песама у Станковићевом запису сведоче о самој појачкој пракси половином 19. века. Уочавамо и поједине специфичности у односу на праксу у каснијим периодима. Један од примера су тропари *Блажена* на дан празника св. Георгија (стихови *Блажени есте, Радујтесја и веселитесја, Слава, И ниње*), забележени у 2. гласу. У пракси која је заживела у наредном периоду и данас је актуелна, четири завршна тропара на *Блажена* певају се осмим (када су први тропари од 1. до 4. гласа), односно четвртим гласом (када су прва од 5. до 8. гласа).¹¹

*

Станковић је био први међу најплоднијим записивачима српског појања. Обимне мелографске збирке српског појања сачинили су крајем 19. и почетком 20. века Тихомир Остојић, Стеван Мокрањац, Бранко Цвејић, Ненад Барачки и Стефан Ластавица. Могућности за упоредне анализе свих постојећих записа доносе прилику за нове погледе на етапе развоја традиционалног српског црквеног појања. Историјски значај Станковићевог пионирског рада на бележењу српских црквених мелодија и његов богати мелографски опус притом долазе до пуног изражаја.

У току је обиман, вишегодишњи рад на приређивању укупне Станковићеве рукописне заоставштине за објављивање у оквиру композиторских Сабраних дела. Надамо се да ће и данашњи појци, истраживачи и љубитељи богослужбене песме препознати историјски значај, али и практичну вредност првих записа српског црквеног појања из пера Корнелија Станковића.

11 Упор. Патријарх српски ПАВЛЕ, *Блажена из Октоиха или Минеја за сваки дан. Како узимати Блажене на Литургији*, in: *Да нам буду јаснија нека питања наше вере*, књ. 3, Издавачки фонд Српске православне цркве, Архиепископије београдско-карловачке, Београд 2010, с. 93-104.

Прилог № 1

Садржај објављених нотних збирки Корнелија Станковића *Православно црквено појање у србског народа*

| Број свеске | Садржај | Година објављивања |
|-------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| Св. 1 | Литургија Св. Јована Златоустог | 1862 |
| Св. 2 | Песме из Литургија св. Јована Златоустог и св. Василија Великог, тропари, кондаци и ирмоси од. Песме из Литургија св. Јована Божића до Спасовдана | 1863 |
| Св. 3 | Тропари, кондаци и ирмоси од Спасовдана до Вавдења | 1864 |

Прилог № 2

Садржај рукописних збирки Корнелија Станковића са хармонизованим напевима српског црквеног појања (Архив САНУ, Београд, Историјска збирка бр. 7888)

- *Осмогласник*
- Опште и пригодне појање
- Празнично појање:
 - *Минеј*: Мала Госпоица, Недеља св. Отаца, св. Никола, Божић, Сабор пресвете Богородице, св. Стефан, Обрезање Господње, св. Василије, Богојављење, св. Сава, св. Три Јерарха, Срећење, Благовести, св. Георгије, св. цар Константин и царица Јелена, Рођење св. Јована Претече, Ап. Петар и Павле, св. Илија, Усековање главе св. Јована, Велика Госпоица
 - *Триод*: Цвети, Велики четвртак, Велики петак, Велика субота
 - *Пентикостар*: Васкрс, недеља по Васкрсу, Томина недеља, Недеља жена Мироносица, Вознесење, Духови