

Ivana ANTOVIĆ

## ANTUN KOPITOVIĆ KOMPOZITOR IZ BOKE KOTORSKE

**Ključne riječi:** muzičar, kompozitor, XX vijek, duhovna muzika, “Iže heruvimi”, “Molitva“, Boka Kotorska, Beograd, Zagreb, Rim, Argentina, Buenos Aires, muzička analiza vokalne literature, Istorijski arhiv Kotor - fond MUZ (Muzička zbirka)

Boka Kotorska je regija u kojoj su se pojavljivala značajna imena naše muzičke prošlosti. Nažalost, splet raznih okolnosti je ponekad dovodio do toga da ni njihov život, pa ni njihov muzički opus nisu bili dovoljno proučeni, pa ni zapisani. Tako se događalo da su vremenom i ta muzička imena i njihovo djelo padali u potpun zaborav.

Svaki otkriveni podatak, svaki novi otkriveni izvor, svaki sačuvani dokument unosi novo svjetlo u bogatstvo tradicije ovog kraja. To je slučaj i sa njenom muzičkom prošlošću i imenima i djelima te prošlosti.

Jedno od imena te kulturne prošlosti je i Antun Kopitović o čijem se značajnom muzičkom radu, pa i o njegovom životu uopšte, do danas vrlo malo zna.

Proučavanje njegovog života i djela danas je moguće zahvaljujući arhivskoj građi koja se nalazi u Istorijskom arhivu Kotor u okviru fonda MUZ<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Muzička zbirka nastala je u arhivu od poklona samih autora, članova njihove porodice, nasljednika, zatim putem otkupa, a potom i iz postojeće građe samog arhiva prilikom detaljnijih sređivanja. Kseroks kopije pojedinih djela dobijene su od raznih privatnih imalaca arhivske građe koji originale čuvaju kod sebe. Iz praktičnih razloga one su ostavljene u ovoj zbirci u cjelinama koje se odnose na pojedine autore, a ne u zbirci kopija kako se to uobičajeno radi.

Prilikom detaljnijeg sređivanja građe u arhivu 1986. godine odlučeno je da se cjelokupna građa ove zbirke (koja je do tada bila inventarski popisana u nizu) podijeli u određene cjeline. Tako je građa svakog stvaraoca unutar zbirke dobila poseban redni broj i utvrđenu signaturu. Arhivska građa koja se tiče Antuna Kopitovića nosi signaturu MUZ I. Antun Kopitović je 1975. godine poklonio arhivu 57 svojih kompozicija. Kasnije, 1986. i 1987. godine, dr Miloš Milošević poklanja arhivu dvije kompozicije A. Kopitovića od ko-

(Muzička zbirka), zbirka XXII<sup>2</sup>. Pored ovoga, poseban izvor za proučavanje njegovog života i rada je lična prepiska između njega i dr Miloša Miloševića, tadašnjeg arhivskog savjetnika Istorijskog arhiva Kotor, koja je obavljena u periodu od 1973. do 1978. godine.<sup>3</sup>

Već u prvim pismima ustanovljavamo da je ovu vezu inicirao akademik Slavko Mijušković (1912-1989), tadašnji direktor Istorijskog arhiva Kotor, na čije pismo se Antun Kopitović obraća direktno dr Milošu Miloševiću iz Buenos Airesa 27.04.1973. godine da shvata da on od njega traži njegov "curriculum vitae" "u svrhu nekog, eventualno, članka u tamošnjim novinama", ali, odmah zatim ističe: "Ali što mene najviše zanima je to, da bi Vam mogao poslati prepise svih mojih kompozicija, tako da ih u Kotoru i za Kotor sačuvate. Znate, godine prolaze i jednog dana, kad umremo ja i moja žena, moglo bi se vrlo lako dogoditi, da sva ta moja djela svrše u smeću, jer Argentinci nemaju interesa sačuvati ono, što su stranci stvorili, a pogotovo oni čija prezimena završavaju na 'vić'."

U narednom pismu iz Buenos Airesa od 07.06.1973. godine vidimo da je on poslao svoj "curriculum vitae", tako da ćemo ga, s obzirom na to koliko je interesantan i značajan ovaj dokument, ovdje citirati u potpunosti:

### **“Antun Kopitović (Curriculum Vitae)**

Rođen je 23. septembra 1913. godine u selu Muo kod Kotora (Boka Kotorska). Osnovnu školu pohađa u rodnom mjestu i u Kotoru. Gimnazijske nauke počinje u Kotoru i završava u Beogradu, većim dijelom kao privatni đak. U Kotoru uči klarinet kod učitelja gradske muzike Erminija Bagatelle, a klavir kod prof. Valerije Dienstel. Godine 1932 upisuje nastavnički odsjek Muzičke škole (Miloša Velikog br. 1), gdje biva učenikom Dra Miloja Milojevića (kompozicija), Dra Koste Manojlovića (istorija muzike), Prof. Olge Mihajlović (klavir) i prof. Marije Mihajlović (violina). Godine 1936. ne završivši, prekida školovanje uslijed lošeg materijalnog stanja. Godine 1936. i 1937. djeluje kao dirigent pjevačkih zborova u mjestima Muo, Škaljari i Lastva u Boki Kotorskoj. Godine 1937. i 1938. djeluje kao dirigent (po natječaju)

---

jih je koračnica "Dobrota" posvećena darodavcu od strane autora. Poslije njegove smrti, udovica Štefica Kopitović poklanja arhivu djelo "Semblanza". Njegov brat Vladislav Kopitović 1983. godine arhivu poklanja osmrtnicu sa slikom kompozitora.

<sup>2</sup> Vodič kroz arhivsku građu sa sumarnim inventarima muzejskih i crkvenih fondova i zbirki, Istorijski arhiv Kotor, Kotor 1977., str. 330-332.

<sup>3</sup> Ova zbirka pisama i prepiske se danas čuva u privatnoj arhivi porodice Darka Antovića. To je dio poklona dr Miloša Miloševića njegovoj unuci Ivani Antović koja nastavlja porodičnu tradiciju naučno-istraživačkog rada i to posebno u oblasti muzike.

gradske muzike u Stonu. Godine 1938. odlazi u Zagreb, gdje se upisuje u visoku školu Muzike akademije i studira kod prof. Franje Dugana, Frana Lhotke i Krste Odaka (kompoziciju), kod prof. Mladena Pozajića (dirigiranje), kod Dr Božidara Širole (folklor), kod prof. Božidara Kunca (klavir), kod prof. Franja Lucića (orgulje) i kod prof. Stanislava Stražnickog (istorija muzike). U godinama 1939-1942. prekida studiranje u Zagrebu i odlazi u Rim da studira kompoziciju kod renomiranog talijanskog kompozitora Ildebranda Pizzettija. I te studije prekida uslijed slabih materijalnih mogućnosti vraćajući se u Zagreb 1942. god. da nastavi tamo započete studije. Godine 1943. završava konzervatorij u Zagrebu. Tada osniva svoju privatnu školu gdje predaje kompoziciju, klavir i solo pjevanje. U oktobru 1945. god. odlazi u Rim, da tamo nastavi započete studije. U toku boravka u Italiji (1945-1948) bavi se takodje orguljanjem po crkvama i vođenjem pojedinih pjevačkih zborova, kao i davanjem časova iz kompozicije, klavira i solo pjevanja. U aprilu 1948. god. odlazi u Argentinu, gdje u Buenos Airesu radi za pojedine muzičke izdavačke kuće, kao orkestrator. Od godine 1953-1955. djeluje kao dirigent orkestra na "Radio Belgrano", a od 1955. do kraja 1962. godine kao dirigent orkestra na "Radio Splendid". U tim periodima takodje biva dirigent pjevačkih zborova. Godine 1963. osniva svoju privatnu školu za kompoziciju, instrumentaciju, klavir i solo pjevanje, gdje odgaja veliki broj argentinskih kompozitora, instrumentatora, klavirista i solo pjevača. Uporedo sa tim, nastu pa kao dirigent kamernog orkestra Drž. radio stanice i Televizije i dirigira razne simfonijske koncerte u prvorazrednim dvoranama gradova: Buenos Airesa, La Plate, Cor-dobe i Mendoze."

U prilogu ovom "curriculum vitae", Antun Kopitović prilaže prepise iz izabranih novinskih kritika, iz listova: "LA NACION" iz 1950. (nastup u koncertnoj dvorani Montevideo), "FREIE PRESSE" iz 1952. (nastup u Teatro Cervantes), "NOTICIAS GRAFICAS" iz 1958. (televizijski kanal broj 7), "LA NACION" iz 1961. (Teatro Coliseo), "LA PRENSA" iz 1961. (Teatro Coliseo), "FREIE PRESSE" iz 1961. (Teatro Coliseo), "CORREO POLACO" iz 1962. (Teatro Colon) i druge. Iz ovih izvoda vidimo da je njegov rad jednostavno rečeno bio obasut visokim priznanjem muzičke kritike tokom cijelog njegovog stvaralačkog rada u Argentini. Veliki broj snimljenih ploča u Južnoj Americi i SAD je sačuvao Kopitovićev muzički rad kao dirigenta, kompozitora i instrumentatora.

U prilogu još daje popis dvadesetak njegovih najistaknutijih kompozicija za pjevački zbor, svjetovnih i duhovnih, za vokalne soliste, za klavir, instrumentalne kompozicije za kamerni sastav i za simfonijski orkestar i dr.

Iz dalje prepiske saznajemo koliko je intimno vezan za svoj rodni kraj, kakav život vodi u Argentini sa vječnim žalom da se ne može vratiti u Boku.

Iz pisama saznajemo, pored ostalog, da tamo nije živio u nekom posebnom izobilju. Interesantno je da u jednom pismu ističe da je u Argentini ipak život najjeftiniji. Takođe saznajemo da je po nekim svojim rođacima slao, prije svega, njegove školske radove u domovinu ali, koji izgleda nikad nisu stigli na određište.

U jednom pismu naglašava da u mladosti nije smatrao da su ti njegovi radovi nešto posebno vrijedni, ali sa starenjem ovo mišljenje korjenito mijenja, posebno kada je shvatio da je neke napisao na osnovu sjećanja na narodne muzičke motive iz svog kraja. Ističe svoju vezanost za kraj iz kojeg je potekao i u svom privatnom pismu dr Miloševiću piše: "Mene su ono argentizirali jer im je to potreba, ali moje srce i sve moje pripada samo mom rodnom kraju."... "Da znate kako je lijepo živjeti u Dobroti! Za jednu Dobrotu poklonio bih Vam stotinu Buenos Airesa!". To je najvećim dijelom i pokazao. Sakupljen je njegov muzički opus koji se danas čuva u Istorijskom arhivu Kotor.

Ako sagledamo kompletnu prepisku, onda vidimo da pored ostalog on opisuje i muzičku scenu Argentine svog vremena koju u stvari stranci zamišljaju skoro poluvarvarskom sredinom, a ističe da ona nije ništa drugo nego produžetak Evrope i kaže "Francuzi vele, da je Bs. As. moderni nastavak Pariza" (pismo od 03.02.1976.godine). Iz posljednjih pisama saznajemo da je počeo da obolijeva, ali da i dalje uporno radi i nastupa i to čak u najznačajnijim kulturnim kulturnim centrima u Buenos Airesu (na pr. Teatar Colon i dr.).

Iz pisma Štefice Kopitović, njegove supruge, od 21. oktobra 1983. saznajemo da je Antun Kopitović umro u Buenos Airesu 25. avgusta 1983. godine. Sahanjen je privremeno u "Galeriji i biće premješten u Panteon Društva Kompozitora koje se sada uređuje". Sahrani je prisustvovao veliki broj prijatelja i znanaca mada je bio radni dan.

Pored navedenog, ova prepiska je značajna još po nečemu. U njoj on pominje i neke zaboravljene kompozitore porijeklom iz Boke, kao što je na pr. Petrarka Antun (Prčanj 1863.-Buenos Aires 1936.), zatim Tripo Tomas (Kotor 1885.-Kotor 1975.), Antun Homen (Kotor 1906.-Kotor 1990.) i drugi.

Ovaj rad je posvećen muzičkom istraživanju i analizi samo dijela muzičkog opusa Antuna Kopitovića koji obuhvata kompozicije vokalne muzike.<sup>4</sup> Spisak ovog opusa ćemo prikazati prema datumu nastajanja, a prvenstveno prema redosljedu signatura kako se dokumenta vode u Istorijskim arhivu Kotor.

---

<sup>4</sup> Sav opus Antuna Kopitovića koji se čuva u Istorijskom arhivu Kotor, kako saznajemo iz ranije pomenute prepiske sa dr Miloševićem je svojeručni prepis samog autora plavim perom na notnom papiru (tip No 3112 Ind. Arg.) dimenzija 22,7 cm X 32 cm jako dobro čitljivim rukopisom. Dokumenta su dobro očuvana.

U ovaj opus spadaju sledeće kompozicije:

“AVE MARIA”, Zagreb 1939.<sup>5</sup>

“ИЖЕ ХЕРУВИМИ”, Rim 1947.<sup>6</sup>

“MISA u G duru (za muški zbor uz pratnju orgulja):

KYRIE,

GLORIA,

CREDO,

SANCTUS,

BENEDICTUS i

AGNUS DEI”;

Rim 1947.<sup>7</sup>

“TANTUM ERGO (Mješoviti zbor)”, Buenos Aires 1949.<sup>8</sup>

“TERRA TREMUIT (mješoviti zbor)”, Buenos Aires 1950.<sup>9</sup>

“ECCE SACERDOS MAGNUS”, Buenos Aires 1952.<sup>10</sup>

“BOŽIĆNA ZVIJEZDA (mješoviti zbor)”, Buenos Aires 1958.<sup>11</sup>

“MOLITVA”, Buenos Aires 1971.<sup>12</sup>

“ZDRAVO MARIJO (za alt solo uz pratnju klavira)”, Trst, januar 1946.<sup>13</sup>

Za ovaj rad smo odlučili da predstavimo dvije kompozicije i to: “ИЖЕ ХЕРУВИМИ”, nastala u Rimu 1947. godine i “MOLITVA”, nastala u Buenos Airesu 1971. godine.

U pristupu muzičkoj analizi ovih kompozicija postupili smo na sledeći način.

Analize uključuju razmatranja i utvrđivanja na koji način je muzičkim sredstvima realizovana kompozitorska zamisao i u kakvoj je bliskoj vezi sa sadržajem pjesničkog teksta. Ovakav postupak podrazumijeva određenje pjesničke forme, kao i njene ukupne veze sa odgovarajućom muzičkom formom, odnosno način organizacije pjesničkog sloga unutar muzičke strukture. To takođe podrazumijeva i korišćenje harmonske analize, kao i analize fakture i svih ostalih muzičkih komponenti i načina na koji one učestvuju u oslikavanju tekstualne zamisli.

---

<sup>5</sup> Istorijski arhiv Kotor (u daljem tekstu IAK), MUZ I-4/1-2

<sup>6</sup> IAK, MUZ I-6/1-3

<sup>7</sup> IAK, MUZ I-7/1-24

<sup>8</sup> IAK, MUZ I-9/1-2

<sup>9</sup> IAK, MUZ I-11/1-5

<sup>10</sup> IAK, MUZ I-15/1-4

<sup>11</sup> IAK, MUZ I-24/1-2

<sup>12</sup> IAK, MUZ I-42/1-4

<sup>13</sup> IAK, MUZ I-54/1-3

Kod odabranih kompozicija koje smo izdvojili da ih predstavimo u ovom radu je riječ o dijelu opusu duhovne muzike koji je kod autora podrazumijevao korišćenje tekstova na crkvenoslovenskom jeziku (“Иже херувими”) i na srpskom jeziku (“MOLITVA”), pored ostalih, koje ovdje sada nismo uvrstili, a koje su uglavnom iz Svetog Pisma, Euharistijske pjesme i tekstove rimokatoličke mise i pravoslavne liturgije koji su dijelom na latinskom jeziku (“AVE MARIA”, “MISA u G duru”, “TANTUM ERGO”, “TERRA TREMUIT”, “ECCE SACERDOS MAGNUS”), i paralelno na latinskom i srpskom jeziku (“ZDRAVO MARIJO”), i na srpskom jeziku (“BOŽIĆNA ZVIJEZDA”).

Da bi se moglo raditi na analizi tekstova, kao i drugim gore navedenim analizama, a takođe i radi lakšeg razumijevanja koristili smo zvanične prevode pravoslavne crkve i dostupnu literaturu koja se navodi tokom rada.

Takođe smo se za pojedina pitanja konsultovali sa sveštenim licem jerejom Nemanjom Krivokapićem, diplomiranim teologom i don Srećkom Majićem, peraškim župnikom.

Tokom rada bilo je potrebno duboko ući kako u analizu korišćenih tekstova tako i u ukupnu muzičku analizu ovog opusa, prije svega radi toga što se pred nama nalazilo jedno, do danas, ipak neistraženo i nepoznato našoj muzičkoj javnosti djelo očigledno visoko muzički obrazovanog i kvalitetnog muzičara. Ovakav pristup pokušava da otvori put shvatanjima dubokih i subtilnih vjerskih osjećanja ovog kompozitora, kao i duhovnog nasljeđa sigurno usađeno u sredini u kojoj je rođen i proveo djetinjstvo i mladost. Na neki način, možemo reći da se ovaj njegov opus duhovne vokalne muzike opet oživljava u toj istoj sredini iz koje je potekao i to baš objavljivanjem ovakvog rada, a možemo zaključiti da bez prisustva ove literature bi bili uskraćeni i za jednu stepenicu razvoja ukupne naše vokalne literature.

Ovim radom pokušali smo da zaokružimo jedan nepoznati segment muzičke prošlosti i predstavimo ga u vidu jednog istraživačkog rada kao djelo Antuna Kopitovića, ipak široj javnosti do danas muzičara nepoznatog u sredini iz koje je potekao, a koji je pravu afirmaciju i veoma značajno muzičko mjesto postigao u nama dalekoj Argentini, koja ga je još za života slavila i dobro poznavala.

Istovremeno, otvorili smo pitanja daljih istraživanja njegovog opusa i rada, a posebno u sferi svjetovne vokalne muzike kojom se izgleda do sada niko nije bavio, a posebno ne na ovakav način. To je zadatak budućih istraživača.

### ИЖЕ ХЕРУВИМИ

“Iže heruvimi” se pjeva u okviru pravoslavnog bogoslužjenja i to liturgije, dok je ovo jedan od primjera “Heruvimske pjesme” koji je komponovan

kao samostalna kompozicija. Možemo pretpostaviti da je Antun Kopitović i zamislio u okviru svoje liturgije, ali dokaza o tome nemamo.

Originalni tekst ove pjesme je na crkvenoslovenskom jeziku i izgleda ovako<sup>14</sup>:

### **Иже херувими**

Иже херувими тайно образующе,  
и животворящей Троице,  
трисвятую песнь припевающе.  
Всякое нине житейское  
отложимъ попечение.

Яко да царя всехъ подимемъ,  
ангельскими невидимо  
дориносима чинми.  
Аллилуја, аллилуја, аллилуја.

Prevod teksta je sledeći <sup>15</sup>:

Mi koji Heruvime tajanstveno izobražavamo (predstavljamo)  
i Životvornoj Trojici  
Trisvetu pjesmu pjevamo,  
svaku sada životnu  
brigu ostavimo.  
Kao oni koji će primiti Cara svih,  
anđeoskim silama  
nevidljivo praćenoga.  
Aliluja, aliluja, aliluja.

---

<sup>14</sup> Izgovor teksta:

Iže heruvimi, tajno obrazujušče,  
i životvorjašče Troicje,  
Trisvjatuju pjesan pripjevajušče.  
Vsjakoje ninje žitejskoje  
otložim popečenje.

Jako da carja vsjeh podimem,  
angelskimi nevidimo  
dorinosima činmi.  
Aliluja, aliluja, aliluja.

<sup>15</sup> Za prevod sa staroslovenskog jezika konsultovali smo Jereja Nemanju Krivokapića.

Kompozicija Antuna Kopitovića "Iže heruvimi" je pisana za mješoviti četvoroglasni hor. Oblika je složene pjesme bez reprize – složene dvodjelne pjesme, gdje se prvi dio Heruvimske pjesme izlaže u okviru odsjeka **A** (takt 1-24), a drugi u okviru odsjeka **B** (takt 25-48). Oba ova odsjeka predstavljaju male trodjelne pjesme (**aba<sub>1</sub>** i **cdc<sub>1</sub>**).

Pred odsjekom **A** stoji oznaka *Andante*, a pred odsjekom **B** *Allegro*. Međutim, pošto se prelaskom iz jednog u drugi odsjek mijenja i vrsta takta, iz alla breve u 4/4, suštinski se brzina izvođenja ne mijenja, pa možemo reći da se gore pomenute naznake više odnose na razliku u karakteru između ovih djelova, što prati i karakter sadržaja teksta.

U odsjeku **A** se govori o samim ljudima koji otkrivaju Božansku istinu pjevajući pjesmu anđela - Heruvima, koji simbolizuju puninu Božanskog znanja. Ovu pjesmu oni pjevaju svetom Trojici: Ocu, Sinu i Svetome Duhu, ostavljajući svaku ovozemaljsku brigu da ne bi mogla oskrnaviti uzvišenost ovog svetog obreda. Poniznost takvog tekstualnog sadržaja povezana je sa mirnijim karakterom ovog odsjeka (**A**) u odnosu na sledeći odsjek.

U odsjeku **B** se iskazuje radost u iščekivanju susreta sa Carem svih stvorenja – Hristom i klikće se: Aliluja (Slava Bogu). Zbog toga se ovaj dio teksta izlaže u Allegro (ital. allegro, veselo), u forte dinamici i sadrži pokretljiviji ritam, sa punktiranim četvrtinama i osminama kojih nije bilo u dijelu **A**.

Faktura je uglavnom homofona, izoritmija je najviše prisutna, mada se ne rijetko pojavljuju kratki segmenti (najviše jedan takt) u komplementarnom ritmu, sa odlikama polifonog mišljenja i to posebno u kadencama.

Što se tiče tretmana teksta, on je u velikoj mjeri silabičan, ali ima i dosta melizama koji se izvode na dva, najviše tri tona.

U prvoj rečenici pododsjeka **a** svojom pokretljivošću se ističe linija basa, jer on pretežno sadrži četvrtine dok su ostali glasovi uglavnom u polovinama.

Dugi tonovi u gornjim glasovima i melizmatični tretman teksta u basu i njegovo kretanje od I stupnja osnovnog tonaliteta G-dura, preko vođice koja se kreće naniže (umjesto naviše) ka VI stupnju, pa plagalni odnos S – T (takt 2), daje pomalo modalni prizvuk ovom dijelu muzičkog toka.

To će biti posebno izraženo u sledećoj rečenici (takt 5-8), gdje se akordi sporednih stupnjeva, što je neuobičajeno za tonalni sistem, prilično slobodno tretiraju, pojavljujući se ispred akorada čiji su zastupnici i vezujući se sa akordima sporednih stupnjeva: G: III - T - VI - **III**<sup>7</sup> = D:**VI**<sup>7</sup> – VII<sup>6</sup> – D<sup>7</sup>- T.

Ova rečenica predstavlja slobodnu sekvencu prve rečenice, čija se cijela melodija iz diskanta prenosi za tercu (malu ili veliku) naviše, da bi se u toku ove transpozicije dijatonskom modulacijom prešlo u dominantni D-dur. U ovom tonalitetu se i kadencira pa se ove dvije rečenice povezuju u period koji



čini dio **a**. Ovo zaokruženje dobija na ubjedljivosti time što se na završnom sazvučju bas dijeli u dva glasa, pa se čuje petoglas.

Pomenuta melodija je i u prvoj i u drugoj rečenici mirna, u postupnom kretanju, malog opsega (terca), pretežno u polovinama (Andante, alla breve-takt), suptilno uvodeći divne likove anđela, a misterioznom modalnom bojom ističući njihovu uzvišenost.

U pododsjeku **b** (takt 9-16) se uvodi motiv pjesme anđela Svetoj Trojici. Kompozitor se ovdje služi troglasnim ženskim horom (sopran I i II, alt) koji je ovakvu pjesmu najvjernije mogao dočarati. Takođe je dočarava i većom razigranošću kojom odiše ovaj pododsjek, a koja se postiže upotrebom sitnijih notnih vrijednosti (četvrtina), izraženijom dijatonikom i većom samostalnošću glasova (vidjeti takt 10-11).

Pododsjek **b** je i tonalno i strukturalno nestabilniji. Predstavlja niz od dvije rečenice, od kojih prva počinje tonalnim skokom u A-dur, u kome i završava potpunom autentičnom kadencom. Ovaj tonalitet se javlja nakon D-dura, kao najbliži – dominantni, a u odnosu na osnovni G-dur je u drugom kvintnom srodstvu. Druga rečenica ovog pododsjeka počinje povratkom u D-dur, takođe tonalnim skokom, da bi muzički tok, tačno na mjestu gdje je očekivana kadenca, dijatonskom modulacijom skrenuo u paralelu D-dura, h-mol i kadencirao u ovom tonalitetu. Poslednje sazvučje ovog pododsjeka je oktava, što je ubjedljiv signal kraja.

U pododsjeku **a<sub>1</sub>** (takt 17-24) se, sve do kadenca druge rečenice (takt 22-24), doslovno reprizira pododsjek **a**. Ova kadenca tonalno zaokružuje cijeli odsjek **A** jer donosi potpunu autentičnu kadencu u osnovnom tonalitetu G-duru. Isto tako i zaokružuje dvije rečenice pododsjeka **a<sub>1</sub>** u period, s obzirom na to da je kadenca prve rečenice nesavršena (završni akord tonike je u tercnom položaju), a druge savršena (tonika je u oktavnom položaju) i još u petoglasu (bas se dijeli).

Ranije smo opisali veseliji karakter odsjeka **B** i činioce koji tome doprinose.

Uvidjećemo da nakon modalno obojenog pododsjeka **a<sub>1</sub>**, u pododsjeku **c** (takt 25-28) vlada izražena dijatonika. On predstavlja malu rečenicu, a počinje tonalnim skokom u C-dur i dijatonskom modulacijom se vraća u G-dur u kome kadencira. Pored razigranijeg ritma (punktirane četvrtine, četvrtine i osmine), melodija je slobodnijih, talasastih kontura, iako je i dalje u pitanju postupni pokret i relativno mali opseg (seksta). Izoritmija preovlađuje.

Suprotno od centralnog pododsjeka u odsjeku **A** (pododsjek **b**), sada je pododsjek **d** (takt 29-36) sa modalnim elementima, dok su pododsjeci u okruženju (**c** i **c<sub>1</sub>**) više dijatonski. Spomenuti modalni elementi se tokom cijelog pododsjeka **d**, koji je u osnovnom tonalitetu, pojavljuju, kao i u podod-

sjecima **a** i **a<sub>1</sub>** kroz međusobne veze akorada sporednih stupnjeva i njihove slobodne veze sa akordima glavnih stupnjeva.

Pošto se opet govori o anđelima, sada kao nevidljivim pratiocima Božjim, tako ih i ovaj pododsjek (kao i pododsjek **b**) prikazuje pjevanjem troglasnog ženskog hora. Ritam je ovdje mirniji u odnosu na okružujuće odsjeke, a najčešći ritmički motiv je: polovina + dvije četvrtine. Na istom motivu su izgrađene obje rečenice. Melodija, koja je malog opsega, u prvoj rečenici završava na terci tonike, a u drugoj na osnovnom tonu tonike, tako da zvuči ubjedljivije, iako se radi o sekstakordu tonike, pa zaokružuje ovaj pododsjek u period.

Pododsjek **c<sub>1</sub>** donosi pokliče (Aliluja) u slavu Boga, čije iščekivanje je donio i pododsjek **c**, pa sadrže i isti motivski materijal.

Prva rečenica pododsjeka **c<sub>1</sub>** počinje kao i pododsjek **c**, ali se usljed modulacija već u drugom taktu mijenja. Počinje u C-duru (tonalni skok), pa modulira u paralelni a-mol, u kome završava plagalnom kadencom, sa završnim akordom – tonikom sa pikardijskom tercom, što je istaknuti modalni element. U kadenci se ističe razlaganje akordskih tonova u sopranu, koje kontrastira dosadašnjem strogom postupnom kretanju.

U drugoj rečenici ce melodija iz prve rečenice prenosi (u sopranu) za sekundu (malu ili veliku) naviše, pa sada pratimo ovu melodiju u d-molu sa istupanjem u B-dur (d:D<sub>VI</sub>-s ili B:D-VI) i konačnom plagalnom kadencom, takođe sa završnim akordom tonike pikardijskom tercom.

Slijedi treća rečenica, u kojoj se ova melodija javlja u basu, opet za sekundu naviše – bilo je od E, pa od F, a sada je od tona G. Nešto je izmijenjena u kadenci jer predstavlja basove tonove akorada. U g-molu je. Ovog puta nije u izoritmiji sa ostalim glasovima, već oni sadrže duže tonove, a melodija u gromoglasnom basu, sa *fortissimo* dinamikom u svim glasovima, donosi vrhunac i veličanstvenu završnicu. Završni akord potpune autentične kance ove rečenice je tonika g-mola sa pikardijskom tercom, čime se tonalno zaokružuje ova kompozicija, uzevši u obzir da osnovni tonalitet i jeste G-dur, a ne g-mol.

Pomjeranje melodije po sekundama, kao i ovakva završnica, utiče na to da bismo ove opisane tri rečenice pododsjeka **c1** mogli povezati u neobičan period od tri rečenice.

## MOLITVA

Pjesmu “Molitva” izvodi solista (Tenor ili Bariton) i mješoviti hor. tekst ove pjesme dat je na način kako je iznesen u okviru ove kompozicije:

**Molitva**

Hor:

Kruh naš svakidanji  
daj nam danas!  
(ponavlja se)

Kruha, Oče, kruha!  
Daj ga nama danas,  
što smo gladni, žedni,  
kruha i slobode!  
Obilati dio podaj, Bože,  
tam u Domovini!  
Neka dobra polja rode!

O, Bože moj!  
Bože moj!  
(ponavlja se)

Kruh naš svakidanji  
daj nam danas!  
Kad ga dijeliš,  
spremi ga i za nas!

Solista:

Dosad nisam shvaćo,  
Bože, svu dubinu  
molitve te svete!  
Mi za život gladni  
za smrt smo presiti  
vapim u visinu:

Nasiti nas!  
Beskućnici mi smo jadni!

Za zalogaj svaki  
zahvalan sam Tebi,  
i mrvicu sitnu  
s pobožnošću ljubim,  
pa u gladna usta  
mećem za slast sebi.  
Bože, ne daj,  
obrok skromni da izgubim!

Kruh<sup>16</sup> je simbol održanja života, a ujedno i simbol ne samo tjelesne već i duhovne hrane. Na taj način on predstavlja simbol Božje brige i podrške čovjeku. Zato ova molitva počinje apostrofičnim obraćanjem Bogu, gdje se on moli za kruh i podršku.

Ovaj tekst (prva dva stiha) se prvo izlaže u okviru četvorotaktnog uvoda koji predstavlja malu rečenicu u b-molu. Počinje V stupnjem, da bi se iz unisona preko donje velike sekunde (D<sup>2</sup>), u sporim četvrtinama proširio do gornje tonične terce (III) koja se ponavlja u šesnaestinama što postižu uznemirujući efekt u odnosu na prošli izrazito mirni ritmički tok. Ovo se dešava u sopranu i altu, a isto i u tenoru i basu za oktavu naniže. Zatim slijedi mirna kadenca polurečenice (takt 2). Nakon nje (takt 3) se u istom maniru kao na početku odvija širenje od šestog stupnja, ali sada preko male sekunde, do terce subdominante. Pojava ovih sekundnih intervala (koji su još i udvojeni), kao oštih disonanci, kao i pomenutih uznemirenih šesnaestina, jasno ukazuju na dozu očaja koju sadrže riječi ove molitve. Ovom utisku doprinose i pauze na kraju svakog takta. Zatim slijedi mirna polukadenca, sa izvijanjem melodije do kulminativnog tona (b<sup>1</sup>) koji ističe riječ “misli”, u molbi da Bog misli na nas. Ipak, ovaj uvod je u pianissimu, stidljivo i ponizno donesen, u izoritmiji, kao pravi molitveni šapat.

Ovaj šapat će se nastaviti u horu čak i kada se uključi solista sa svojim drugačijim tekstom. Nad opisanim muzičkim sadržajem iz uvoda sada se razvija melodija soliste<sup>17</sup> (takt 5-8, 9-12).

Treba uočiti da u svakom od prva tri takta solista kasni za horom jednu dobu, tako da i ostaje za njim jednu dobu dok hor pauzira. Tako dobijamo utisak talasa vapaja ove molitve koji prelazi od kolektiva do individue i nazad, ukazujući na hrišćansko jedinstvo svih vjernika i njihovu jednakost pred Bogom. Melodija soliste se veoma ističe kada se pojavi nakon hora sa svojim visokim tonovima, koji se tromo, sa ponavljanjima, uzdržano postepeno spuštaju naniže, saopštavajući neznanje smrtnika u njegovoj nemogućnosti da obuhvati svu svjetlost Božanskog znanja iskazanog u molitvi (“Dosad nisam shvaćo, Bože, svu dubinu molitve te svete!”).

Riječ “molitve” iz opisanog teksta je istaknuta, ne visinom glasa, već sada harmonski, kao prekomjerna sekunda dodata već oštroj disonanci maloju sekundi (udvojenoj u oktavi – takt 7), tako da imamo utisak klastera. U pitanju

<sup>16</sup> *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Kršćanska sadašnjost*, Zagreb, 1990, str. 367.

J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1983, str. 324.

<sup>17</sup> Samo u taktu 8 možemo vidjeti da se melodija soliste ukršta sa melodijom najvišeg glasa u horu – soprana, ali se i ovdje ona ističe mirnijim ritmom u odnosu na prateći hor.

je dominantni nonakord, ali sa nonom priljubljenom uz osnovni ton (f-ges).

Istovjetan muzički sadržaj se ponavlja u sledeća četiri takta, samo se tekst soliste mijenja – on sada moli u ime cijelog čovječanstva gladnog života. Na kraju ove rečenice (takt 11-12) melodija se u solističkoj dionici ne spušta, kao što je bilo u prethodnoj kadenci (vidi takt 7-8), već penje, zadržavajući se na kulminativnom tonu, ubjedljivo prikazujući tekst: “vapim u visinu”.

Kulminaciju ovog odsjeka predstavljaju sledeća četiri takta u kojima se solistička dionica ritmički usložnjava. Vapaj “Nasiti nas!” se ostvaruje bolnom triolom u njenom postupnom kretanju naniže od kulminativnog tona cijelog ovog odsjeka – f<sup>2</sup>. Ovo se odvija nad prvim dvotaktom iz uvoda. Nakon ranije opisanih česnaestina u horu, slijedi njihova ritmička imitacija u solističkoj dionici, gdje se ove “uznemirujuće” šesnaestine koriste u postupnom nizu naniže da bi opisale riječ “beskućnici”, kojom se opisuje ogromna potreba čovječanstva za božanskom brigom.

Ovo se ostvaruje u okviru dvotakta koji se ponavlja, a svaki od njih se može odrediti kao rečenica, koja sadrži izlaganje motiva (sa triolom), njegove ritmičke obrade (kretanje melodije je postupno naniže) i autentične kadenca. Autentična kadenca je utvrđena u ponavljanju dvotakta, a predstavlja jasan signal kraja za odsjek a (takt 5-16), s obzirom na to da su sve prethodne četvorotaktne cjeline (rečenice) otvorenih granica-sa polukadencom na kraju.

Odsjek **b** (takt 17-25) donosi sam hor u bržem tempu, sa naznakom karaktera – Energično. Tekstualni sadržaj je sličan sa onim u horu u odsjeku a, a takođe i melodija najvišeg glasa sadrži elemente solističke melodije iz prethodnog odsjeka (uporediti taktove 18-19 i 6), koji se u daljem toku obrađuju.

Specifičnost ovog odsjeka je pojava sinkopiranog ritma i naglasaka u forte dinamici, kao i interesantnih harmonskih veza. Već u taktu 17 nakon vođice u basu se javlja, umjesto razrješenja, njeno sniženje u eolski VII stupanj, ispod tonike kao njena mala septima. Već na kraju ovog takta će se ovaj ton pojaviti u okviru zanimljivog molskog sekst-septakorda dominante, koji će da sklizne u II sekstakord, umjesto da se razriješi u očekivanu toniku. Odmah nakon toga se javlja durska dominantna (takt 19), a u sledećem taktu dijatonska modulacija u paralelni Des-dur i kadenca u ovom tonalitetu.

Sledeći takt (22) ponovo donosi eolski b-mol, sa paralelnim kvartsekstakordima svih stupnjeva koji se slobodno kreću postupno naniže od tonike do tonike, a na toničnom pedalu u basu. Neobičnost i dramatičnost ovakvog kretanja pojačava u sledećem taktu neočekivana pojava alterovanog akorda DD<sup>7</sup>, koji se plagalno, opet neočekivano, razrješava u toniku. Nakon toga slijedi postupan pokret protkan otvorenom hromatikom u spoljnim glasovima, sa zanimljivim i brzim akordskim slijedom, i zastankom na dominantni, kao cilju

ovakvog slijeda (b:  $DD^7-t- II^4_3-Ds^2- --DD^{+6}4_3-D$ ). Ova će dominanta postati tonika udaljenog tonaliteta F-dura, koji će se utvrditi u taktu 25 melodijskim kretanjem, prvo na tonici, a zatim na dominantu, čijim kvintakordom završava i priprema nastup sledećeg odsjeka u ovom novom tonalitetu.

Odsjek c (takt 26-36) karakterišu duži tonovi u horu, nasuprot onome uznemirenom ritmu koji je svojstven za njega u prethodnom muzičkom toku. Na ovakav način se iskazuju riječi ljubavi prema Bogu (“O, Bože moj!”). Spor tempo i jednostavna durska melodija solističke dionice, sa blagim talasastim konturama, nose riječi zahvalnosti Bogu. Iako ova melodija sadrži ritmičke figure koje su nam poznate iz ranijih dramatičnih odsjeka (triola iz odsjeka a, takt 13-16; grupa od četiri šesnaestine iz uvoda; sinkopa iz odsjeka b), one zbog opisane horske pratnje koja je sada drugačija i zbog već opisanih ostalih karakteristika, odiše smirenom i uzvišenom atmosferom, u skladu sa sadržajem teksta.

Posmatrajući prva četiri takta ovog odsjeka, vidjećemo da se radi o ponovljenom dvotaktu, ali sa razlikom što je na kraju prvog dvotakta zastanak na nedovršenoj sinkopi (osmina-II stupanj + četvrtina I stupanj), na koju se dalji tok nadovezuje. Na kraju drugog dvotakta je ubjedljiviji zastanak (osmina - II stupanj + četvrtina s tačkom – I stupanj), što nam omogućava da ova dva dvotakta povežemo u cjelinu višeg reda – rečenicu, bez obzira na gotovo identičan sadržaj ovih dvotakata. Treba spomenuti moldurski VI stupanj (ton des), koji se javlja u basu kao hromatska prolaznica u basu od VI do V stupnja, a svojom bojom naglašava uzvik “Bože” (takt 27 i 29).

U sledećih šest taktova se razvija period neobične strukture. s obzirom na to da se u svakom taktu mijenja njegova vrsta i to sledećim redom: 3/4, 2/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/4. Na ovaj način, stalnim pomjeranjem naglasaka u taktu (takt 31-36), postiže se izvjesna doza dramatičnosti, čime se opet naglašava gladni vapaj Bogu za životom. Posebno je ovo istaknuto u drugoj rečenici (takt 33-36), gdje se očajna molba “Bože, ne daj, obrok skromni da izgubim!” iskazuje u postupnom kretanju, kao slici survavanja u ponor očaja, od tona, u koji se skočilo skokom sekste, da bi se naglasila riječ “Bože”, f<sup>2</sup> dotona f<sup>1</sup>, posljednjeg tona u kadenci. Negativnom prizvuku u ovoj rečenici doprinose i ritmičke figure obrnuto punktirene note u melodiji (osmina + četvrtina). Ovaj period se zaokružuje autentičnom kadencom u F-duru.

Slijedi Koda (takt 37-40), koja u okviru male rečenice donosi podsjećanje na uvod, a takođe je izvodi samo hor. Kompozitor na početku Kode čak naznačava: “Kao početak”. Ono što je razlikuje od uvoda jesu poslednja dva takta koja donose potpunu autentičnu kadencu koja zaokružuje cijelu ovu kompoziciju. Ova se kadenca u melodiji diskanta ostvaruje postupnim kretanjem od VI do I stupnja, sa podsjećanjem Boga, (nakon ranije iskazanih riječi

“Kruh naš...”): “Kad ga dijeliš, spremi ga i za nas! ”.

Duhovne kompozicije Antuna Kopitovića rasute su po različitim njegovim stvaralačkim i životnim dobima, pa se zbog veoma oprečnih karakteristika pojedinačnih kompozicija teško može napraviti neki njihov sažetiji rezime.

Njegova muzika je ponekad jednostavna, a ponekad liči na pravi smjeli eksperiment.

Što se tiče melodije, ona je katkad dijatonska, sa jasnom tonalnom osnovom, a ne rijetko i modalnom. Međutim, u melodiji se takođe javlja i hromatika, koja je dosta puta i otvorena. Kod Kopitovića ćemo, čak, češće naići na otvorenu nego na skrivenu hromatiku. Melodije su često u postupnom kretanju, prožetim akordskim razlaganjem, a skokovi su pretežno nadoknađeni suprotnim postupnim kretanjem.

U osnovi akordike Antuna Kopitovića su terčne strukture (od trozvuka do nonakorda). Rijetko se desi da zadržični akordi traju toliko dugo, da steknemo utisak bikorda. Tonalitet je osvježen upotrebom vantonalnih dominant i zamjenika, a pojavljuje se i frigijski trozvuk. Akordi, naročito kada se radi o segmentima sa elementima modalnosti, su u prilično ravnopravnom odnosu, ali je tonalni centar uvijek jasan, a tonika i dominantna se uvijek javljaju kao kičma tonaliteta, dok i plagalna veza subdominante i tonike često preuzima ovu ulogu. Ponekad se javljaju nepotpuni akordi, naročito kad se radi o nepotpunom horskom sastavu. Vanakordski tonovi i pedal se često upliću u muzički tok. Što se tiče disonante, ona je u uvođenju slobodnije tretirana, ali uvijek dobija jasno razrješenje.

Osobenu zvučnost daju mnogi neobični prelazi iz jednog tonaliteta u drugi. Iako se redovno radi o bliskim tonalitetima, Kopitović često koristi komplikovanije modulacije upravo na ovim mjestima gdje očekujemo jednostavno premošćenje u prelasku tonalnog centra. Tako često koristi hromatske modulacije uz obaveznu otvorenu hromatiku, ali ipak češće dijatonske. Kao način moduliranja ne rijetko koristi i tonalni skok na granicama između odsjeka, a ima slučaja i modulacije preko unisona, kao i svojevrsnog “melodijskog ulivanja” u novi tonalitet.

Sve muzičke komponente su u službi jasnog izražavanja najfinijih vjerskih osjećanja kojima obiluju tekstovi kompozicija koje smo obradili.

Završavajući ovaj rad, smatramo da smo napravili samo osvrt na jedan segment muzičkog rada Antuna Kopitovića za kojega možemo reći da je skoro nepoznat kulturnoj, pa i muzičkoj publici kod nas.

Zahvaljujući arhivskoj građi Istorijskog arhiva Kotor i njegovim fondovima gdje se i pronašla ova dragocjena muzička građa, iznosimo na svjetlo dana ovaj do danas nepoznati materijal.

Metodom analize svih muzičkih komponenata, a u njihovoj vezi sa tekstom, obradili smo iz njegovog opusa koji je pohranjen u ovom arhivu samo primjere duhovne vokalne muzike.

Ova analiza pokazuje jedno veliko djelo veoma značajne i obrazovane muzičke ličnosti potekle iz Boke Kotorske, a koja je život provela u dalekom svijetu i tamo zauvijek ostala sa velikim žalom za rodnim krajem. Možda je to jedan od razloga što njegovo djelo našoj naučnoj javnosti nije više poznato. Ovo je na neki način i put da mu se makar djelimično odužimo i da se plod njegovog stvaralaštva vrati rodnoj grudi.

Pored ovoga, ovakva vrsta istraživačkog rada otvara mnoga pitanja i za buduće istraživače, a i ovakvo promovisanje skoro nepoznatog muzičkog opusa daje nam za razlog da možemo tvrditi da će on postati, makar u elementima, omiljena i prisutna muzička vokalna literatura.

#### L i t e r a t u r a:

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, 1997.

Despić, Dejan, *Harmonska analiza*, Beograd, 1987.

Despić, Dejan, *Teorija muzike*, Beograd, 1997.

EVANĐELJE, ŽIVOT I NAUKA ISUSA KRISTA SPASITELJA SVIJETA – riječima četvorice evanđelista- Zagreb, 1962.

Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1983.

Klajić, dr. Bratoljub, *Rječnik stranih riječi izraza i kratica*, Zagreb, 1958.

*Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1990.

Marković, dr Sv., Ajanović, M., Diklić, dr. Z., *Pravopisni priručnik srpskohrvatskog-hrvatskosrpskog jezika*, Sarajevo, 1985.

*Obnovljena misa*, Kršćanska sadašnjost, Glas koncila, "Pastoralna biblioteka", Zagreb-Sarajevo, 1969.

*Pravopis srpskohrvatskoga književnog jezika sa pravopisnim rečnikom, izradila pravopisna komisija*, Matica srpska \* Matica hrvatska, Novi sad \* Zagreb, 1960.

Skovran, Dušan, Peričić, Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, 1991.

SVETO PISMO STAROGA I NOVOGA ZAVJETA, PREVEO STARI ZAVJET Đ. DANIČIĆ, NOVI ZAVJET PREVEO VUK STEF. KARADŽIĆ, U BIOGRADU, IZDANJE BRITANSKOGA I INOSTRANOGA BIBLIJSKOGA DRUŠTVA, 1892.



*The holy father's letter to priests for holy thursday 1997* Pope John Paul II  
*Vodič kroz arhivsku građu sa sumarnim inventarima muzejskih i*  
*crkvenih fondova i zbirki*, Istorijski arhiv Kotor, Kotor 1977.

Živković, Mirjana, *Bahove četvoroglasne harmonizacije korala*, Beograd, 1995.

Živković, Mirjana, *Harmonija*, za III i IV razred srednje škole, Beograd, 2001.

Živković, Mirjana, *Instrumentalni kontrapunkt*, za IV razred srednje muzičke škole, Beograd, Knjaževac, Novi Sad, 1991.

Prilog 1: Kopija notnog materijala kompozicije “Иже херувими” sa urisanom harmo-nskom analizom

Handwritten musical score for the composition "Иже херувими" by Anton Koprivica. The score is written on ten staves. The title "ИЖЕ ХЕРУВИМИ" is written in Cyrillic and underlined on the fourth staff. The composer's name "Anton Koprivica:" is written on the fifth staff. In the top right corner, there is a handwritten number "MOZ 1-6/1-3". In the bottom right corner, there is a handwritten number "127".

**ИЖЕ ХЕРУВИМИ**

*Andante*

*Soprani*  
И-же хе-ру-ви-и-и ми таи-но

*Alto*  
И-же хе-ру-ви-и-и ми таи-но

*Tenori*  
И-же хе-ру-ви-и-и ми таи-но

*Bassi*

S.  
о-б-ра-зу-ю-ще, и-же-во-д-во-я-щеи три-и-и

A.  
о-б-ра-зу-ю-ще, и-же-во-д-во-я-щеи три-и-и

T.  
о-б-ра-зу-ю-ще.

B.

S.  
че, три святаю песнь при-пе-ва-ю-ще.

A.  
че, три святаю песнь при-пе-ва-ю-ще.

T.  
че.

B.

128

ВЕРНО-Е НИ-НЕ ЖИТЕЙНО-Е ОТ-ЛО-ЖИМЪ ПОПЕ-ЧЕ-НИ-

ВЕРНО-Е НИ-НЕ ЖИТЕЙНО-Е ОТ-ЛО-ЖИМЪ ПОПЕ-ЧЕ-НИ-

ВЕРНО-Е НИ-НЕ ЖИТЕЙНО-Е ОТ-ЛО-ЖИМЪ ПОПЕ-ЧЕ-НИ-

*Allegro*

Е. Я-КО АЯ ЦАР-Я ВСЕЪ ПО-АИ-МЕНЪ, ПО-АИ-МЕНЪ

Е. Я-КО АЯ ЦАР-Я ВСЕЪ ПО-АИ-МЕНЪ, ПО-АИ-МЕНЪ

Е. Я-КО АЯ ЦАР-Я ВСЕЪ ПО-АИ-МЕНЪ, ПО-АИ-МЕНЪ

Е. Я-КО АЯ ЦАР-Я ВСЕЪ ПО-АИ-МЕНЪ, ПО-АИ-МЕНЪ

129

Handwritten musical score for a choir with four parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in G major and 4/4 time. It features vocal lines with lyrics in Cyrillic and piano accompaniment. The lyrics are "Ал-ли-лу-ја, ал-ли-лу-ја, ал-ли-лу-ја, ал-ли-лу-ја." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like "p" and "f". There are also handwritten annotations and a signature "Rim 1947".

Lyrics: *Ал-ли-лу-ја, ал-ли-лу-ја, ал-ли-лу-ја, ал-ли-лу-ја.*

Signature: *Rim 1947*

Page number: 130

Prilog 2: Kopija notnog materijala kompozicije "Molitva" sa upisanom harmonskom analizom.

Anton Kopitović: MOLITVA

*Solo* *Sporo* ( $\text{♩} = 50$ )

*Violita*  
Tenor  
ali Bariton

*Soprani*  
Alti

*Tenori*

*Barvi*

Krv naš svakidašnji daj nam danas! U tom našem gladnom

Krv naš svakidašnji daj nam danas! U tom našem gladnom

Deset nisam obratio, Bože, svu du-bi-nu

misli na nas! Krv naš svakidašnji daj nam danas!

misli na nas! Krv naš svakidašnji daj nam danas!

molitve te sve--te! Mi sa-ti-rot gladni

U tom našem gladnom misli na nas! Krv naš svakidašnji

U tom našem gladnom misli na nas! Krv naš svakidašnji

ATA

Za ljubav prešiti ka-pino u vi-si - - - no:  
 S. A. T. B. *daj nam danar!* U tom naštvogladnik mi-sli na nas!  
*daj nam danar!* U tom naštvogladnik mi-sli na nas!  
 Nariti nar! Bešećnici mi smo jedni! Naritinar! Bešećnici  
 S. A. T. B. *Kruh naš svakidašnji daj nam danar!* Kruh naš svakidašnji  
*Kruh naš svakidašnji daj nam danar!* Kruh naš svakidašnji  
 mi smo jedni!  
 S. A. T. B. *daj nam danar! Kruha, Oče, kruha! Daj ga nama danar, što smo*  
*daj nam danar! Kruha, Oče, kruha! Daj ga nama danar što smo*  
 t v t<sup>2</sup> a d e u t, d k i

**Energijčno (♩=63)**

-3-

Preludio 5  
VIIII III

*Tako se poznajati*

gladni, žedni kruha i do-bo-de! Obilati dio padaj, Bože, tam u dome  
gladni, žedni kruha i do-bo-de! Obilati dio padaj, Bože, tam u dome

*Teško (J=42)*

Vi-ni! Neka dobra polja rade!  
Vi-ni! Neka dobra polja rade!

*Solagano (J=58)*

naki zahvalen sam Tebi, i moricu sitno spehinašić ljubim, pa u  
Bo-že moj! Bo-že moj!  
Bo-že moj! Bo-že moj!

173



-4-

glavne usta nedam ti slat sebi. Bože, ne daj, obrat

Bože moj! Bože

Bože moj! Bože

stomni da iz -- go-bim!

Kao početak

kruh naš svakidašnji

kruh naš svakidašnji

daj nam danas! Kad ga dijeliš, spremi ga i za nas!

daj nam danas! Kad ga dijeliš, spremi ga i za nas!

Domen Aler 1971

Ivana Antović

ANTUN KOPITIVIĆ  
Composer of the Boka Kotorska Bay

The Boka Kotorska Bay is a region in which there were significant names of our musical past. Sometimes it happened that as the time past both the names of the musicians and their works were forgotten.

One of the names of the cultural past is the name of Antun Kopitović (Muo, Kotor, 1913 – Buenos Aires 1983) of whose important music activity, and generally about his life, is very little known today.

The study of his life and work is possible thanks to the archival material kept in the Historic Archive of Kotor within the fund MUZ (Music collection), Collection XXII, and also based on the correspondence between him and Dr Miloš Milošević, Archives Councillor of the Historic Archive of Kotor at the time, dated in the period from 1973 till 1978.

This paper is dedicated to musical research and analysis of only a part of the music opus of Antun Kopitović comprising two pieces of vocal music. Besides the said, the author presents a list of this opus in chronological order of their creation, and primarily according to the sequence of signatures under which the documents are recorded in the Historic Archive of Kotor.

The author decided to present two compositions as follows: “*CHERUBIM’S HYMN*” written in Rome in 1947 and “*PRAYER*” written in Buenos Aires in 1971.

The analyses of his compositions presented in this paper include study of the way in which the composer’s idea was realized by musical means and what kind of close relation exists between the certain poetic form, and its entire relation with the music form, that is the method of organizing poetic style within musical structure. It also implies application of harmonic analysis, as well as analysis of facture and all other musical components and methods of reflecting the textual conception.

All musical components serve for clear expression of the finest religious feelings, which are abundant in the texts of the treated compositions.

The author would like to point out that what was done in this paper is only a small review of a segment of the musical work of Antun Kopitović, the composer of the Boka Kotorska Bay, who was working in Argentina longer than anywhere else, so it can be said that he is almost unknown to cultural, scientific, and even musical public with us.