

О СРПСКОЈ ЦРКВЕНОЈ МУЗИЦИ РОМАНТИЧАРСКОГ ДОБА НА РАСКРШЋУ ПУТЕВА ИДЕОЛОГИЈЕ И КУЛТУРЕ

Српска црквена музика романтичарског доба била је, између осталог, одређена координатама два елемента: вишегласја и савременог нотног писма. Термин нотно (нотално) појање није се односио на нотама забележене једногласне мелодије, већ, пре свега, на хармонизовано (хармонијско) појање, чиме је употреба нотације одређена не помоћном улогом при меморисању (функционалност једногласних записа била је, између осталог, условљена овим фактором), већ потребом за комуникацијом. Појава вишегласја у Српској православној цркви у првој половини 19. века није била изолована у односу на остале православне балканске народе.¹ Синхроност историјских збивања – слабљења и потпуног повлачења турске доминације – дефинисала је извесне заједничке црте, међу којима и истицање националних обележја и стварање сродне културне климе.

Пораст интересовања за вишегласне духовне композиције условљен формирањем другачијег укуса српске грађанске класе у тесној је вези са оснивањем певачких друштава. Већина друштава, посебно оних најстаријих, настајала је под окриљем цркве и на репертоару је у почетку имала вишегласну духовну музику.² Слично стање везује се и за историју румунске и бугарске духовне музике. Поређења ради, подсећамо да је Панчевачко српско црквено певачко друштво, основала 1838. године Црквена општина ради увођења „нотног пјенија“ у панчевачкој Успенској цркви. Исте године, ово певачко друштво је са хоровађом Павлом Радивојевићем извело вишегласну Литургију.³ У Румунији, пак, први документи који указују на постојање хора датирају из 1836. године: „тада је у *Curtea Veche* у Букурешту основан 'хор певачке групе'“ који је „деловао у цркви и приликом вели-

¹ До сада најзначајнији допринос осветљавању почетака вишегласја у српској црквеној музици дала је Даница Петровић у чланку Почети вишегласја у српској црквеној музици, *Музиколошки зборник*, Љубљана, 1981, 2.

² Упор. Татјана Марковић, Црквене композиције на репертоару српских певачких друштава до 1914. године, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, 1994, 15, 98.

³ Миховил Томандл, *Споменница Панчевачког српског црквеног певачког друштва*, Панчево, 1938, 16.

ких празника“.⁴ Око четири деценије касније, тачније 1879. године, „Николај Николов је био хоровађа у Саборној цркви... у новој бугарској престоници Софији. Слични хорови оснивали су се и у другим градовима у земљи“⁵.

У првим фазама развоја вишегласја међу православним балканским народима постоје извесне сличности и на плану репертоара. Премда нема сачуваних података о репертоару Панчевачког певачког друштва у првим данима,⁶ познато је да се његов хоровађа, Радивојевић, образовао у Одеси и Кијеву, те да је из Русије донео „мноштво штампаних и писаних 'нота' већином црквеног садржаја“.⁷ Стога је могуће претпоставити да су у првим годинама развоја друштва на репертоару биле духовне композиције руских аутора. Традиција руске црквене музике (која се у историји српске духовне музике пројектовала на различитим нивоима) доживела је своју реинтерпретацију у грчкој,⁸ као и у бугарској духовној музици.⁹

Присуство вишегласног певања у Србији подстакло је „интересовање за неговање старог, једногласног црквеног појања“,¹⁰ што се испољило и у његовој примени у хорским композицијама. Станковићеве две литургије настале и изведене у Бечу 1851. и 1852. године нису наишле на повољан пријем због недовољно изражених националних елемената.¹¹ Искуство записивања једногласних напева у Карловцима, а потом и процес њихове хармонизације за четворогласни хор, утицало је на промену Станковићевог става у вези са овим проблемом: десет година након извођења прве

⁴ Nicolae Belean, *Religiose Chormusik in der orthodoxen Kirche im Banat – Rumänien*, рад изложен на међународном конгресу *Die Kirchenmusik in Südosteuropa, historische und typologische Studien zur Musikkultur einer europäischen Region*, одржаном 19–23. маја 1998. године у Темшвару, у штампи.

⁵ Elena Tončeva, *The Bulgarian Liturgical Chant (9th–19th Centuries)*, *Rhythm in Byzantine Chant*, Acta of the congress held at Hernen Castle in November 1986, A. A. Bredius Foundation Hernen 1991, 160–161.

⁶ Даница Петровић, нав. дело, 112.

⁷ Миховил Томандл, нав. дело, 11.

⁸ „Године 1871. први музички конзерваторијум је био основан у Грчкој... Александар Катакузенос, професор конзерваторијума, на нови начин је хармонизовао црквене песме 'инспирисане византијским мелодијама, али према уметности руске цркве'... До 1875. године црква је прихватила велику популарност хармонизованих химни и дозволила је њихово певање у Саборној цркви у Атини приликом прослава краљевских и националних празника“. K. Romanou, *A New Approach to the Work of Chrysanthos of Madytos: The New Method of Musical Notation in the Greek Church and the ΜΕΓΑ ΘΕΟΡΗΤΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*, *Studies in Eastern Chant*, volume V, New York, 1990, 98–99.

⁹ „Историја повије бугарске духовне музике... је специфична комбинација – у смислу репертоара и стила извођења – традиција балканског неовизантијског певања и богатог хорског репертоара који су претежно развијали руски композитори 18. и 19. века“. Elena Tončeva, нав. дело, 160–161.

¹⁰ Даница Петровић, нав. дело, 111.

¹¹ Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, 1971, 54.

литургије овај композитор је истицао неопходност традиционалних напева у вишегласним композицијама: „Врло је мало учињено ако вештак оним гласом и онако казује, како он сам, ма и најтоплије осећа... Нска је вредност вештачког појања са вештачког гледишта велика, али се од ње иште још нешто веће, а то је, да је оно и народно, јер само је онда оно, што треба да је.“¹² Сличне ставове имали су, на пример, и Васа Пушибрк и Тихомир Остојић.¹³

Вера у моћ религиозног, естетског, емотивног и уметничког дејства народног црквеног појања доводи овај принцип у близину нивоа императива. Поштовање традиције, аналогно је, дакле, византијском односу према црквеним мелодијама условљеном теолошким идејама о њиховом божанском пореклу. Те мелодије су путем небеске хијерархије преношене пророцима и свецима: на тај начин људском уху је омогућено да чује небеску музику.¹⁴ У складу са хришћанском интерпретацијом платонистичког погледа на уметност византијски композитор (и не само композитор, већ и остали византијски уметници) себе не доживљава као ствараоца, већ пре као некога ко открива и преноси божанску идеју. Стога се мелодијске формуле као музички одраз те идеје не могу променити: чак и при најраскошним украшавањима оне морају задржати своју препознатљивост. Мотиви традиционализма српских композитора црквене музике у 19. веку нису вођени ставом о непроменљивости божанског предања – што је и разумљиво, будући да су у општим цртама биле познате околности настанка српског народног црквеног појања, укључујући и имена појача који су у том процесу одиграли значајну улогу – већ императивом истицања националног идентитета. У Станковићевом односу према традиционалним напевима упадљиво се истиче дубоко поштовање: појање се означава као „драгоцену благо“ које је композитор, према Демелићевим речима, тежио да сачува у „најчистијем“ облику и „неповређено“.¹⁵ Поменимо и да је Станковић идеали-

¹² Корнелије Станковић, предговор за *Православно црквено појање у србског народа* (фототипско издање са предговором у савременој ортографији), Београд – Нови Сад, 1994, 4.

¹³ „Свака мелодија у цркви, која није из народа поникла Србину је туђа; може она кад и кад и похвалу његову изнудити, али српском уву угодити, српско срце загрејати и задобити не може никада“ (Васа Пушибрк, предговор за *Стиро карловачко њење у српској источној православној цркви* Тихомира Остојића, Нови Сад, 1887, 1).

„Поред 'Ангел вопијаше' отпевати Рацдхартингеру 'Херувику' то је исто тако као кад би смо на византијски храм поставили готски торањ.“ (Тихомир Остојић, *Негујмо црквену песму, Орао* (календар), 1893, 59.)

¹⁴ Упор. Egon Wellesz, *Melody Construction in Byzantine Chant, Actes du XII^e Congrès international d'Études Byzantines I*, Београд, 1963, 143; Исти, *Studije о crkvenoj muzici srpskog Oktoiha, Ćirilometodski vjesnik*, Zagreb, 1934, 1–2, 1–2.

¹⁵ Ипак, поређења Станковићевих једногласних записа са хармонизацијама показала су да се он није увек држао принципа 'неповредивости' традиционалних напева, те да их је понекад мењао, претежно због хармонизације и уклапања у правилну метричку поделу. Упор. Димитрије Стефановић, Прилог проучавању нотних аутографа, архивских и других докумената о Корнелију Станковићу, *Корнелије Станковић и*

стички веровао да се духовно јединство православних народа, осим заједничке верске припадности, може остварити заједничком црквеном музиком.¹⁶ Како је српску црквену музику сматрао далеко лепшом од црквене музике свих осталих народа, она би, по његовом мишљењу представљала основу тог заједничког појања. Елементи као што су инсистирање на значају традиционалних мелодија, тежња ка унификацији православне црквене музике и, као што ћемо касније видети, крајње једноставна музичка решења која се понекад налазе на граници негирања ауторског начела ради идентификације са „народним црквеним појањем“, уклапају се у Жижеккову одредницу идеологије 'по себи', представљајући, дакле, „скуп идеја, веровања, концепата... одређених да нас убеде у своју 'истину'“.¹⁷

Постоји ли сличан став у делима која се нису повиновала поменутиим принципима? Одговор ћемо потражити у Маринковићевој *Литургији*, делу које се парцијално ослања на традиционално појање, стварајући тако другачији систем односа. Мали број песама користи једногласне литургијске напеве у целини (нпр. *Кресту твојему*); знатно је већи број оних у чијим се мотивима налазе мање или више очигледне асоцијације на народне црквене напеве (нпр. *Јединородни Сине, Свјјати Боже, Јелици во Христѡа* и др.), док се за нека дела не може утврдити веза са традиционалним мелодијама (нпр. јектеније, *Достојно јестѡ* и др.).¹⁸

Литургија, као централно богослужење, садржи богату визуелну, текстуалну симболику и симболику радњи, симболику која у континуираном следу прати сва дела Исуса Христа, долазак на земљу, смрт, васкрс, вазнесење на небо.¹⁹ Поред тога, многе делове литургије одликује и вишеслојност симбола. Симбол као посредник и представа светог у одређеним конвенционализованим или стандардизованим формама означава „ону стварност која не може бити изражена, нити јављена у категоријама 'овога света', то јест на чулан, емпиријски и видив начин. Символ је она стварност... која је својствена свакојкој твари Божијој, а коју је човек престао да осећа и препознаје у палом 'овом свету'... Према томе, у Литургији је све **стварно**, али не стварношћу овога света и не у палом и раскољеном времену тог

његово доба, Београд, 1985, 131; Ана Стефановић. Нови прилози поређењу карловачког и београдског појања на примеру Осмогласника Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца, *Развитак*, Зајечар, 1991, 1–2, 88–89; Ивана Перковић, Српски Осмогласник у периоду између 1850. и 1914. године, магистарски рад, рукопис.

¹⁶ „Хтеде да створи *својшће* црквено појање целом православном *свѣту*... а држаше да је томе од *искона извор ошћѣ*“ (Федор Демелић, „Корнелије Станковић“, *Летопис Матице српске* 110, Нови Сад, 1886, 210).

¹⁷ Slavoj Žižek, *The Spectre of Ideology, Mapping ideology*, London, 1995, 10.

¹⁸ Проблемом поређења традиционалних и Маринковићевих мелодија бавио се Коста Манојловић у чланку „Јосиф Маринковић“, *Звук*, Београд, 1935, 7 и у неким необјављеним белешкама. (Нав. према Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић*, Београд, 1967, 144.)

¹⁹ Лазар Мирковић, *Православна литургија*, други, посебни део, Београд, 1982 (треће издање), 67.

света, већ у новом и збраном времену (Духа Светога).²⁰ Другим речима, литургијски симболизам јесте артикулација другог система реалности.

Погледајмо сада какав је однос музике и литургијског текста на примеру песме *Јединородни сине*, која се пева на почетку литургије верних, након велике јектеније и првог антифона (пример 1). Како се почетак литургије симболично односи на почетак живота Христа на земљи, песма *Јединородни сине* доводи се у везу са временом његовог крштења на Јордану, када је „Родитељев глас посведочио јасно и вечно да је ово његов... Син, један из св. Тројице.“²¹

У Станковићевој *Литургији* мелодија *Јединородни сине* припада другом троарском гласу (мелодија у молу, што је типично за све песме које је Станковић забележио у овом гласу, за разлику од каснијих записа који су у дуру). Код Маринковића се елементи напева уочавају на самом почетку као и у средини песме (на реч „непреложно“), док се остали делови мелодијског тока развијају релативно независно. Формални аспект у Станковићевом делу прати обликотворне принципе традиционалног појања, док Маринковић песму конципира у троделном облику. У Станковићевој *Литургији Јединородни сине* остаје у основном f-молу, а једноставна хармонизација заснива се готово искључиво на употреби акорада главних ступњева. Маринковић, пак, поред основног fis-мола користи и А, Е, Н и gis, акорде споредних ступњева и алтероване акорде, укључујући и нека хармонска решења позната из његових других композиција (доминанту са задржичном квартом која се разрешава тек након уметнутог акорда доминантине доминанте, т. 31–32).²² Наспрам Станковићеве акордске хомофоније, налази се низ имитационих наступа код Маринковића, у смени са хомофоно третираним сегментима. Коначно, у Станковићевом делу не наилазимо на утврђени драматуршки план нити на психолошка сенчења у вези са текстом, док Маринковићева музика гради изражајне нијансе различитог тонуса који прате текстуалне импликације, што се посебно уочава у драматуршкој кулминацији на текст „распијсја же Христе Боже, смртију смрт поправиј“, праћен модулацијом у gis-мол, унисоно почетком сегмента, јаким динамичким контрастом (*ff-pp*), као и контрастом у фактури.

Пре него што одговоримо на постављено питање о Маринковићевом приступу погледајмо и Велику јектенију у његовој *Литургији* у поређењу са Мокрањчевом (пример 2). Велика јектенија, као посебан вид респонзоријалне молитве, низом прозби и хорских одговора (Господи помилуј), „казује да литургија није само успомена дела Христових, него и молитва за разне потребе људске.“²³ Укратко, у прве три прозбе моли се за мир, у друге три за храм, патријарха и благоверни народ, затим за град, благораскачење ваздуха и изобиље земаљских плодова, за оне који плове, путују,

²⁰ Протојереј Александар Шмеман, Евхаристија као света тајна Духа Светога, *О литургији*, зборник текстова, Београд, 1997, 275.

²¹ Лазар Мирковић, нав. дело, 68.

²² Упор. Властимир Перичић, нав. дело, 145.

²³ Лазар Мирковић, нав. дело, 66.

за болеснике, паћенике и сужње и на крају за избављање од невоље, заштити и милост Божију. Одговор је у Мокрањчевој *Литургији* традиционални краћи *recitativo* на фону плагалне каденце, док се у Маринковићевом делу одговори, такође речитативни, групишу на основу темпа, метра, хармоније, динамике и третмана хора прво по три (три пута по три), а затим се, у четвртом излагању, 'прекида круг' и појављују се релативно независни одговори. Овим поступком Маринковић потенцира смисаоно груписање прозби, које је посебно истакнуто у прве две (трочлане) групе. Није потребно посебно истицати симболику броја, која је, послужимо се Лотмановом терминологијом, у складу са парадигматским типом културе.²⁴ Према принципу поменутог типа културе да „цео систем има извесно једно Значење, које се у разним степеницама пробија у разним конструктивним слојевима“, Маринковићева музика открива се као један од нивоа значења који је изоморфан са другим нивоима. Истовремено, она гради специфичан однос према тексту, потенцирајући нека његова значења, налазећи се, дакле, у улози својеврсног тумача. За разлику од Станковићеве рефлексije постојећих слојева, Маринковићев став је, попут литургијског симболизма, укључен у продукцију другог нивоа реалности. Ипак, уколико прихватимо Жижексов став да је „свака дескрипција (одређење) истовремено и момент неког плана аргументације“ у вези са Маринковићевим приступом можемо такође говорити о идеологији 'по себи'.²⁵ У поређењу са Станковићевим ауторским повлачењем, овде је реч о другом полу поменутог типа идеологије, о оном његовом огранку који рачуна на индивидуалне креативне потенцијале. Заједнички именитељ оба пола налазимо у комуникационом моделу који служи вишем циљу. (Пример из Мокрањчеве *Литургије* послужио је само ради успостављања референтне равни према којој се одређује Маринковићево дело; будући да обим и карактер овог рада не омогућавају детаљније разматрање Мокрањчевог дела, његово одређење у 'спектру идеологије по себи' остављамо за неку другу прилику.)

Импликација значења раскрива дата у наслову, дакле раскрива као симбола супротности са амбивалентношћу благотворне и злотворне појаве, може усмерити ток разматрања у сасвим другачијем правцу.²⁶ Карактер промена српске црквене музике приликом формирања карловачког појања, а касније и увођења вишегласја и нотног писма у последње време је предмет различитих тумачења. Са једне стране, увођење вишегласја се сагледава као кључни развојни импулс будућих токова црквене музике, а са друге ? као плод „духовне контаминације“ усмерене ка асимилацији српства у грађанску европску културу.²⁷ Стога претходно излагање може послужити у будућој другачијој разради истог наслова.

²⁴ Jurij Lotman, *Ogledi iz tipologije kulture, Treći program*, Beograd, 1974, 4, 485–86.

²⁵ Slavoj Žižek, нав. дело, 11.

²⁶ *Речник симбола*, привредили Крсто Миловановић и Томислав Гаврић, Београд, Народно дело, 1994, 407–8.

²⁷ Срђан Јаћимовић, О аутентичном у музици српске цркве, *Искон*, 1997, 4, 66–67.

ПРИМЕР I

(Станковић)

Е - ди - но - роа - ный сы - не, и сло - ве бо - жий,
 Е - ди - но - роа - ный сы - не, и сло - ве бо - жий,
 Е - ди - но - роа - ный сы - не, и сло - ве бо - жий,
 Е - ди - но - роа - ный сы - не, и сло - ве бо - жий,

(Маринковић)

Е - ди - но - роа - ный сы - не, и сло - ве бо - жий
 Е - ди - но - роа - ный сы - не, и сло - ве бо - жий
 Е - ди - но - роа - ный сы - не, и сло - ве бо - жий
 Е - ди - но - роа - ный сы - не, и сло - ве бо - жий

ПРИМЕР 2

(Мокрањац)

Recitativo
p Го - спо - ди, по - ми - лѝй Те - бѣ Го - спо - ди
p Го - спо - ди, по - ми - лѝй Го - спо - ди
p Го - спо - ди, по - ми - лѝй Го - спо - ди
p Го - спо - ди, по - ми - лѝй Го - спо - ди

Recitativo

(M. M. $\text{♩} = 80$)

p Го-спо-ди по-ми - лди.

mf Го-спо-ди по-ми - лди.

p Го-спо-ди по-ми - лди.

mf Го-спо-ди по-ми - лди.

p Го-спо-ди по-ми - лди.

f Го-спо-ди по-ми - лди.

f Го-спо-ди по-ми - лди.

Recitativo

ff Го-спо-ди по-ми - лди.

pp Го-спо-ди по-ми - лди.

ff Го-спо-ди по-ми - лди.

pp Го-спо-ди по-ми - лди.

ff Го-спо-ди по-ми - лди.

p Го-спо-ди по-ми - лди.

p Го-спо-ди по-ми - лди.

p Го-спо-ди по-ми - лди.

p Го-спо-ди по-ми - лди.

p Го-спо-ди по-ми - лди.