

Јане Коцабашија

АСПЕКТИ УЗАЈАМНИХ УТИЦАЈА И РАЗВОЈА ЦРКВЕНОГ ПЕВАЊА КОД ПОЈЕДИНИХ ПРАВОСЛАВНИХ НАРОДА НА ТЛУ БАЛКАНСКОГ ПОЛУОСТРВА У XIX И XX ВЕКУ

Византијска култура је одувек имала јаког утицаја у свим сферама друштвено-политичког живљења народа који су насељавали Балканско полуострво. На овим географским просторима она је била живо и свестрано присутна и зрачила је у току целокупног трајања Византијске империје, па и касније. Као резултат овог утицаја остварена је христијанизација словенског света, свакако најзначајнији и пресудни моменат у развоју словенских националних култура.

У вековима након пада Цариграда под османлијску власт, иако у суштински измењеним условима, византијска култура наставиће свој утицај на балканским просторима, у првом реду изванредно високим достигнућима хришћанске уметности и литературе, и то све до XIX века, а код неких словенских народа и до XX века. У овом контексту од посебне важности је уметност источног црквеног певања, која ће са својим бројним непревазиђеним представницима оставити дубоке трагове у религиозној музици, не само на ширем балканском простору, већ и у целом православном свету.

1. РОМАНТИЗАМ И ПРЕПОРОДИЛАЧКИ ПРОЦЕСИ

У току целог XIX века европски романтизам је дао снажне импулсе за корените промене у свим сферама друштвеног живљења и створио теоријски основ и естетске критеријуме за ново схватање културе и слободе стваралаштва. У многим земљама које су још увек биле под туђом политичком владавином, као што је то био случај са већином балканских земаља под влашћу Отоманске империје, идеје романтизма биле су снажан подстицај да започну процеси буђења народа и стварања нација и националних култура.¹

¹ Зоран Глушчевић, *Романтизам*, Цетиње, Обод, 1967, стр. 7.

Под утицајем новог концепта уметничког стварања у своја црквено-музичка дела стварана у духу византијске традиције аутори су уносили мотиве из традиционалног народног стваралаштва. Као резултат тога у XIX веку *источно црквено певање* код појединих православних народа добија национална обележја.

Када је реч о црквеном певању балканских народа (српски, румунски, бугарски и македонски) у XIX веку и о околностима које су утицале на његов историјски развитак, најпре треба нагласити утицај грчког црквеног певања, а затим и присуство већ раније европеизиране руске религиозне музике, које се манифестује увођењем разних видова хорских ансамбала у црквени ритуал. Ова хетерогеност у црквено-музичкој пракси крајем XIX века није била схваћена као негативно обележје, већ као својеврсно обogaћивање религиозног обреда и као сусрет традиционалног црквеног певања са новим видовима духовне музике.²

Међутим, ово европско обogaћивање црквене музике византијске традиције на овим просторима показаће се у наредним деценијама као њено осиромашивање. Хармонизовани по правилима темперованог европског дурско-молског система, за разне хорске ансамбле, традиционални црквени напеви изгубиће своје суптилне вредности и значења која су имали у осмогласном систему св. Јована Дамаскина.

Но, и поред овог утицаја европске световне и црквене музике у XIX веку, као резултат вековних традиција, али и перманентног утицаја грчког црквеног певања, у првом реду због географске близине и неких других чињеница, црквена музика у Македонији, Бугарској и Румунији задржала је свој основни карактер и остала је у духу византијске традиције.

2. РЕЛАЦИЈЕ МАКЕДОНСКОГ И БУГАРСКОГ ЦРКВЕНОГ ПЕВАЊА

Блискост говорних језика и заједнички црквенословенски језик у богослужењу на македонским и бугарским духовним просторима, који су одувек улазили у сферу јаког грчког утицаја, били су у околностима у којима се црквено певање ових двају народа развијало у духу *истоочног црквеног певања*, без неких суштинских разлика. Треба нагласити да је овде реч о црквеном певању у духу византијске традиције, које су стварали, неговали и заступали образовани црквено-музички ствараоци из Македоније и Бугарске, они који су били у току са развојем *истоочног црквеног певања* и са његовим реформама. (Друго је питање народно црквено певање које се стварало по принципима фолклорне музике и преносило усменим предањем од неуких певача и свештеника, који су деловали у местима удаљеним од већих духовних центара.)

² Драгослав Ортакoв, *Ars nova Macedonica*, Скопје, Македонска књига, 1986, стр. 102.

Враћајући се сада на започету мисао, треба да кажемо и то да су бројни македонски композитори црквене музике из друге половине XIX и почетка XX века повремено или дужи временски период живели и стварали у бугарским духовним просторима. Тако су неки од њих, са својим рукописима и штампаним књигама које су циркулисале на ширем простору, истовремено заслужни за развој црквеног певања и у Бугарској и у Македонији. Другим речима, формирајући се под сличним околностима и бивајући перманентно под истим утицајем грчког црквеног певања, македонско и бугарско црквено певање развијало се паралелно, на истом, црквенословенском језику и у истим теоретско-естетским правцима византијске традиције.

Другим речима, у музичким рукописима и штампаним књигама на црквенословенском језику и у уџбеницима црквеног певања из овог и каснијег периода, како бугарским тако и македонским, нема значајнијег одступања од Хрисантове граматике *источног црквеног певања*. Према томе, сем настојања да се у црквене композиције унесу елементи свог музичког фолклора, чиме црквено певање лобија одређена национална обележја, о неким другим битнијим разликама између бугарског и македонског црквеног певања са становишта византијске традиције не може бити говора. Друго је питање што бугарска музикологија цео овај период у развоју црквене музике у Македонији и све њене представнике сматра бугарским.

3. ХРИСАНТОВА МУЗИЧКА РЕФОРМА НА СЛОВЕНСКИМ ДУХОВНИМ ПРОСТОРИМА

Последња и најтемељитија реформа *источног црквеног певања*, коју су извршили Хрисант, Хурмузије и Григорије 1814. године, представља синтезу претходних фаза византијске неумске нотације и неких искустава западне музичке нотације. Због њених неспорних преимућстава у погледу практичне примене,³ ова неумска нотација наишла је на безрезервно прихватање од стране црквених певача на ширем балканском простору у XIX веку.

Најстарији познати рукопис са реформисаном музичком нотацијом пронађен на територији Македоније – *Ирмологион* из 1818. године – појавио се само четири године након објављивања Хрисантове реформе.⁴ Овај охридски зборник, написан на грчком језику, садржи дела највећих грчких аутора црквене музике из XVII, XVIII и с почетка XIX века.

И доцнији црквено-музички рукописи и штампане књиге са Хрисантовом музичком нотацијом које се појављују на овим просторима углавном су са текстовима на грчком језику. Колики је био грчки утицај који се преносио преко фактора Цариградске патријаршије, говори податак да се у Бугар-

³ Петар Динев, *Руководство по савремена византијска неумена нотација*, Софија, 1964, стр. 16.

⁴ Драгослав Ортаков, *op. cit.*, стр. 113.

ској, где непосредно након музичке реформе из 1814. године почиње веома интензивна активност Рилске црквено-певачке школе, /.../ прва штампана псалтикија на словенском језику појављује тек 1847. године“.⁵ Ова ситуација почиње да се мења средином истог века, са постепеним националним спо-знањем македонских Словена, када друштвено-политички и културни живот у Македонији све више добија „словенски“ карактер.

Релативно брзо прихватање Хрисантове музичке реформе у црквено-музичкој пракси представља својевидан израз заједничког отпора вековном ропству балканских народа под Османлијама. Само се на тај начин може објаснити чињеница да је реформисана Хрисантова нотација „била прихваћена у црквеним епархијама оних народа који су се још увек налазили под турском влашћу. Тако се она уводи, осим у грчко, и у црквено певање на територији Бугарске и Македоније“.⁶ (Ситуација у романским земљама, у којима је Хрисантова реформа прихваћена знатно раније, битно је различита и црквено певање тамо има другачији ток и динамичнији развој.)

* * *

Утицај грчке религиозне музике на црквену музику у Македонији продужио се и касније, у другој половини XIX века. То се остваривало, у првом реду, преко активности старијих црквених певача школованих у грчким образовним институцијама. Овај се утицај вршио и преко бројних композиција грчких аутора, које су се изводиле у македонским црквама на словенском језику. Разуме се, у овом погледу свој удео су имале и композиције аутора словенске провенијенције, које су у највећем делу биле стваране у духу грчко-византијске традиције.⁷

Крајем XIX и почетком XX века, иако је у македонским црквама већ доминирао словенски језик, богослужење се још увек вршило и на грчком језику, а у периоду око 1870. године још и на румунском језику. У таквој ситуацији није била ретка појава да црквени певачи и свештеници певају на свим овим језицима. Такав је случај био са једним од највећих представника црквеног певања у Македонији Калистратом Зографским (1821–1913), који је, поред словенског и грчког, знао и румунски језик.⁸

5. РУМУНСКО ПРИСУСТВО НА БАЛКАНСКИМ ДУХОВНИМ ПРОСТОРИМА

Утицај румунске културе на јужнобалканским просторима започео је око 1870. године и био је остварен у првом реду преко новоотворених шко-

⁵ Ibidem, стр. 108.

⁶ Ibidem, стр. 106.

⁷ Јоан Хармосин-Охридски, *Пасхалија*, Цариград, 1869, стр. IV.

⁸ Сотир Голобовски, *„Од музичког минато на Струга“*, *Македонска музика*, бр. 1. Скопје, 1977, стр. 50.

ла на румунском језику од стране румунске владе у свим местима насељеним Власима. Истовремено, у бројним влашким црквама на територији Албаније, Грчке и Македоније богослужење се вршило на румунском језику.

На почетку XX века, након последње политичке поделе македонске територије, румунско црквено певање временом ће бити истиснуто из влашких цркава. Но, и поред тога што се није задржало дуже, румунско присуство оставило је видљивих трагова на овом простору. Важна карактеристика овог влашког периода је грађење цркава од стране богатих влашких трговаца, које су сачуване до данас и које импресионирају својом архитектоником и димензијама.

Утицај румунске религиозне музике на црквено певање на широј територији Македоније изражен је на најнепосреднији начин у зборнику *Пасхалија* Јоана Хармосина-Охридског (1829–1890), издатом у Цариграду, 1869. године. На овај закључак упућује и једна реченица из предговора ове књиге која гласи: „Подражавајући тзв. влашке мелодије, које смо ми певали у црквама у Битољу, Прилепу, Велесу, Дебру, Кичеву, Куманову, Врању и Цариграду, свуда смо наилазили на одобравање и спомињање“.⁹

Осим влашких мелодија, и напев *Христос воскрес* на архаичном румунском језику у овом словенском зборнику Јоана Хармосина-Охридског¹⁰ указује на то да се у периоду пре 1869. године у Македонији већ осећа утицај румунског црквеног певања. Као истакнут представник националног препорода, који је био у току са догађајима и стањем у културно-просветном и религиозном животу у Македонији и шире, аутор *Пасхалије* Јоан Хармосин-Охридски није могао бити заобиђен од овог зрачења румунске културе, која је на подручју хришћанске уметности, а посебно у црквеној музици, у македонским духовним просторима оставила видљивих трагова.

6. РАЗВОЈ СРПСКОГ ЦРКВЕНОГ ПЕВАЊА

Србија, која је већ на почетку XIX века била извојевала статус полувазалног књажевства,¹¹ све више се оријентише ка Европи. У таквим околностима и Српска црква у својој свакидашњој пракси све више уводи обраде и хорска извођења карактеристична за европску музику. У овом погледу је знатан утицај на српску црквену музику извршила и руска световна и духовна музика, која се већ дуже времена приближавала народној песми и развијала у духу европске музике.¹² Ова оријентација Српске цркве произлази и

⁹ Михајло Георгиевски, „Положбата на нотираниите музички ракописи во Македонија настанати до крајот на XIX век“, *Македонска музика*, бр. 1, Скопје, 1977, стр. 42.

¹⁰ Јане Коцабашија, Јоан Хармосин: *Пасхалија*, Скопје, Унија за култура на Власите од Македонија, 1999.

¹¹ Драгослав Ортакoв, op. cit, стр. 106.

¹² Мирчо М. Богоев, op. cit, стр. 12.

из вековних тежњи да се ослободи јаког и дуготрајног византијског утицаја које је било присутно на овим просторима још у средњем веку.¹³

С друге стране, у Србији је у XVIII и XIX веку црквено певање било препуштено лицима која нису била упућена у граматику *источног црквеног певања*. Неуки народни певачи дотеривали су га и прилагођавали црквеним потребама онако како су знали и умели. Било је случајева када се црквено певање, као превише развучено, скраћивало и дотеривало „...по жељи митрополита“.¹⁴ Због свих ових специфичних околности црквено певање на територији Србије ће се у свом даљем развоју још више удаљити од традиционалног певања Источне цркве.

С обзиром на то да Српска православна црква није прихватила нову Хрисантову нотацију из 1814. године, а из претходног периода није се сачувао неки значајнији број неумских рукописа, унифицирање црквеног певања на српском простору било је могуће прикупљањем постојећег живог певања у народу сачуваног путем усмене традиције. Први који је записао тзв. *карловачко црквено певање* и обрадио га за мешовити хор у духу европске музике био је Корнелије Станковић (1831–1865). Делове тога певања објављивао је овај темељито образовани музичар у Бечу, у периоду 1862–1864, под насловом *Православно црквено појање у српскога народа*.¹⁵ Четрдесетак година касније тзв. београдску варијанту појања у Српској православној цркви¹⁶ записао је од разних народних певача и Стеван Ст. Мокрањац (1856–1914), и он ју је систематизовао у две књиге (*Осмогласник*, 1908. и *Страно пјеније*, 1914. године). Отада се у Српској цркви употребљава певање према овим његовим записима, због чега се оно назива још и *Мокрањчево певање*.

О карактеру и начину на који се стварало српско црквено певање индиректно се може закључити из предговора Стевана Мокрањаца за његов *Осмогласник*.¹⁷ „...Још у детињству своме знао [сам] и певао црквене песме како [су] се онда певале – са силним шарамма, мелизмама ... У оно време скоро ни један тон није се певао по својој вредности чист, већ је свака четвртина, па и свака осмина на своме почетку и на своме свршетку имала разна заигравања гласом, преударце и заударце ... Време је све те ефекте збрисало, и данас би такав начин певања у истини изазвао непопадање па можда и одвратност.“¹⁸ У сличном маниру Мокрањац говори и о напевима *шестог гласа*: „Мелодијски ставови не крећу се правилно ни по једној у теорији признатој

¹³ Стана Ђурић-Клајн, *Српска музика*, у: *Музичка енциклопедија*, vol. III, Загреб, Југославенски лексикографски завод, 1977, стр. 430.

¹⁴ Петар Бингулац, *Црквена музика у Југославији – Србија*, у: *Музичка енциклопедија*, vol. I, Загреб, Југославенски лексикографски завод, 1977, стр. 371.

¹⁵ Јосип Андреис, *Историја гласбе*, vol. III, Загреб, Либер - Младост, 1975, стр. 617.

¹⁶ Стана Ђурић-Клајн, *Стеван Ст. Мокрањац*, *Музичка енциклопедија*, vol. II, Југославенски лексикографски завод, Загреб, 1974, стр. 600.

¹⁷ Стеван Ст. Мокрањац, *Српско народно црквено појање – Осмогласник*, Београд, 1908, стр. 3.

¹⁸ *Ibidem*, стр. 3.

молској лествици. Оне имају свог сопственог закона по коме се крећу. То чудновато кретање са чудним растојањима између појединих ступања даје овим мелодијама особиту оријенталну боју”.¹⁹

Очито је да Мокрањац не познаје *хроматски модус шестог гласа* који, према Хрисантовој граматичи, између ступњева III–IV и VII–VIII има растојање од четврт тона (степен). Не знајући да таква скала са „чудним растојањима између појединих ступања“ постоји у византијској музици, Мокрањац објашњава да су се „...можда... у оно време, пре педесет и више година тако и певале, или су се, што је пре за веровање, певале не артикулисано, тј. без правилног односа између појединих ступања, од прилике као мелодије наших гусала”.²⁰

Са аспекта Дамаскиновог Октоиха Мокрањац је направио још један превид. Наиме, да би олакшао ученицима коришћење *Осмогласника* и учење мелодија, како сам каже, сва певања је записао *in F*.²¹ На тај начин већина гласова српског црквеног певања, који су ионако имали сличну лествичну (дијатонску) структуру, сада се налазе у истом гласовном регистру и такорећи су се изједначили.

7. СРПСКО НАРОДНО ЦРКВЕНО ПОЈАЊЕ У МАКЕДОНСКИМ ЦРКВАМА

На почетку XX века, након Првог светског рата, у делу Македоније која је потпао под српску власт, традиционално црквено певање у македонским црквама било је замењено *српским народним црквеним појањем*, тзв. „Мокрањчевим певањем”.²² На тај начин су бројни црквено-музички рукописи и штампане књиге са Хрисантовим неумским писмом, дотада у изобилју заступљени на македонским црквеним просторима, били избачени из употребе.

Иако је већ у наредном периоду, крајем Другог светског рата, у оквирима југословенске федерације била створена Република Македонија, а 1967. године проглашена и аутокефалност Македонске православне цркве, из разних разлога *српско народно црквено појање* остало је у званичној употреби у македонским црквама све до наших дана.

У годинама слободног културног развоја своја научна истраживања македонски музиколози су све више усмеравали ка удаљенијој музичкој прошлости, посебно ка XIX веку, ка периоду националног препорода. Као резултат ових истраживачких активности откривени су дотад непознати аутори црквено-музичких композиција, са којима се отворило ново, веома значајно

¹⁹ Ibidem, стр. 7.

²⁰ Ibidem, стр. 8.

²¹ Ibidem, стр. 5.

²² Драгослав Ортаков, *op. cit.*, стр. 115.

поглавље у историји националне музике. Све ово недвосмислено говори да је у Македонији већ започео процес враћања ка црквеном певању у духу византијске традиције.

САЖЕТАК

Развој црквеног певања код појединих балканских народа најпре је био под дуготрајним утицајем византијско-грчког црквеног певања, а затим и све наглашенијег присуства већ европеизираних руске религиозне музике преко увођења разних видова хорских ансамбала у црквени ритуал. Хетерогеност црквено-музичке праксе у православним балканским земљама, укључујући и Грчку, крајем XIX века није била схватана као негативно обележје, већ као својеврсно обогаћивање религиозног обреда и као сусрет традиционалног црквеног певања са новим видовима духовне музике. Међутим, у XX веку показаће се да је ово „европско обогаћивање“ црквене музике осиромашило византијску традицију на балканским просторима. Хармонизовани за разне хорске ансамбле по правилима темперованог европског система, традиционални црквени напеви изгубиће своје суптилне вредности и значења које су имали у Осмогласнику Јована Дамаскина.