

КАРЛОВАЧКО ПОЈАЊЕ ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИЈЕ И ИНОВАЦИЈЕ

ДРАГАН АШКОВИЋ

Универзитет у Београду
Православни богословски факултет
Мије Ковачевића 11Б, Београд, Србија
daskovic@bfspc.bg.ac.rs

САЖЕТАК: Рад је заснован на анализи верских, културних и историјских прилика у којима су се Срби нашли након прве организоване сеобе под патријархом Чарнојевићем 1690. године. У сусрету с новом културом, западноевропски стандард је прихваћен као узор којем је било неопходно уподобити нашу традицију што се манифестовало најпре у процесу записивања усменог стваралаштва и у појави нових духовних песама као алтернативног религијског поетског облика. То је условило да се иновације у богослужбеном животу Срба испољавају како на поетском тако и на музичком плану. Зато се мелографисање српског (усменог) музичког наслеђа показало као неизоставан услов без којег се није могло спроводити усвајање и развој (хорског) вишегласја као значајне тековине српског националног музичког израза новијег доба. Будући да је упоредо са овим процесима спровођен и римокатолички прозелитизам, у раду се разматра питање како су се наведене промене одразиле на преобликовање наше конфесионалности и националног идентитета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српско црквено певање, музичке иновације, идентитет, конфесионалност, мелографисање

Пре него што су населили подунавске крајеве, Срби су стекли богату праксу у певању, које је, као најнепосреднији израз духа и духовног искуства, било и најбољи начин преношења историјског памћења, због чега је епска песничка традиција уживала велики углед. Отуда су многи епови били значајни делови наше обликоване и усмено преношене историјске свести, те највернији пример аутентичног сведочења о постојању и трајању

Срба, те њиховог самоодређења, вере и националне (православне) Цркве [Макуљевић 2006: 223].

Према запажању Стојана Новаковића, вера се код Срба првенствено испољавала кроз изворне народне обичаје [Новаковић 1966: 239]. С тим у вези, у народу је одувек постојало веома изражено поштовање према манастирима јер су они представљали народно-заветна установљења, док су њихови сабори, заветине и славе обавезно праћени богатим фолклорним наслеђем и неизоставним певањем [Марковић 1972: 31]. Што је обичајност била развијенија, то је разноврсније и богатије било певање као основна одлика православља које је неодвојиво од певања. *Православље*, односно *ортодоксија* (ή ὀρθοδοξία-orthodoxia) је грчка кованица настала од придева ὀρθός (orthos) што значи *усправно* [Chantraine 1968–1977: 818], и речи δόξα (doksa) са значењем у *ишчекивању славе, њрослављању* [Chantraine 1968–1977: 224], и тиме антиципирати царство небеско као свет осећања а не искуства. У основи речи је глагол δόκεω (dokeo), што се у изворном смислу односи на *сагледавање, ишчекивање* [Chantraine 1968–1977: 290]. Дакле, православље је у основи начин испољавања хришћанске вере, заснован на духовном доживљају којим се антиципира царство небеско као свет осећања а не искуства. Зато је такав доживљај могуће изразити једино поетски, певањем као језиком осећања а не знањем које исходи из искуства.

У сасвим новом културном окружењу, сатканом од најразличитијих музичких традиција, Срби су временом постали свеснији свог идентитета, не само зато што су неговали оно што је традиционално, већ превасходно зато што су, ризикујући много, ипак смело искорачили ка другачијем начину уметничког схватања и стварања, због чега су све њихове иновације, усмерене ка певању, оставиле позитиван учинак.

У овом процесу значајно место заузимало је црквено певање. Од његове трансформације зависило је даље интегрисање у западноевропску културну заједницу. Али, Срби нису одмах схватили да је њихова усмереност европским културним достигнућима, а којима су се одушевљавали, *само олакшавала ефикасно орјанизованој аустријској, њрозелитској њро-џајанди*. Брзо се показало да је реализовање унијатских претензија представљало ропство, ништа мање од оног од кога су избегли у Великој сеоби. На то је посебно упућивала чињеница да су аустријске власти, насупрот обећаним привилегијама, Србима отворено ускраћивале слободу, што их је подстакло да помоћ и подршку затраже од истоверне Русије. На њу су гледали као на свог спасиоца, како од османске власти, тако и од аустријских и венецијанских угњетавања и њихове крајње намере [Долгова и Иванова 2009: 30]. У том историјском тренутку Русија је као православна земља постајала све важнији и одлучујући фактор европске политике [Флоровски 1995: 115]. Насупрот њој, Аустрија је снажно и истрајно настојала да спроводи асимилацију православног становништва према узору на пример идеално остварене хармоније између Хрватске и Угарске [Шишић 1922: 39]. Како су се те земље временом утврдиле у својој изабраној конфесионалности, то је њихово искуство искори-

шћено у новонасталим приликама као проверен образац унијатског придобијања. Због тога су западне религијске намере и спровођене управо преко културе као најефикаснијег средства, имајући у виду да су култура и уметност испољаване, или на православни источњачки начин, спонтано кроз стваралаштво или на западни начин, који је утемељен на високо развијеној, али контролисаној интерпретацији, односно вештини зависној искључиво од искуства.

ПРАВОСЛАВЉЕ И ИНСТИТУЦИОНАЛИЗОВАНО ШКОЛСТВО

Пре Велике сеобе образовање је могло да се стиче само у нашим појединим манастирима и код ретко учених свештеника. Након сеобе ситуација почиње да се мења. У новој средини Срби су суочени са страним културним наслеђем као традицијом коју у турским границама није било могуће упознати [Петровић 1992: 21]. Због тога су нову културу радо прихватили и то са жељом да и своју традицију транспонују у нову форму према узору на западноевропска достигнућа [Перковић-Радак 2007: 35]. То је довело до појаве извесних богослужбено музичких иновација прожетих новим, проевропским духом што је за Србе представљало неодољив изазов. Иако је царска власт одобреним привилегијама Србима гарантовала народност и православну веру, с друге стране је настојала на томе да начин њиховог исповедања вере буде уподобљен западном. Томе је погодовала чињеница што су се Срби својевољно прилагођавали просвећеном, европском систему и средини у којој су желели да опстану. У складу с тим, осим подизања цркава почели су да оснивају и своје школе а касније и црквеношколске општине које су им биле веома важне за даљи културни и политички развој. Последице оваквог опредељења одразиле су се не само на Србе северно од Саве и Дунава, него и на оне јужно од поменутих река. Зато је неговање националне културе трајно чувало успомену на некадашњу славну прошлост о којој је импресивно сведочило народно памћење кроз певање што је најпоузданије преношено у народној Цркви [Südland 1943: 70]. Управо због тога Римска црква је упорно сузбијала народно стваралаштво будући да његов процес настајања и преношења није било могуће контролисати. Насупрот томе, према западном искуству и мишљењу, само је поштовање закона и поретка гарантовало извесност, и омогућавало бољи и напреднији живот [Südland 1943: 165]. Тако су и Срби своју православну веру почели да заснивају на учењу и прописаним доктринама.

Како би се обликовала нова врста побожности по стандардима заснованим на учењу и мишљењу, убрзо након Велике сеобе, и у складу с духом поднебља на којем су се Срби обрели, патријарх Чарнојевић је 1706. године покренуо оснивање српске патријаршијске библиотеке која је у почетку имала фонд од 1.145 књига [Подскалски 2010: 18]. Убрзо потом, први пут у историји, на туђој територији 29. септембра 1707. године, Срби су основали своју самосталну црквену аутономну јединицу познатију као

Карловачка митрополија [Радоњић 1950: 468]. Њена „антејска” снага исходила је из чињенице што је била духовно зависна од Пећке патријаршије, док је култ кнеза Лазара, Светог Саве и Симеона Мироточивог имао особен значај и постао својеврсни отпор зарад опстанка.

Након смрти грофа Ђорђа Бранковића (1711) Србима је ускраћено право на избор свог војводе, због чега су били принуђени да световну и духовну власт обједине у достојанству патријарха. Међутим, аустријска влада је његову титулу преиначила само у достојанство митрополита да би му световну власт постепено потпуно одузела. Осим тога, просвећеност је временом донела један сасвим нови дух који је вековно традиционалну веру и историјску свест третирао као израз незнања и сујеверја. За српско православље, то је био изазов јер је све оно што је било засновано на искуству, мишљењу и вештини суштински гушило поетску слободу а тиме и аутентични православни и национални дух. У смислу извесног отпора према новим утицајима, а који су полако али сигурно мењали наш идентитет, Мојсије Петровић (касније први београдско-карловачки митрополит), покушао је поново да уведе нама већ познато византијско црквено певање. Али, судбина тог певања била је предодређена тиме што се митрополит уздао у успех институционализованог школства. Такво певање се показало као супериорно али само захваљујући ауторитету Цркве као институције, с обзиром на то да су се Срби у историји већ срели са византијским хришћанством када су прихватили сво богослужбено песништво преведено трудом Свете браће, а са њиме и понуђене византијске мелодијске обрасце за интерпретацију [Трифуновић 1970: 51]. Такав начин певања код нас није могао да се одржи управо због особености балканске средине којој је својствена веома богата фолклорна традиција недостижна многим народима. Њу у византијским мелодијским обрасцима народ није проналазио. Зато је овакав начин наметања византијског црквеног певања могао бити подржан једино музичким писмом (византијским, неумским), што је унапред представљало неуспех.

Једина црква која се насупрот православном приступу многим народима у историји наметнула као универзална јесте римска. То је постигла настојањем да се међу њеним верницима употребљава само дозвољени, а потом и прописани латински језик. Имајући све то у виду и захваљујући новом духу просвећености, митрополит Стеван Стратимировић је у Карловцима 1791. године основао прву српску гимназију по европском моделу у којој је настава била на обавезном немачком језику, да би се 1794. године појавила Карловачка богословија, а 1810. и Новосадска гимназија [Каран 2018: 142].

Од оснивања Карловачке митрополије па до појаве првог систематизованог записивања наше народне усмености протекло је више од једног века. Први озбиљни сакупљач нашег народног усменог стваралаштва био је Вук Караџић (1787–1864). Његова делатност одвијала се уз подршку Беча како би се путем уједначеног језика у јужнословенском народу (у којем је било католика), омогућило коришћење оба писма, а тиме и стварало аустријско уместо руског словенства. Овакав приступ представљен је као

намера усмерена ка општем добру народа и његовог развитка у духу изградње специфичне југословенске и проевропске културе [Selimović 1972: 96].

БОГОСЛУЖБЕНИ ЈЕЗИК И ПЕВАЊЕ

Сусрет с новом средином подстакао је бројна колебања између традиције и престижа (моде), што се најпре одразило на језик. Како би Србе лакше привели унији аустријске власти су им ускраћивале поседовање богослужбених књига. Међутим, за њихове богослужбене потребе побринула се Русија из које су, неретко и тајним каналима, допремане потребне књиге у руској редакцији словенског језика познатијег као *црквенословенски*. На молбу Мојсија Петровића, руски цар Петар Велики још 1722. године заузео се да Срби добију помоћ у књигама и да им се за наставнике упуте два кијевска васпитаника [Ђоровић 2004: 468]. Зато је црквенословенски језик најпре заживео на подручју Карловачке митрополије, док се изван ње теже преносио [Ивић и Кашић 1994: 316]. С обзиром на то да су се у Русији европски утицаји појавили знатно раније, то је руски језик попримио мноштво речи из западноевропских језика, па је и наше уздање у Русију допринело неприметном усвајању стране лексике, културе, црквености и богословља [Ивић и Младеновић 1986: 103]. Дух просвећености се тако преко руских књига утврђивао код српских интелектуалаца и писаца због чега је барокна историографија Запада и Србима постала неприкосновени ауторитет [Костић 2014: 468]. Томе се нису успротивили ни изразито православно орјентисани Срби већ су, напротив, оваквим језичким и другим иновацијама дали здрушну подршку. Ни песништво, односно певање које се најнепосредније испољава преко језика, није остало поштеђено европских утицаја, што је било сасвим природно очекивати с обзиром на нову културну усмереност српског грађанства.

Наш начин певања црквених песама вековима је опстао иза манастирских зидина и делио је судбину свог поробљеног народа. Омеђен предањем и типцима очувао се у свом аутентичном једногласју [Петровић 1992: 19]. Све иновације које су према њему усмерене односиле су се једино на интерпретацију, што је условило искључиво мелодијске а никако поетске (текстуалне) промене.

Како је певање, у смислу стваралаштва, једино могуће на матерњем језику, настанак поезије никада није био условљен познавањем граматике и писмености, а тиме ни подложен рационалном доказу или мисаоној провери. Песник може да ствара само на свом матерњем језику који осећа. Он тако језику као основном националном феномену и даје посебан мисао, јер певање је неодвојиво од народности певача и онда када је он само интерпретатор. Због тога и не изненађује чињеница што су све православне цркве обавезно и националне, јер се православље најадекватније испољава певањем.

Карловачки митрополити свакако су схватили и осећали да је православље неодвојиво од народности која се не може сматрати по православље штетним *еџнофилејизмом*, тим пре што је Србе као заветну нацију у

историји стварала и одржавала управо Црква а не обрнуто [Видовић 2009: 43]. Хришћанство није светско питање, него национално зато што је нација најшира могућа заједница која се може назвати Црквом, а не држава или човечанство. Отуда, говорити против етнофилетизма значи говорити против нацијā, а самим тим и против православља.

Како је временом схватање појања измештено од стваралаштва искључиво ка интерпретацији постојећих богослужбених песама, усменост је губила на значају јер се показала као непоуздан ослонац. То најпре потврђује појава својеврсних *ушврђених њесама*. Овај термин се није односио на саме песме већ на узоран начин њихове интерпретације за коју су заслужни поједини добри појци. С обзиром на то да је само нотни запис мелодије на коју је отпевана песма гарантовао могућност њене узорне репродукције, овај феномен је ширењу музичке писмености давао на значају. Тиме је схватање песме сада измештено према њеној мелодији са којом је поистовећена.

Кључни моменат након кога су црквени поглавари прихватили употребу западноевропске музичке нотације везан је за Корнелија Станковића (1831–1865), Србина из Будима, првог школованог музиколога у Бечу [Перковић-Радак 2007: 314]. Он је великодостојнике уверио да је западноевропским музичким писмом могуће записати мелодије нашег црквеног певања, тако што је у погодном тренутку предложио присутнима да неко по свом избору нешто отпева. Након отпеване песме одмах је приступио мелографисању, а отпевано поновио захваљујући нотном запису и то управо онако како је то најпре учинио угледни архимандрит Никанор Грујић. Иако је Станковић оваквим приступом задивио присутне, он овом приликом није показао своје стваралачко умеће нити поетско надахнуће, него је великодостојнике одушевио само својом вештином интерпретације заснованој на предности коју омогућава музичка писменост. Будући да су великодостојници превидели да је певање одувек схватано као стварање а не интерпретирање, остали су затечени док је Корнелије Станковић однео славу прогресивног иноватора, иако се у овом случају показао само као интерпретатор [Bingulac 1988: 15–30].

МЕЛОГРАФИСАЊЕ

Први записи црквеног појања савременим нотама настали су на подстицај руског проте Михаила Рајевског (Раевский Михаил Федорович), уз подршку патријарха Јосифа Рајачића и проте Атанасија Поповића, старешине Цркве Св. Петра и Павла у Сремским Карловцима [Петровић 2004: 11]. Мелографисање је обављено у фрушкогорским манастирима и Сремским Карловцима преданим трудом Корнелија Станковића. Станковић је значајан не само по томе што је први почео са мелографисањем, него и зато што је потицао из српске породице настањене у Будиму, јер је познато да се аутентични, најстарији и неизмењени облик неког културног израза најчешће и најдуже задржава управо међу исељеницима у расејању [Ober 2007: 146]. Варијанта црквеног певања коју је он записао и данас је

најауторитативнија, али је позната тек малом броју вештих појаца. Његово дело настављали су и други, музички често мање образовани али с одличним познавањем појачке вештине, као што су Тихомир Остојић, Гаврило Бољарић, Никола Тајшановић, Петар Костић, Јефта Петровић, Светомир Димитријевић, Мита Топаловић, Никола Трифуновић [Петровић 1973: 262].

С почетка 20. века појављује се још један значајан запис нашег црквеног певања познатији као *Мокрањчево* или *београдско*, а који је до данас најзаступљенији. И у овом случају примењен је принцип именовања према месту његовог мелографисања или објављивања у штампаном виду што само потврђује да је то једина разлика између карловачког и београдског појања који су у суштини истоветни. Управо због тога Мокрањац је као мелограф често наилазио на веома негативне оцене од стране присталица карловачког црквеног певања, поготово зато што је том певању супроставио своју варијанту коју је пронашао и записао у Србији [Перковић 2006]. Међутим, његовом имену ни угледу нису могли да науде ни они који су му приговарали да се ђаци у Српској музичкој школи васпитавају преко „католичке музике” [Јанковић 1909: 246–250]. И поред многих критика, да је омогућио велики страни утицај на наше црквено појање, управо захваљујући њему наша национална музичка препознатљивост је опстала и у тако новом (музичком) изразу. Без обзира на узгред усвојене незнатне елементе музичких традиција насталих у различитим хришћанским конфесијама, његов допринос афирмацији српског вековног музичког идентитета је значајан и немерљив што је остварено захваљујући изузетном познавању нашег музичког наслеђа [Стефановић 1992: 14]. Зато у Мокрањчевом запису црквеног певања одсуствују правилне метричке поделе, док су тактне црте постављене само на крајевима мелодијских или стиховских одсека. Тиме је сваком интерпретатору омогућено да на свој начин отпева, односно тумачи песму, ускрати или истакне за народ препознатљиве и прихватљиве карактеристике.

Имајући у виду да је црквено певање успешно преживело усмену епоху која му је иначе и матична, било је сасвим оправдано очекивати, да ће са појавом писмености наступити далеко повољније време за развој певања, штавише и онда уколико под певањем подразумевамо само начин интерпретације. Али у стварности такав процес се одвијао потпуно другачије. Зато данас, према савременим педагошким као и другим научним теоријама, заснованим на општим историјским и логичким конструкцијама, музичка култура једног народа првенствено зависи од степена развијености (музичке) писмености, а тек потом од богатства уметничког стваралаштва [Ђорђевић 1950: 3]. Међутим, према запажању Зориславе М. Васиљевић, уметничко дело живи само уколико има своју рецепцију док за то услов није писменост [Васиљевић 2000: 20]. Зато се Васиљевићева позива на став хрватског етномузиколога Фрања Кухача (1834–1911), по којем је до губљења музичког фолклора дошло управо због увођења нотног певања у (основне) школе, јер је певање из нота допринело потискивању усмене народне традиције [Васиљевић 2000: 16]. Када је Србија

посегла за европским музичким стандардима, десило се да није досегла до уметничог. Међутим, Европа која то јесте, с друге стране је изгубила народно стваралаштво [Васиљевић 2000: 17]. Зато су чешки музичари наивно веровали да ће нам својим доласком и делатношћу олако усадити страни дур-мол тонални систем и тиме потиснути нашу мелодику засновану на балканској аутентичној тоналности [Васиљевић 2000: 21]. И поред тога што данас званично користимо дур-мол тонални систем, за један такав процес било је потребно више деценија. Захваљујући управо оваквим утицајима данас се под музичким образовањем подразумева искључиво само усвојена музичка информисаност и писменост, без стечене уметничке оспособљености, неопходне за испољавање склоности ка стваралаштву, односно компоновању. А како се усменост, као матичност певања, најдуже задржала у црквено-богослужбеном амбијенту, то није случајно што црквени поглавари, дан-данас, подржавају искључиво усмену традицију а не писану засновану на ноталном певању. Свети архијерејски сабор још 1960. године донео је упутство које је формално и данас обавезујуће, а односи се на начин преношења и усвајања вештине интерпретације овог црквеног музичког жанра. Став је да црквено певање у средњим богословским школама треба учити *йо слуху*, што значи без нота [Одлука Архијерејског Сабора, 1960].¹ Та пракса, иако делује застарела и превазиђена, када је у питању црквено певање не само да је заступљена, него је потврђено плодотворна.

Насупрот некадашњем схватању данас се усменост третира само као начин усвајања мелодијских образаца неопходних за интерпретацију песама због чега је (усменост) све више изложена компромитовању као примитивна и застарела, док је познатија као *йевање йо слуху*. Међутим, приликом оваквог приступа усмености превиђа се чињеница да свако стваралаштво, а поготово музичко, не исходи из писања већ из поетског доживљаја. Услов да мање-више даровит појединац ствара јесте песничко надахнуће које није могуће контролисати нити вољом изазивати, па самим тим ни дефинисати, нити детерминисати. Због тога певање није никакав предмет, нити догађај изван човека, већ тренутак једног нарочитог стања духа које је познатије као *йоейски* (или *духовни*) *доживљај*. Зато је православно богослужење данас последња аутентична оаза усмености.

ДУХОВНЕ ПЕСМЕ КАО АЛТЕРНАТИВНА ВРСТА ПЕСНИШТВА

Осим поменутих иновација, прилике након Велике сеобе омогућиле су Србима сусрет са алтернативним религијским песништвом у које спадају новонастале песме које се не налазе у званичном богослужбеном песничком фонду. Та врста песништва била је најадекватнији начин за

¹ Данас су зборници црквених песама препуни песама које су забележене музичком нотацијом. Међутим, да мелографисање није допринело даљем развоју црквеног певања сведочи чињеница што се данас многе такве песме уопште не певају иако су приликом свог записивања егзистирале у певаном облику.

спровођење измена на пољу црквеног певања. Први облици духовних песама који су у ту сврху употребљавани били су *канџи*, односно песничка остварења заснована на једноставним, лаганим и популарним мелодијама. Од 17. века такве песме су често певане у пољским католичким и унијатским школама. Настајале су као последица западних теолошких утицаја, да би убрзо њима подлегла и Кијевска духовна академија за време митрополита Петра Могиле (Пётр Могила, 1597–1647). Шириле су се према југозападу Русије и брзо постале најраспрострањенији нелитургијски песнички жанр [Петровић 1992: 19].

Нове духовне песме појавиле су се и код нас, најпре на црквенословенском језику, и то као резултат симбиоза најразличитијих музичких традиција. Претпоставља се да су те песме у јеванђеоском и литургијском духу стварали богољубиви словенски народи: Чеси, Словаци а посебно Украјинци који су били изложени јаким унијатским утицајима [Рарп 1969: 4]. Рукописи у којима се те песме и данас могу пронаћи потичу из *Мукачевске* и *Прецовске епархије* у Словачкој. Посвећене су бројним празницима и то најчешће Божићу, Светом Николи и Христовом васкрсењу, односно оним празницима који су заступљени код хришћана свих конфесија. Управо та околност и указује на њихову основну намену, односно тежњу да се њиховим певањем допринесе успостављању поновног јединства међу раздвојеним хришћанима преко литургијске обнове у циљу спровођења уније. Преко Чешке и Словачке песме су стизале и до нас, док је њиховом успешном ширењу допринело то што су (с)певане на нама блиском црквенословенском језику. Код нас су наилазиле на плодно тло јер су сматране за православне и нама сродне. Колико су ове песме биле пријемчиве простим верницима сведочи и чињеница што се у нашој средини још увек могу пронаћи не само у нашим званичним зборницима црквених песама, већ и у певаном облику.²

Приликом остваривања поменутих циљева преко литургијске обнове, најпре су постојеће богослужбене песме интерпретиране на нов начин. Као најадекватнији песнички облик који је у ту сврху употребљен, били су *ирмоси* песама из Октоиха и канона на Педесетницу као што су: *На Синајској торје*³; *Нећљенија искушенијем*⁴; *Око срдца мојејо*⁵; *Небо и земља ниње ѿоржесѿвујејѿ*⁶. Стихови ових богослужбених песама озвучени су најчешће страним мелодијама које потичу из богате западноевропске

² Као живо сведочанство на време и историјске прилике у којима је настала и ширила се ова врста песништва и дан данас се у манастиру Ђелије код Ваљева, уз другу врсту паралитургијских песама познатијих као *бојомољачке*, могу чути песме овог прикарпатског порекла. Иако егзистирају на нашем терену оне не потичу од наших богомољаца. С обзиром да већина обичних верника некада није умела да чита стихове исписане црквенословенским писмом, ове песме су се међу њима шириле и преносиле не само певањем него записивањем и преписивањем у ћириличној фонетској транскрипцији.

³ [Мокрањац 1989: 315; Живковић 1908: 30; Православно црквено пјеније 1934: 93].

⁴ [Барачки 1995: 53; Живковић 1908: 25; Православно црквено пјеније 1934: 103; Српско велико црквено појање 1903: 65].

⁵ [Мокрањац 1989: 366–367; Барачки 1995: 52; Грданички 1972: 50; Живковић 1908: 35; Српско велико црквено појање 1903: 78; Православно црквено пјеније 1934: 101–102].

⁶ [Дамаскин 2009: 81].

музичке и богослужбене традиције. Тиме је испољаван први облик музичке иновације заснован на обогаћивању древне богослужбене праксе.

Основни услов да би овакав начин интерпретације познате песме био прихваћен у народу био је да одређена песма буде озвучена на „лепу” и пријемчиву мелодију, док порекло таквих мелодијских решења није било могуће одмах препознати. Дакле, било је потребно да Срби проведу извесно време у новој средини, да стекну довољно страног, односно новог културног и музичког искуства како би евентуално идентификовали порекло таквих мелодија. Међутим, све док се то не би остварило нови наметнути начин интерпретације увелико би био већ усвојен као матична музичка традиција.

За разлику од наведених, такође су познате и следеће строфичне песме утемељене не само на новим мелодијама већ и на новоствореним стиховима у духу званичних богослужбених песама. Озвучене су такође мелодијама заснованим на препознатљиво црквено-мелодијском карактеру међу којима се истичу: *Госїоди, кїю обїїајейї*⁷; *Госїоди улиши молїїву моју*⁸; *Душе моја, восїани*⁹; *О, кїю, кїю Николаја служїї*¹⁰; *Скажи ми, Госїоди*¹¹; *Слава во вишњих Боїу*¹².

Ова врста песништва показала се као веома популарна будући да представља спонтан и непосредно испољен народни, песнички, стваралачки импулс. Настала је спајањем најразличитијих, како народних, тако и црквених музичких традиција. Због тога се сагледавањем алтернативног религијског песништва омогућава додатно схватање најшире комплексности историјског периода из којег потичу. Све ове песме заузимају важно место у званичним зборницима црквених богослужбених песама што значи да су некада биле веома заступљене, како у богослужењу, тако и у црквеношколској настави.

Интересантно је да је Црква одувек била осетљивија на новине које су се дешавале на поетском плану, у смислу стварања нових песама него на музичку надоградњу, а која је значила само нешто другачију интерпретацију постојећих песама, штавише и онда када су те песме вишегласно интерпретиране, односно тумачене у духу западноевропске музичке традиције. Таква предострожност Православне цркве најнепосредније указује на саму суштину православља заснованог на заједници хришћана који своју веру испољавају на поетски начин, дакле, не мишљењем које је ограничено људским искуством, него превасходно песништвом. Будући да је план Беча био да ослаби историјску и националну свест Срба, посегнуто је ка интерпретацији. Она је омогућавала како потпуно другачији

⁷ [Мокрањац 1989: 323; Живковић 1908: 29; Барачки 1995: 50; Грданички 1972: 50; Српско велико црквено појање 1903: 69; Православно црквено пјеније 1934: 92].

⁸ [Мокрањац 1989: 364–365; Живковић 1908: 36; Барачки 1995: 51; Православно црквено пјеније 1934: 103].

⁹ [Дамаскин 2009: 84].

¹⁰ [Дамаскин 2009: 83; Коляды 1926: 55].

¹¹ [Мокрањац 1989: 322, 360; Барачки 1995: 49; Грданички 1972: 46; Живковић 1908: 28; Српско велико црквено појање 1903: 68; Православно црквено пјеније 1934: 90].

¹² [Дамаскин 2009: 82].

приступ постојећим песмама, тако и преузимање страних и сасвим нових песама, јер управо су песме те преко којих је било могуће најефикасније превазићи постојеће конфесионалне границе. Али како су биле утемељене на препознатљивим заједничким особинама, некада јединственог балканског народа, а касније подељеног према различитим начинима исповедања, то су песме и имале незамењиву улогу уједињујућег принципа. Један од најлепших начина испољавања побожности, који није подсећао на конфесионалне разлике јесте свакако народна, фолклорна, односно музичка традиција са религијском тематиком. Зато је нашем народу који је живео у подунавским крајевима, и који је био у непосредном окружењу себи сличним или истим народима од којих се разликовао једино у начину исповедања исте вере, као најпримереније обједињујуће средство понуђена управо народна песма са религијским мотивима. Мелодијска решења за интерпретацију таквих песама свака конфесионална заједница је осећала као своје матично наслеђе. С друге стране, прихватање песама и стихова ненаметљивог конфесионалног предзнака пролазило је незапажено, те су због тога у сврху спровођења поновног уједињења и настајале нове песме конципиране управо на поменути начин. Као средство за превазилажења свих разлика из којих је увек исходило конфликтни потенцијал, овакве песме су биле најпожељније.

Због наведеног овај вид музичко богослужбене иновације био је под будним оком црквеноинституционалног надзора које је било најизраженије у западној црквености. У таквој средини Срби су били подвргнути процесу преобликовања православне црквености, духовности и начина живота. Али и поред свега тога поменута пројектована поетска иновација све више је подстицала и мотивисала православно становништво на слободно музичко изражавање и стваралаштво.

ПОЈАВА И УСВАЈАЊЕ ВИШЕГЛАСЈА

Један од најзначајнијих облика унапређења нашег древног црквеног певања остварен је усвајањем и ширењем вишегласја, које је познатије као хорско стваралаштво. Појава и развој вишегласја, уопште, јесте последица угледања на Европу и прихватања њених уметничких вредности као неприкосновених узора. Половином 18. века Беч је постао духовни и музички центар монархије у којем је било могуће стицати вештине неопходне за нове композиторске (стваралачке) принципе према узору на западноевропска музичка остварења [Костић 2018: 48]. Зато се управо у њему и образовао наш први композитор Корнелије Станковић чије ће хорско стваралаштво донети преокрет у музичким стандардима богослужбеног живота код Срба на простору Аустроугарске монархије. По угледу на њега појавили су се и други музички ствараоци од којих су поједини далеко више афирмисани.

Основни услов за ширење вишегласја било је најпре мелографисање нашег традиционалног начина црквеног певања. Тиме је наше древно музичко наслеђе које је у основи једногласно и усмено, транспоновано у

одговарајућу опредмећену форму, јер је само као такво могло бити подвргнуто даљем композиционом поступку у циљу његове звучне, односно вишегласне надоградње. Том приликом стихови (текстови) песама и њихове мелодије на које су исти били озвучени остајали су непромењени док се једина новина у овом поступку односила на вишегласно-звучно обогаћење утврђених мелодија у складу са западноевропском традиционално полифоном и хомофоном хорском фактуром.

Прва вишегласна Литургија за богослужбене потребе у Српској православној цркви настала је 1840. године од италијанског композитора Франческа Синика (Francesco Sinico, 1810–1865) [Михалек 1992: 75]. Иако прегаоци ове врсте новог музичког израза нису уживали подршку и благонаклоност својих савременика а поготово званичника Цркве, једини који је имао разумевања за вишегласно хорско певање био је патријарх Јосиф Рајачић. За њега је то била оправдана тежња да се црквена музика прилагоди духу времена и средини у којој егзистира [Перковић-Радак 2007: 319].

Након мелографисања начина интерпретације нашег црквеног певања у Сремским Карловцима у периоду 1855–1857, Корнелије Станковић је приступио његовој вишегласној надоградњи. Прву збирку таквих хорских остварења, која су брзо постала узор и другима, издао је у Бечу 1862. године [Петровић 1973: 260–261]. Будући да је Црква постала осетљива на иновације које су се дешавале на поетском плану, у смислу стварања нових песама, то је појава вишегласја у богослужењу била прихватљивија јер се односила само на музичку надоградњу као вид другачије интерпретације већ постојећих песама. Таква предострожност у Православној цркви изазвана је неоснованим страхом од погрешног учења, док је обазривост према „учењу” код православног становништва све више била заступљена услед утицаја западног хришћанства. Како су православни своју веру почели да испољавају учењем, то су истовремено постајали уздржанији према песничком стваралаштву јер његовим средствима нису могли адекватно да испоље доктрине засноване на учењу, мишљењу и логици. Ситуација је превазиђена иновацијама испољеним у прихватању и развијању култа писмености, институционализованог европског школства и ширењу вишегласја у богослужењу што је незванично третирано као високо вредан културни искорак, чиме је прећутно и одобрено с обзиром на чињеницу да администрација наше Цркве вишегласје никада званично није прихватила.

ЗАКЉУЧАК

Доласком на аустроугарску територију Срби су били изложени неочекиваним културним и религијским утицајима. Након оснивања Карловачке митрополије, певање као начин интерпретације црквених песама интензивно је подвргнуто записивању. Иако је тај процес био у складу с тежњом и стварањем услова за институционализацију школства, редуковање усмености је угрожавало песничку матичност [Ивић и Младеновић

1986: 75]. То је истовремено допринело настанку и ширењу новог облика побожности као вида компромиса различитих и супротстављених конфесија. У тако сложеним политичким и идеолошким приликама у којима су се нашли, културни и музички живот Срба није се више могао посматрати само као нужна смена стилских карактеристика, већ је то постао процес од којег је зависило када и како ће почети да се одвија преображавање њиховог националног и конфесионалног идентитета. Томе је посебно погодвало укидање Пећке патријаршије 1766. године, након чега је римска католичка конгрегација интензивирала притисак на Србе, који су иначе након Велике сеобе били њена примарна циљна група.

Како се временом певање све мање испољавало као стваралаштво, то је интерпретација употребљена као основни начин преобликовања традиционалне религијске, конфесионалне и националне свести Срба. Међутим занемаривање певања у стваралачком смислу спонтано је компензовано појавом алтернативних духовних песама које су се међу православним становништвом неконтролисано шириле. Захваљујући нашим интелектуалцима образованим у Аустрији западноевропско просветитељство као и музичке иновације, преко тадашњег простора Војводине стизале су и у Србију тога времена [Стојковић 1999: 153]. На то указује и Вук Караџић када каже да су већ у његово време гуслари из Срема, Славоније, Бачке и Баната слабо знали епске јуначке песме, док су радије певали друге међу којима наводи и својеврсне „побожне” песме [Стефановић-Караџић 1985: 523–553]. Тако је код Срба на простору Хабзбуршке монархије традиционална обичајност потискивана строго прописаним и етатизованим обликом црквене побожности, док су Пећка патријаршија и сећање на Косово постали непожељни појмови, често забрањивани, јер су представљали синоним за *завеш*.

Али без обзира на усвојене богослужбено музичке иновације, настале по угледу на европску ауторитативну традицију, Срби нису подлегли утицајима у оној мери како је то Беч прижељкивао. Прилагођавање западноевропским културним и музичким узорима довело је до тога да српско православље постане другачије у смислу наглашавања не више поетског израза са свом својом аутентичношћу, већ фаворизовање интерпретације којој је био својствен само увежбан и технички беспрекорно дотеран уметничко-извођачки израз.

Дакле, и поред свега, последице свесно планираног рада на иновацији су биле неочекиване, те су као такве допринеле стварању потпуно новог национално и конфесионално особеног богослужбено-музичког идентитета код Срба. Зато је занимљива појава све већег броја хорова у 19. и 20. веку, врло често именованих као певачка друштва, насталих у многим местима у Србији [Пејовић 2007: 639–680]. Тиме је активно учешће обичног народа у богослужбеном певању потпуно маргинализовано, док се хорско вишегласно певање заснивало само на интерпретацији по високо постављеним уметничко-извођачким захтевима. Таква врста певања била је заступљена углавном по градским срединама из којих су преузимане и музичке карактеристике, што је допринело стварању црквене музичке

елите [Перковић-Радак 2008: 59]. Овакав вид музичког израза имао је своју дубљу позадину у религијском прозелитизму, док је насупрот идеји католичке државотворности која није била оригинално словенска, стајала српска културна, конфесионална и заветна народност. Мост између њих који је служио за превазилажење различитости могле су да чине само оне заједничке особености својствене народу који је плански разбијен према унијатским претензијама. У сврху тога оправдано је употребљена наша национална (црквена) уметност, односно музика. С обзиром на то да се унијатске претензије нису у потпуности одвијале како је Беч очекивао, наше новије црквено и хорско појање не представља само уподобљен израз уметничке потчињености, већ представља пример непредвидивог музичког достигнућа заснованог на синтези нашег богатог музичког наслеђа прожетог својеврсним конфесионалним и националним самоодређењем.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Барачки, Ненад М. (1995). *Нојни зборник српској народној црквеној њојања њо карловачком најеву*. Крагујевац: „Каленић”; Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности; Нови Сад: Матица српска. Приредила: Даница Петровић.
- Васиљевић, Зорислава М. (2000). *Рајл за српску музичку њисменост*. Београд: Просвета.
- Видовић, Жарко (2009). *Историја и вера*. Београд: Завод за унапређивање образовања и васпитања.
- Грданички, Дамаскин (1972). *Српско црквено њојање на црквенословенском и српском језику*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.
- Дамаскин, загребачки митрополит (2009). *Музика и речи из ризнице Мићројолића загребачкој Дамаскина: њоводом 40-годишњице њокојења*. Београд–Загреб: Музеј Српске православне цркве: Митрополија загребачко-љубљанска. Приредила Милица Андрејевић; нотограф Слободан Варсаковић.
- Долгова, Светлана Р. и Екатерина В. Иванова (2009). Русско-сербские православные связи XVI – начала XIX в. У: *Москва – Сербия. Белград – Россия, Общественно-политические связи XVI–XVIII вв.*, Том 1, Сборник документов и материалов, Составители: Светлана Долгова, Екатерина Иванова, Анатолий Турилов, Татјана Суботин-Голубовић, Белград–Москва, 12–45.
- Ђорђевић, Живојин С. (1950). *Школе и њросветња у Србији 1700–1850*. Београд: Знање.
- Живковић, Јован (1908). *Нојни зборник црквених њесама, које се њоју на вечерњу, јујирењу, лијњурији и друјим бојослужењима њравославне српске цркве као Велико њојање / у један глас са додатком све три литургије у четири гласа за мушки збор*, Нови Сад: Живковић.
- Ивић, Павле и Александар Младеновић (1986). О језику код Срба у раздобљу од 1699. до 1804. У: *Историја српској народа*, четврта књига, други том: Срби у XVIII веку, уредник Славко Гавриловић, Београд: Српска књижевна задруга, 69–106.
- Ивић, Павле и Јован Кашић (1994). О језику код Срба у раздобљу од 1804. до 1878. године. У: *Историја српској народа*, пета књига, други том: Од првог устанка до берлинског конгреса 1804–1878, друго издање, уредник Владимир Стојанчевић, Београд: Српска књижевна задруга, 311–380.
- Јанковић, Душан (1909). Двадесетпетогодишњица Ст. Ст. Мокрањца, *Дело*, XIV/ књ. 52, св. 2: 246–250; преузето из: Васиљевић, Зорислава М. (2000). *Рајл за српску музичку њисменост*, Београд: Просвета.
- Каран, Драган (2018). Развој пастирске делатности Цркве и њен значај за формирање духовног живота у Карловачкој митрополији. У: *Бојословје и духовни живои*

- Карловачке митрополије*, Зборник радова са научног скупа. Уредник: Владимир Вукашиновић, Београд, 132–144.
- Костић, Мирослава (2014). Конструкција барокног историјског колективног идентитета: верско-политички програм Карловачке митрополије и хронике грофа Георгија Бранковића. У: *Три века Карловачке митрополије 1713–2013*. Уредници: Дејан Микавица и Драго Његован. Сремски Карловци: Епархија сремска; Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за историју и Мало историјско друштво, 465–484.
- Костић, Мирослава (2018). Развој барокне визуелне културе Срба у Хабзбуршкој монархији током друге половине 18. века. У: *Бојословље и духовни животи Карловачке митрополије*, Зборник радова са научног скупа, уредник др Владимир Вукашиновић, Београд: Институт за културу сакралног – Монс Хемус, Православни богословски факултет Универзитета, Институт за литургику и црквену уметност, 36–49.
- Макуљевић, Ненад (2006). *Уметности и национална идеја у XIX веку*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Марковић, Светозар (1972). *Србија на исиоку*. Ниш: Издавачка установа Градина.
- Михалек, Душан (1992). Литургија за мушки хор Франческа Синика. У: *Зборник Мајице српске за сценске уметности у музику*, 10–11: 75–81.
- Мокрањац, Стојановић Ст. (1989). *Опшире појање*. Београд: Свети архијерејски синод. Редакција: Коста Манојловић.
- Новаковић, Стојан (1966). *Из српске историје*. Књига 73, Нови Сад: Матица српска – Српска књижевна задруга.
- Одлука Архијерејског Сабора, Архив светог архијерејског сабора СПЦ бр. 30/Зап. 50од 11. VI (29. V) 1960.
- Пејовић, Роксанда (2007). Музичко извођаштво: концертни музички живот до Другог светског рата. У: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Уредник: Мирјана Веселиновић-Хофман Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 639–680.
- Перковић-Радак, Ивана (2008). *Од анђеоског појања до хорске уметности*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Перковић-Радак, Ивана (2007). Стара музика. У: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Уредник: Мирјана Веселиновић-Хофман, Београд: Завод за уџбенике Београд, 31–62.
- Перковић-Радак, Ивана (2007). Црквена музика. У: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Уредник: Мирјана Веселиновић-Хофман, Београд: Завод за уџбенике Београд, 299–329.
- Перковић-Радак, Ивана (2006). Црквена музика Стевана Стојановића Мокрањца. У: *Мокрањцу на дар*, Београд–Неготин: Факултет музичке уметности и Дом културе „Стеван Мокрањац“, 157–196.
- Петровић, Даница (1992). Византија и западноевропски барок у православној руској и српској црквеној музици 17. и 18. века, у: *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, 10–11: 17–23.
- Петровић, Даница (2004). Корнелије Станковић. У: *Клавирска музика – Корнелије Сјанковић*. Збирка: Сабрана дела. Приредиле: Даница Петровић и Маријана Кокановић. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности; Нови Сад: Завод за културу Војводине, 9–14.
- Петровић, Даница (1973). Српско народно црквено појање и његови записивачи. У: *Српска музика кроз векове*. Уредник: Недељко Гвозденовић, Београд: САНУ, 251–274.
- Подскалски, Герхард (2010). *Средњовековна теолошка књижевност у Бујарској и Србији (865–1459)*. Београд: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања.
- Православно црквено појање* (1934). По старом карловачком начину у ноте за један глас ставио протојереј Јован Козобарић, архијерејски намесник у Вуковару, књига службеник и трбник. Осигек: Штампарија Антуна Рота у Осигеку горњем граду.

- Радоњић, Јован (1950). *Римска курија и јужнословенске земље од XVI до XIX века*. Посебна издања књига CLV, Нова серија, књига 3, Београд: САНУ, Одељење друштвених наука.
- Српско велико црквено њојање њо карловачком најеву* (1903). Издао Стеван Стратимировић, прав. срп. Богослов. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија.
- Стефановић, Димитрије (1992). Феномен усмене традиције у преношењу православног литургијског појања. *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, 10–11: 13–16.
- Стефановић-Караџић, Вук (1985). Предговор. У: *Српске народне њјесме*, књ. I, приредио: Владан Недић, Београд: Просвета и Нолит, 523–553.
- Стојковић, Андрија (1999). *Српски народ на размеђу истока и зајага*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Трифунковић, Ђорђе (1970). Стара српска црквена поезија. У: *О Србљаку*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ђоровић, Владимир (2004). *Историја Срба*, Београд: Иванишевић и Логос-арт.
- Флоровски, Георгије (1995). *Хришћанство и култура*, Београд: Логос Ортодос.
- Шишић, Фердо (1922). *Бискуп Шћросмајер и јужнословенска мисао*, први део, Београд: Српска књижевна задруга.
- Bingulac, Petar (1988). Kornelije Stanković i problemi zapisivanja crkvenih melodija. *Napisi o muzici*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 15–30.
- Chantraine, Pierre (1968–1977). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Éditions Klincksieck.
- Ober, Loran (2007). *Muzika drugih*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Papp, Štefan (1969). *Грекокатолички духовни писни* (grčkokatoličke duhovné piesne), Prešov: Greko – katoličij ordinarijat v Prešovi.
- Selimović, Meša (1972). *Za i protiv Vuka*, Sarajevo: „Svjetlost”.
- Südland (Ivo Pilar) (1943). *Južnoslavensko pitanje*, Zagreb: Izdanje Matice Hrvatske.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

Кољады и други најбольше употребљемии црквонии пѣсни, Со многими поправками иллустрацијами, собралъ и издалъ Иванъ Борухъ, Нью Јоркъ 1926. Доступно на: http://www.theologyincolor.com/hymns/pdf/boruch_1926.pdf. Приступљено: 4. 1. 2021.

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

KARLOVAC CHANT BETWEEN TRADITION AND INNOVATION

by

DRAGAN AŠKOVIĆ
University of Belgrade
Faculty of Orthodox Theology
Mije Kovačevića 11B, Belgrade, Serbia
daskovicbfspc.bg.ac.rs

SUMMARY: Church singing, which was created due to the circumstances that arose after the Great Migration, is better known as the Karlovac chant. It was named after the place where it was transcribed and represents our national way of interpreting

liturgical music, characterized by accepted influences of Western European musical practice, manifested first in music transcription, notation, metrics, and Western European tonality. Those were necessary conditions for its further artistic transposition into a complex polyphonic choral facture, intended primarily for church music elite. Permeated with the standard authoritative Western European musical tradition, it succumbed to the influence of superior musical achievements. However, when exposed to Western European creative practices, it did not prove to be a harmonized expression of artistic subordination, but an example of an unpredictable musical achievement based on the synthesis of our rich musical heritage imbued with a unique confessional and national self-determination. Its basic characteristics go back to the traditional musical heritage of the Balkans and Byzantium, enriched by Western European influences.

KEYWORDS: church singing, musical innovation, identity, confessionalism, ethnomusicological transcription