

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

**Наташа М. Димић**

**АСПЕКТИ ВЕЛИКОГ ПОЈАЊА  
У КОНТЕКСТУ  
СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ**

Докторска дисертација

Ментор:

Београд, 2015.

Проф. др Ивана Перковић

## Садржај

|   |     |
|---|-----|
| <b><u>Полазне претпоставке</u></b> .....  | 1   |
| <b><u>Увод: основна својства великог појања</u></b> .....                                       | 6   |
| <b><u>Теолошко-филозофски аспект</u></b> .....  | 10  |
| Главне термилошке одреднице.....  | 10  |
| Питања лепог и уметности у контексту православне цркве. Позиција великог појања.....            | 18  |
| <i>Патристички поглед на лепо и уметност у православној цркви</i> .....                         | 18  |
| <i>Византијски ставови о лепом и уметности</i> .....  | 25  |
| <i>Лепо и уметност у православљу поствизантијског периода</i> .....                             | 36  |
| <i>Утилитарност лепог и уметности. Улога великог појања</i> .....                               | 39  |
| <b><u>Културно-историјски аспект</u></b> .....  | 48  |
| Културно-историјске прилике у време развоја новијег српског црквеног великог појања.....        | 48  |
| <i>Карловачка митрополија у 18. и 19. веку</i> .....  | 52  |
| Социјално-просветне прилике пројектоване на генезу новијег српског црквеног великог појања..... | 55  |
| <i>Руски утицаји</i> .....  | 57  |
| <i>Грчки утицаји</i> .....  | 63  |
| Архитектура и велико појање .....   | 70  |
| <i>Барок у Срба</i> .....   | 70  |
| <i>Архитектура и велико појање</i> .....  | 73  |
| Фрескосликарство и велико појање.....   | 89  |
| <b><u>Музички аспект</u></b> .....  | 111 |
| Преглед нотних зборника са напевима великог појања.....   | 111 |
| Велико појање у научним предговорима нотних зборника.....                                       | 120 |
| Одлике великог појања.....  | 150 |
| <i>Ка дефиницији великог појања</i> .....   | 150 |

|  |            |
|--|------------|
| <i>Припадност напева црквеним гласовима. Подела на начине.....</i>   | <i>153</i> |
| <i>Структура напева.....</i>   | <i>158</i> |
| <i>Мелодијске особине – карактеристични тонови и лествичне основе.....</i>   | <i>161</i> |
| <b>Видови груписања напева у Српској и Грчкој православној цркви .....</b>   | <b>164</b> |
| <i>Груписање напева.....</i>   | <i>164</i> |
| <i>Начин и подначин.....</i>   | <i>173</i> |
| <b>Тачке сусретања поларитетно супротних облика појања: силабичног и мелизматичног. Мутибарихева ревизија.....</b> | <b>176</b> |
| <b>Еволутивне фазе великог појања и интервенције појачке креативности у генези напева.....</b>                     | <b>187</b> |
| <b>Сличности и разлике у кројењу химни великог и малог појања.....</b>   | <b>199</b> |
| <b>На трагу инкорпорацији световне фолклорне музике у велико појање.....</b>                                       | <b>203</b> |
| <br>   |            |
| <b><u>Закључак</u>.....</b>  | <b>210</b> |
| <br>   |            |
| <b><u>Литература (избор)</u>.....</b>  | <b>215</b> |

## Полазне претпоставке

Велико појање је значајан део појачке традиције Српске православне цркве, који је у данашњој појачкој пракси слабо присутан. Тако ни паства није информисана о постојању великих песама. Ипак, о њиховој некадашњој популарности сведочи истакнути књижевник Јаков Игњатовић (1824–1888), када напомиње да су се „Сентандрејци сећали старе госпође (...), која је у друштву 'певала уз клавир Херувику и Достојно (напеве великог појања, прим. Н. Д.)'“.<sup>1</sup> Посматрано из аспекта, не само верске, већ и националне културе, последице изостављања великих химни из црквених служби неетичке су, јер су забраву препуштене високоестетске и религијске вредности народне црквене музичке традиције. Свештенство у пракси још увек, пак, у извесним ситуацијама – када химне поје у споријем темпу, „развучено“ – користи израз „велико“. О томе, шта је велико појање некада значило, свештеници и монаси готово да ништа не знају. Стога је и у научном смислу од великог значаја одгонетање одлика ове врсте српског црквеног музичког изражавања, а тиме и њихово чување од заборава. Кључна питања која се намећу јесу: шта је велико појање? Шта га разликује од малог појања? Какав је друштвено-историјски контекст у којем је настајало и развијало се? Одговори на наведена питања у доступној литератури нису понуђени.

Досадашњи научни доприноси сагледавању великог појања у Српској православној цркви, дакле, нису потпуни. Имајући то у виду, овим радом чинимо покушај употпуњавања празнине путем формирања целовите научне слике корпуса такозваног *новијег српског црквеног народног појања*. Докторску дисертацију под насловом *Аспекти великог појања у контексту српске православне црквене музике* засновали смо на методолошки прецизној верификацији одлика, дефинисању типова међусобних односа и интердисциплинарној контекстуализацији – патристичкој, теолошкој, културолошкој, просветној, социјалној, историографској – свих оних напева који припадају великом појању или су му, на одређени начин, блиски.

С обзиром на то да је велико појање у пракси замењено силабичним химнама, зборници мелизматичних песама – иначе заступљени у не малом броју – препуштени су забраву, а досадашње писање о овој врсти српског црквеног музичког изражавања, веома је

---

<sup>1</sup> Даница Петровић, Српско појање и карловачка митрополија у 18. веку, *Pro musica*, 1997, 148, 5, нав. према: Богдан Ђаковић, Херувимска песма у записима српских мелографа, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1999, 24–25, 83.

оскудно. Наиме, писану реч о великом појању, могуће је класификовати у две основне категорије:

1. спорадичне историографске податке у различитим тематским контекстима чланака часописа објављиваних током 19. и у првој половини 20. века, на просторима где су живели Срби, као и едукативне савете (намењене појцима) и разноврсне примедбе на маргинама и у напоменама нотних записа, те предговорима и поговорима зборника црквених химни. Будући да информације у овим изворима нису научне природе, неретко садрже непрецизне или сасвим неосноване закључке, изведене чак и од стране цењених уметничких и научних радника.
2. податке проистекле из савремених изучавања, историографским приступом,<sup>2</sup> и путем анализа нотних записа, који се, пак, свде на истраживања појединачних врста напева.<sup>3</sup>

Како су, дакле, и историографска и аналитичко-музичка истраживања великог појања малобројна и селективна по питању проблемских аспеката, наше увиде смо утемељили на анализи напева садржаних у великом броју примарних извора. Реч је о химнама насталим у временском дијапазону од 15. до 20. века. У разматрање смо на тај начин узели све доступне зборнике у којима се могу наћи записи великог појања и њима сродне песме. С обзиром на контекстуални аспект разматрања химни великог појања, секундарни извори обухватили су многобројне напise домаћих и иностраних аутора (на енглеском, немачком и руском језику), која обрађују теме из области музикологије, патристике, естетике, историографије, социологије и историје уметности.

Научни захвати у овом раду били су усмерени на реализацију следећих циљева:

1. развијању аналитичке методологије и апаратуре за све видове великих напева;
2. дефинисању структуралних делова српског црквеног великог појања и њему блиских химни;
3. доказивању постојања „хибридних облика“ црквених напева, који ублажавају дистинкцију између великог и малог појања;
4. теоријском заокруживању научног разматрања корпуса српског црквеног појања и редефинисању извесних канонски интонираних ставова везаних за мало и велико појање;

<sup>2</sup> Даница Петровић – у контексту радова који нису експлицитно посвећени великом појању; Весна Пено – у контексту радова из области византијске музике.

<sup>3</sup> Наташа Томић (=Наташа Димић), Животворној Тројици трисвету песму певамо – велико појање у Српској православној цркви, дипломски рад одбрањен 2006. године на Факултету музичке уметности у Београду, рукопис; Наташа Димић, Мокрањац као мелограф и познавалац великог појања, *Мокрањцу на дар 2006. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година 1856*, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006, 215–237; Наташа Димић, Елементи световне музике у напевима великог појања, *Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука, 2007, 323–341; Наташа Димић, Фантазијски принцип у напевима великог појања Српске православне цркве: традиција из фантазије, фантазија у традицији, *Мокрањац часопис за културу*, Неготин, Дом културе "Стеван Мокрањац", 2010, 12, 10–15; Весна Пено, Велико појање у српској традицији – На примерима химне Достојно је, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, 2009, 40, 19–38.

5. разумевању генезе еволутивних фаза великог појања, узимајући у обзир теолошки, културолошки, социолошки и историјски контекст;
6. утврђивању опште позиције великог појања у социјалном контексту, као и у контексту Српске православне цркве;
7. сагледавању сродности између великог појања и визуелних сакралних уметности, у светлу религијских, културних, социјалних и историјских околности;
8. указивању на произвољности досадашњег дискурса о великом појању и њихову корекцију.

Рад је базиран на три методолошка упоришта: прво представља аналитички приступ нотним записима, друго – посматрање великог појања у паралели са силабичним химнама, док је треће интердисциплинарно преиспитивање великог појања у различитим синхронијским и дијахронијским контекстима. Важан аспект наше методологије јесте доношење закључака о великом појању посредством других уметности: архитектуре и фрескосликарства.

Аналитички приступ нотним записима великог појања, био је утемељен на следећим премисама:

1. све врсте напева великог појања у основи подлежу јединственим законитостима овог вида српског црквеног музичког изражавања (у смислу обликовања структуре, организације мелодијско-ритмичког тока унутар делова форме и третмана текста);
2. све врсте напева великог појања успостављају исту схему односа према црквеним гласовима, манифестовану кроз:
  - а) могућност потпуне или делимичне неприпадности црквеним гласовима;
  - б) могућност припадности већем броју гласова;
  - в) могућност формирања једног или више начина унутар појединачних гласова.
3. одлике црквених *гласова* (карактеристични тонови, интервали, лествични низови, амбитуси, степени мелизматичности) и, евентуалних *начина* у оквиру њих,<sup>4</sup> се не подударују међу различитим врстама напева, који припадају истим *гласовима*. Свака врста напева својом припадношћу одређеном *гласу* – посматрано на нивоу целокупног великог појања – формира његов *начин*, а сваки *начин* појединачног гласа одређене врсте напева, формира *подначин* појединачног црквеног гласа.

Други методолошки угао посматрања – сагледавање великог појања у контексту са малим појањем, утемељили смо на следећим полазиштима:

---

<sup>4</sup> За појам *начин* у великом појању упор. потпоглавље „Начин и подначин“.

1. у научним предговорима нотних зборника, иначе примарно посвећеним малом појању, могуће је препознати и односе аутора према великом појању;
2. напеви великог појања запостављени су у класификацијама химни православног црквеног репертоара;
3. у процесу кројења химни великог и малог појања, могуће је установити, како мађусобне разлике, тако и сличности;
4. у српском црквеном појању постоје напеви „прелазног“ типа, између малог и великог појања, а њих је могуће класификовати према видовима организације музичких параметара и текста, као и степену и врсти блискости са основним групама црквених химни.

Треће методолошко упориште – како смо већ напоменули – представља интердисциплинарни приступ често остварен кроз кооперативну мрежу патристике, историографије, социологије и историје уметности, а разлог честог умрежавања различитих научних визура, проистиче из природе наредне групе претпоставки:

1. мелодијско богатство и мелизматичност химни великог појања утемељени су у православној естетици;
2. секуларизација великог појања одвијала се паралелно са другим сакралним уметностима;
3. поједини идеолошки аспекти великог појања, аналогни су визуелним манифестацијама црквене уметности – архитектури и фрескосликарству, а извори аналогична нису условљени само црквеним канонима, већ, готово по правилу и профаним – историјским, социјалним и културним – околностима.

У намери да сагледамо теолошке, културно-историјске и музичке аспекте и контексте великог појања, рад смо засновали на три основна поглавља, насловљена као: „Теолошко-филозофски аспект“, „Културно-историјски аспект“ и „Музички аспект“.

У првом поглављу сагледана је позиција великог појања у православном ареалу. Посебан осврт остварен је на патристичку и теолошку мисао у вези са појмовима лепота, уметност и естетика. Из светоотачких тумачења наведених појмова произилази и објашњење за могућност постојања великог појања у православној Српској цркви.

Друго поглавље, „Културно-историјски аспект“ доноси описе историјских и просветних околности у којима се велико појање развијало, те компаративно сагледавање великог појања са архитектуром и фрескосликарством. За ово поглавље важно је прецизирати разлику између византијског, позновизантијског, поствизантијског, новијег грчког, старог српског и новијег српског црквеног појања. Византијски напеви су све до 13. века били силабични. Од тада се појављује и свеопшта реформа појања, услед које је дошло и до појаве мелизматичних химни, те говоримо о позновизантијским песмама. Позновизантијска фаза се завршава у 15. веку.

Поствизантијско појање, које следи, практиковано је у земљама византијског културног круга, а настало је по узору на византијске и позновизантијске химне. У поствизантијском периоду, 1821. године, Хрисант са Медитоса извршио је реформу (поједностављење) византијског нотног писма, које је у овом свом новом виду у употреби и данас. Новије грчко појање је практиковано у 18. и 19. веку, такође у земљама византијског културног круга, а основу за његов развој представљају мелодије зборника Хрисафиса Новог из прве половине 17. века. Старо српско појање је вероватно постојало још пре прве Велике сеобе Срба и јужно и северно од Саве и Дунава. О њему се мало зна, те се не зна тачно ни његова потенцијална веза са византијским, новијим грчким или паганским појањем. Лазар Богдановић крајем 19. века бележи да стари српски напеви нису у пречанске крајеве пренесени „у оној ритмичкој форми и с оним модулацијама и аријама“ које су се могле чути касније, током прве половине 19. века.<sup>5</sup> Године 1900. Петар Деспотовић истиче да се старо српско појање певано из „Србуља“ у свему разликовало од данашњих напева,<sup>6</sup> а према Живојину Станковићу, с почетка 20. века, старо српско пјеније потиче од паганских мелодија.<sup>7</sup> Крајем двадесетог века Радослав Грујић пише да је у народу ово певање називано „простацким“ јер је извођено „великом висином и виком.“<sup>8</sup> Дакле, подаци које поседујемо о овој врсти песама, потичу најмање два века касније и махом су писани у часописима. Новије српско народно црквено појање је настало на просторима где су живели Срби у 18. и 19. веку, а практикује се и данас. Одликују га, како силабичне, тако и мелизматичне мелодије.

Треће поглавље „Музички аспект“, на почетку доноси опис одлика великог појања. Након тога следи његово посматрање у паралели са малим појањем и то кроз њихову позицију у зборницима напева, кроз однос при груписању напева, кроз сличности и разлике у кројењу и кроз критичне примере разликовања великог од малог појања. Поглавље садржи и периодизацију еволуције великог појања, као и сагледавање световних елемената.

<sup>5</sup> Лазар Богдановић, Српско православно карловачко пјеније, *Српски Сион*, 1893, 232.

<sup>6</sup> Петар Деспотовић, Старинско црквено појање, *Караџић*, II, 5, Алексинац, 1900, 84.

<sup>7</sup> Живојин Станковић, Српско црквено певање (црквено-историјске расправа), *Весник српске православне цркве*, Београд, 1909, 168.

<sup>8</sup> Радослав М. Грујић, *Православна српска црква*, Београд – Крагујевац, Евро – Каленић, 1995, 130.



### Увод: основна својства великог појања

У Српској православној цркви данас се појање дели на две основне врсте: *мало (кратко)* и *велико (дуго, китњасто)*. По традицији, примарни атрибути на основу којих се наведене врсте појања међусобно разликују проистичу из односа мелодије и текста,<sup>9</sup> те се малом појању приписује *силабика*, а великом појању *мелизматика*. Ипак, степен силабичности малог, као ни степен мелизматичности великог појања, није фиксиран, због чега су поједине мелодије унутар ових врста међусобно знатно удаљене. Често је и приближавање граница малог и великог појања, па су познати и случајеви готово силабичних напева с конструкционим и/или гласовним одликама великог појања. Стога је понекад однос тонова и текстуалних слогова несигуран параметар за разликовање малог од великог појања, те у оваквим граничним примерима пресудна улога припада управо конструкционим принципима и, мада не и обавезно, присуству других одлика црквених гласова. У разликовању граничних примера, од значаја може бити и сазнање о њиховом месту и улози у црквеној служби.

Данашњи свештеници и монаси имају обичај да кажу како не певају велико појање, иако у свакодневной пракси, у ствари, користе напеве који му припадају како по структури, тако и по гласовним својствима.<sup>10</sup> Овакав став проистиче из чињенице да су у службама Српске православне цркве, у савремено доба, најчешће присутне напевно силабичне велике песме, те их појци и не сматрају великим појањем. У складу са тим често се говори о „типичним“ или

<sup>9</sup> У смислу укупног броја тонова наспрам појединачног текстуалног слога.

<sup>10</sup> До сазнања смо дошли присуствовањем црквеним службама, обиласком великог броја православних манастира на територији Србије (ван Косова), и кроз разговоре са многобројним појцима. Тако нпр. парох цркве Св. Димитрија у Лесковцу колубарском, јереј Милорад Михаиловић (рођен 1970. године, ученик појања Влада Микића и Радомира Перчевића на Богословији „Св. Саве“ у Београду), каже да не пева велико појање и да „постоји мала херувика“, коју он пева, али коју певају и остали свештеници потекли из београдске Богословије „Св. Саве“. „То је она 'по Корнелију', коју је Мокрањац записао, а постоје и велике херувике, то су оне из пречанских крајева“, наводи јереј Михаиловић (разговори обављени децембра 2003. и јануара месеца 2004. године). Истичемо да је реч о Корнелијевом запису управо пречанске херувике из групе тзв. руских, која је силабична, али са конструкцијом типичном за напеве великог појања и недвосмисленим одликама 8. гласа великог појања.

„карактеристичним“ песмама великог појања, под којима се, заправо, подразумевају изразито мелизматичне химне.

У време када је велико појање, пак, било најзаступљеније, избор начина певања зависио је од текста песме, односно њеног места у богослужењу. Тако се великим појањем поју:

1. Песме са кратким текстом, како би се избегла понављања, јер за време њиховог трајања:

– Свештенство у олтару треба тихо да прочита дуже молитве (тада су нпр. велики напеви *Возбраној; Господи помилуј; Тебје Господи*, кад на литургији не служи ђакон и при главоприклоњењу на вечерњу и јутрењу; *Свјат и Тебе појем* на литургији Светог Василија Великог);

– Свештенство треба да врши одређени обред или да мења одежду током службе (поју се нпр. велики *Иже херувими; Ниње сили; Да молчит*; причасне песме: *Хвалите, На Синајстјеј горје, Вкусите и видите* на Пређеосвећеној литургији, *Воста јако сија* на литургији Светог Василија Великог и многе друге; *Воскресни Боже суди земљи*, када се на литургији на Велику суботу свештеник преоблачи из црног у светло одјејаније; *Слава: Царју небесниј*, при облачењу архијереја итд.);

– Врши се опход око цркве (поје се велика стихира *Воскресеније Твоје; велико Свјати Боже*);<sup>11</sup>

2. Песме којима се богослужење чини свечанијим, у посебним приликама, када су велики црквени празници или када архијереј врши службу (нпр. велико *Слава: Благослови душе; Тон деспотин*, „акламација“, поздравна песма на грчком језику; велики сједални; *Достојно*; велики ирмоси; величанија; *Глас Господен; Христос воскресе; Воскресеније Твоје; Свјете тихиј* на бденију; велика јектенија: *Господи помилуј; Тебје Господи; И молим ти сја; Амин; Алилуја* итд.).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Као демонстрацију употребе напева великог појања цитирамо одломак Цвејићевог описа јутрења на Велику суботу: „Славословље велико, глас 6. се поје. Најстарији свештеник облачи целокупно одјејаније (црно) и кад се на крају славословља (место последњега Свјати Боже) запоје Велико: Свјати Боже, претходно окадивши плаштаницу, диже је са гроба и обносе трипут око цркве појући Свјати Боже Свјати крепки...“. Упор. Бранко Цвејић, Уцбеник црквеног појања и правила, Београд, 1950, рукопис, налази се у Народној библиотеци Србије у Београду под инвентарским бројем РМ 32/2, 663.

<sup>12</sup> Упућујући диригенте и певаче на ток архијерејске службе, Тихомир Остојић помиње и где се поју неки од овде наведених напева великог појања: „Архијерејска служба: При уласку архијереја у храм поје се Достојно или ирмос празника. Кад благосиља народ: Тон деспотин. Док се облачи: Слава Цар Небесниј. Кад обучен благосиља: Тон деспотин“. Упор. Тихомир Остојић, Кратко правило црквено за ликовођу и певаче, *Православно српско црквено пјеније по старом карловачком начину за мешовити лик удесио Тихомир Остојић*, друго прерађено и попуњено издање, Нови Сад, издала православна српска Велика гимназија, 1896, 15.

Наведена подела је апроксимативна, јер се често дешава да се симултано са одређеним напевом великог појања читају молитве и врше обреди, али и да се дотичним напевом увеличава служба. Нпр. за време херувимске песме читају се молитве и врши обред, а уколико службу врши архијереј, пева се нека од мелизматичнијих варијанти ове песме, јер је обред дужи и потребно га је учинити свечанијим.

Судећи по речима владике Саве Вуковића, у случају великих прокимена се назив „велики“ и њихов контекст у служби, иако наизглед исти као и у осталим напевима великог појања, тумаче на другачији начин. Истичемо да иако је прокимен кратка црквена песма чији је текст из Светог писма и одговара дану или слављењу празника,<sup>13</sup> његов назив (прокимен, *προκειμενος*) у преводу са грчког језика значи „што је истакнуто“, а добио га је због тога што претходи читању из Светог писма. Наиме, за велике прокимене обично се мисли да се називају великим због мелизама: најчешће се певају полусилабичним до изразито мелизматичним мелодијама у седмом гласу („гласу срдачности“)<sup>14</sup> и чине део празничног вечерња најсвечанијим. Међутим, они су свој назив добили по томе што се певају на вечерњима одређених великих празника током литургијске године и то четири и по пута, за разлику од прокимена на обичном вечерњу, који се певају два и по пута. На васкрсном (недељном) вечерњу, суботом увече, прокимен се пева много свечаније од прокимена на посвештеном и малом вечерњу, односно пева се „по чину великог прокимена“ четири и по пута, али се он не назива великим прокименом, јер није велики празник.<sup>15</sup> „Врло свечано се пева, са мелизмима, седмим гласом, на Литургији Велике суботе стих: 'Воскресни Боже, суди земљи, јако ти наследиши во всјех, јазичјех', који има шест стихова, све док свештенослужитељи не скину са себе црне одежде и не обуку беле“, али се, због природе празника и улоге напева, ни он не може назвати великим прокименом.<sup>16</sup> Наведени обичан прокимен, је, дакле, врло свечан. Ипак, он служи и да „покрије време“ док свештенослужитељи не замене одежде (што су, како је већ било речи, уобичајене улоге напева великог појања у службама). Значај великих прокимена је већи, те се, како наводи владика Сава Вуковић, на свим вечерњима, на којима се они певају, врши ради њих (!), вход са кадионицом или Јеванђељем.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Др Сава Вуковић, Велики прокимени, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1998, 22–23, 9.

<sup>14</sup> Исто, 7.

<sup>15</sup> Исто, 9.

<sup>16</sup> Исто, 9.

<sup>17</sup> У наставку текста владика Сава Вуковић потврђује значај великих прокимена: „Некада је у старини архијереј са свештенством седео на горњем месту за време певања великог прокимена, а ђакон и народ су стајали. У старим типацима такво седење звало се 'горње седење', за разлику од 'доњег седења' или 'малог седења' народа који је учествовао у вечерњем богослужењу. Данас свештеник не седи за време

Песме великог појања, дакле, можемо поделити на оне које му припадају у ужем и ширем смислу. Тако, у ужем смислу велико појање чине изразито до умерено мелизматични напеви, конструисани по принципима карактеристичним за ову врсту појања, који могу, *али не морају* припадати неком од осам црквених гласова.<sup>18</sup> У ширем смислу, великом појању припадају и напеви са скромним мелизмима, па чак и полусилабични примери; и они су конструисани по принципима карактеристичним за велико појање.

---

певања великог прокимена, већ окренувши се западу стоји са рукама унакрст и чека да се сврши прокимен.“ Упор. Др Сава Вуковић, нав. дело, 9.

<sup>18</sup> Теоријски, великим појањем може се сматрати и мелизматичан напев који не поседује конструкционе одлике карактеристичне за ову врсту песама, као и мелизматичан напев с конструкционим и/или гласовним одликама напева малог појања, но у пракси на такве примере (за сада) нисмо наишли. Коначно, теоријски број могућих варијација унутар ове музичке области не може бити ограничен, због чега се у тексту задржавамо само на емпиријским примерима.

## Теолошко-филозофски аспект

### Главне термилошке одреднице

С обзиром на то да ће поједине термилошке одреднице у раду представљати осовине излагања, указала се потреба за њиховим прецизним значењским одређењем. У низу значења и тумачења термина, кључну улогу у нашем раду имају она која проистичу их хришћанског аспекта и контекста. Њих ћемо користити, пре свега, у тумачењима позиције великог појања у контексту лепог и уметности под окриљем православне цркве, у поређењу великог појања са архитектуром и фрескосликарством, као и у разматрањима периодизације мелизматичних српских химни. Осврнућемо се на термине: лепота, уметност, естетика, естетизација, канон и креативност.

**Лепота** је естетска категорија која традиционално означава савршенство склада. Лепотом се најчешће назива одлика особе, предмета или идеје, која човека испуњава осећајем пријатности. Схватање лепоте зависи и од културног контекста, због чега не постоји јединствена дефиниција појма „лепо“.<sup>19</sup>

Платон (5. до 4. век пре нове ере) је говорио да је „лепо (...) одраз истинитог“, те добро и лепо у том случају постају једно. Тако је лепоту схватао као манифестацију доброте.<sup>20</sup> Ова теорија лепоте је у позадини свих естетика које виде сврху уметности у моралном усавршавању. Платон врши и поделу на духовну и телесну лепоту. Духовна лепота спада у област „интелигибилних (умозрителних)“ ствари или „истинског битија“, док телесна лепота припада области „чулних“ ствари или „опазивних“ појава.<sup>21</sup>

Аристотел (4. век пре нове ере) се углавном удаљио од бесконачног, немерљивог и узвишеног смисла лепоте који је карактеристичан за његове претходнике, посебно за Платона, и ограничавао је лепоту на величину, ред и пропорције, на склад и симетрију с једне стране, и функцију, прикладност, употребу, испуњење сврхе, с друге стране. Он повезује лепоту са

<sup>19</sup> Лепота, <http://sr.wikipedia.org/sr/LEPOTA>, 17.04.2015.

<sup>20</sup> Павле Евдонимов, Библијско виђење лепоте, *Градац*, 1988, 83, 91.

<sup>21</sup> Константин Каварнос, Естетско испитивање византијске уметности, *Градац*, 1988, 82, 87–89.

формом која се тумачи у смислу две повезане сфере значења: једна се односи на фигуру, облик, изглед и схватање; друга на функцију, изузетност и корисност.<sup>22</sup>

Епикур (крај 4. и почетак 3. века пре нове ере) изједначава лепоту са нечим што је пријатно, док стоици (од 4. до 1. века пре нове ере) поистивећују лепоту са добротом и врлином и доводе у везу са хармонијом и пропорцијом. Стоици су сматрали да су свет и сва његова жива бића лепа, те да изражавају космичку хармонију у мир. Схватање да су природа и свет лепо и добри наставља се од стоицизма преко хеленистичке мисли и римске поезије, до хришћанства, када се природа и свет доживљавају као одраз божанског савршенства.<sup>23</sup>

Од 1. века, па кроз средњовековни период лепота није била првенствено повезана са уметношћу или културом. Појам „лепих уметности“ био је непознат у овом раздобљу. Средњовековна мисао о лепоти припада онтологији или теологији и на њу су утицале две различите традиције. У складу са платонско-питагорејском традицијом, математичка пропорција или склад се сматра битним условом лепоте. Ова традиција је у средњем веку стекла још већу моћ кроз своју везу са хришћанством. У размишљањима о лепом, многи аутори се позивају на текст из Књиге мудрости (11.21): „Ти си, Господе, створио све по мери, броју и тежини“. Свет је створила „божанска уметност“ као уређену целину и он је стога леп. Друга традиција која је утицала на средњовековне ставове сеже до Дионисија Ареопагита (6. век), мислиоца под јаким утицајем неоплатонизма. Карактеристика ове традиције је у томе што се цени не само склад, већ и јасноћа, као суштинске карактеристике лепоте и идентификује лепо са добрим.<sup>24</sup> Тако се хришћанско тумачење лепоте надовезује на Платона. Павле Евдокимов наводи да у грчком тексту Библије стоји „лепо“, а не „добро“, док јеврејска реч има оба значења.<sup>25</sup> Поистовећујући добро и лепо, у хришћанству се лепота отелотворује у лику свете Тројице (Бога).

Тропар четвртог гласа говори о лепоти света, проистеклој из доласка Бога: „Као што си горе разоткрио величанственост неба, исто тако си доле открио лепоту светог стана твоје славе“.<sup>26</sup> Наиме, створитељ, стварајући свет „виде да то беше лепо“. Тако царство које се „созерцава“ јесте лепота, те се треће лице свете Тројице открива као „Дух лепоте“. Свети Кирило Александријски (4. до 5. век) прецизира да је својство Духа да буде Дух лепоте, „форма форми“. У Духу, каже он, ми учествујемо у лепоти божанске природе. Наведено је тумачио и

<sup>22</sup> Beauty, Oxford art on line, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0069>, 14.04.2015, 7.

<sup>23</sup> Beauty, Oxford art on line, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0069>, 14.04.2015, 8.

<sup>24</sup> Исто, 38.

<sup>25</sup> Павле Евдонимов, нав. дело, 91.

<sup>26</sup> Нав. према: Павле Евдонимов, нав. дело, 92.

Достојевски: „Дух Свети је непосредно схватање, разумевање Лепоте“, он преноси „светлост, светлости“.<sup>27</sup>

Попут Платона и хришћанство познаје разликовање између унутарње или духовне лепоте, с једне стране, и спољне или телесне лепоте, с друге стране, на шта наилазимо у многим хришћанским религијским и филозофским списима антике и средњег века. Гледиште према којем је духовна лепота или узвишено изнад телесне лепоте, садржано је у схватању да је душа доминантнија од тела и да је Бог „узвишенији од космоса“. Спољашња, телесна лепота је пролазна, за разлику од духовне лепоте која је непролазна. „Телесна лепота изазива спољашња чула, док духовна лепота утиче на унутарња чула – она изазива у нама осећање поштовања, смерности, и 'радосне туге', о којој говори св. Јован Лествичник (6. век, прим Н. Д.)“.<sup>28</sup> Узевши у обзир да велико појање спада у лепе уметности, пре свега нам је важна визија духовне лепоте. О схватањима појмова лепоте и уметности почев од 1. века па до данас, биће детаљно речи у потпоглављу које следи.

**Уметност** се према речима Владислава Татаркијевича од 5. века старе ере до 16. века третирао као појам којим се описује људска делатност или вештина стварања по правилима. У антици и средњем веку уметност се може повезати с појмовима грчког (*tehne*) и латинског (*ars*) порекла, „који су означавали, пре свега мануелну вештину или умеће израде неког предмета, али и умеће управљања војском, орања поља, уверавања слушаоца. Раздвојене грчке појмове *tehne* и *poesis* тек кроз ретроспективно повезивање можемо интерпретирати у контексту модерне уметности као појмове за уметност. У античкој култури је утемељена подела на слободне уметности (...), које захтевају духовни напор и вулгарне уметности (...) које захтевају физички напор. Вулгарне уметности су у средњем веку називане механичке уметности, док су се слободне уметности односиле на подручје које се данас идентификује као подручје науке. Слободне уметности су биле: граматика, реторика, логика, аритметика, геометрија, астрономија и музика“.<sup>29</sup>

Константин Каварнос наводи да је у средњем веку вршена и подела на световне и духовне, хришћанске уметности. Ствараоци световне уметности су инспирисани спољашњом лепотом, док ствараоци духовне хришћанске уметности инспирацију налазе у унутарњој лепоти. Што се тиче начина како стварати дела духовне уметности, патријарх Фотије Кондоглу (9. век), сматра да то изискује одређено унутарње стање. Таква дела, закључује он, не може стварати „ниједан телесни човек ма колики уметник био“. Њих може да ствара само уметник, па био он и неписмен, али ако пости, моли се и живи у стању скрушености и смерности. Душа је

<sup>27</sup> Исто, 91–94.

<sup>28</sup> Константин Каварнос, нав. дело, 87–89.

<sup>29</sup> Miško Šuvaković, *Umjetnost, Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005, 648–649.

само тада „прожета благошћу, узлеће високо на духовним крилима, и постаје способна да изрази дубину царства светих тајни“.<sup>30</sup> Духовна уметност се не обраћа чулима, него духу. Ово својство налазимо у сликарству, мозаицима, црквама, хвалоспевима, музичким и другим уметничким делима православног предања, јер све ове уметности изражавају, различитим средствима, једну исту унутарњу суштину.<sup>31</sup>

Нови појам уметности указује на људску делатност или вештину стварања лепог, те се као такав не може пронаћи у антици и средњем веку. Нови и модерни појам уметности се конституише у доба просветитељства у 18. веку, као посебна друштвена институција производње, размене и потрошње специфичних, „осетилно датих“ производа, значења и вредности који се идентификују с појмовима лепог и естетског и, затим, у посебном смислу уметничког. Фридрих Шилер је у 18. веку дефинисао уметност као оно што само себи ствара закон. У модерном појму уметничког се обједињују стваралачки поступци који започињу занатом, да би се идентификовали с отвореним концептом интелектуалног (ауторског) деловања.<sup>32</sup> Смисао уметности није имитација, већ експресија уметникових емоција.<sup>33</sup>

Према речима Мишка Шуваковића у савремено доба уметност се схвата као „специфична друштвена институција и пракса производње, размене и потрошње артефаката (објект, ситуација, догађај, текст, понашање) који немају директну и првоступањску утилитарну функцију у друштву“.<sup>34</sup> Уметност је друштвена својина, публика уметности може да буде свако, а она може да има терапеутски ефекат. Ипак, објекат може постати уметничко дело само ако је свет уметности спреман за то. Тако, ако један предмет функционише као уметничко дело, то не значи да је он дело уметности у изворном смислу, већ може бити и предмет из свакодневног живота.<sup>35</sup>

За проблематику којом ћемо се бавити битан је хришћански поглед на духовну уметност као ону која инспирацију налази у унутарњој лепоти. У овом погледу посебно ће бити разматрани монаси исихасти у позновизантијском периоду, који су нагласак стављали на стварање уметности уз строги испоснички живот.

**Естетика** (од грчког *aisthetike episteme*, науке која се тиче осећаја, а према *aisthesis* – чулно запажање) је, према тумачењу Надежде Чачиновић-Пуховски, филозофска дисциплина која проучава лепо и уметност; наука о смислу за уметност и о уметничком укусу. Естетика мора

<sup>30</sup> Нав. према: Константин Каварнос, нав. дело, 90.

<sup>31</sup> Константин Каварнос, нав. дело, 90.

<sup>32</sup> Miško Šuvaković, *Umjetnost, Pojmovnik suvremene umjetnosti*, нав. дело, 648–649.

<sup>33</sup> Definition of Art, Oxford art on line, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0160>, 15.04.2015, 3.

<sup>34</sup> Miško Šuvaković, *Umjetnost, Pojmovnik suvremene umjetnosti*, нав. дело, 648.

<sup>35</sup> Definition of Art, Oxford art on line, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0160>, 15.04.2015, 1–3.



приказати диференцијацију у схватању лепог и историју обликовања појма уметности.<sup>36</sup> Према речима Мишка Шуваковића „у ужем смислу естетиком се назива: (1) општа метајезичка филозофска теорија, која изучава чулну спознају, вредносне категорије просуђивања и традицијом одређена подручја естетског (подручје лепог); (2) општа метајезичка филозофска теорија (филозофија уметности), која изучава уметнички лепо, појам и смисао уметности, односно теорије уметности (поетику, теорију уметника, критику, историју уметности, социологију уметности, семиотику уметности, психологију уметности); (3) скуп правила, облика изражавања, норми употребе уметничких медија, вредности и циљева изражавања и стварања које је заједничко припадницима једног стила, покрета и групе или које један уметник развија у оквиру свога опуса. Естетика се у односу на свој објект дели на: (1) филозофску естетику која се бави општим филозофским питањима (појма лепог, језика естетике појма уметности, појма стварања, смисла уметности), а не посебним проблемима уметности лепог у култури или природи (примери такве естетике су естетичка теорија Канта и Хартмана); (2) примењену естетику која се бави конкретним тематизацијама појма лепог у култури, уметности и природи, односно развија се кроз специјализоване естетичке студије уметничких дисциплина: филозофије сликарства, естетике филма, филозофије књижевности, амбијенталне естетике, естетике музике“.<sup>37</sup>

Баумгартен је схватао естетику као науку о нижој способности сазнања (*gnoseologia inferior*), али је ипак за подручје чулности увео посебни критеријум савршенства, по коме га је начелно раздвојио од подручја разумског или појмовног сазнања, где важи критеријум истине.<sup>38</sup>

Тумачења хришћанске естетике проистичу из теолошког аспекта и атрибута хришћанства. Стога је естетика православне цркве усмерена ка појмовима истине, светлости, боје, лепоте, уметности и лица свете Тројице. Естетички појмови религијске естетике и естетизације, као што су на пример, знак, боја, светлост, најчешће се идентификују са самим Богом. О наведеним аспектима естетике детаљно ће бити речи при разматрању позиције великог појања у контексту православне цркве, при чему ће кључни значај имати различита средњовековна православна естетска сагледавања појмова уметности и лепог.

Из појма естетике проистиче и појам **естетизације**. Како закључује Мишко Шуваковић, „естетизацијом се назива деловање или постизање учинка у некој области људског живљења и

<sup>36</sup> Nadežda Čačinović-Puhovski, *Estetika*, Zagreb, Naprijed, 1988, 7; Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1974, 310.

<sup>37</sup> Miško Šuvaković, *Estetika, Pojmovnik suvremene umjetnosti*, нав. дело, 182–183.

<sup>38</sup> Milan Damjanović, *Estetika, Rečnik književnih termina*, Београд, Nolit, 1992, 204.

рада посредством уметничког, лепог или било чега другог што је чулно доступно или сазнатљиво. Естетизација у појединим случајевима означава предочавање или конструисање естетског, а то може значити лепог, вредног, пријатног, изузетног, поучног, слободног, другачијег, егзотичног, (...) итд. (...) Под естетизацијом се може разумети захтев преуређења света по узорима 'лепог' и 'уметничког'.<sup>39</sup> У православној цркви естетизацији су подвргнуте црквене уметности (архитектура, живопис, иконопис, поезија, музика), што обухвата и црквене утвари. Естетизација је у црквеном контексту регулисана црквеним канонима и другим, локалним факторима функционисања црквених установа (нпр. локалном црквеном традицијом или типиком манастира). Приликом разматрања односа великог појања и архитектуре, тј. фрескосликарства, биће речи о стилској промени естетизације православних црквених уметности. Наведено се односи како на архитектуру и фрескосликарство, тако и на црквено појање.

**Канон** је грчка реч потекла из семитских језика Асирије, Сирије, Месопотамије, Ханана, Арабије и Етиопије. „Асирска реч *kanpu* отначавала је прав, дрвени штап од трске, дугачак око три метра, који је био зидарски или столарски алат, којим се одређивала права линија приликом обрађивања камена или дрвета.“<sup>40</sup> Постепено, реч канон почиње да добија другачије значење, те да представља „меру, норму, закон или узор. Тако је код Аристотела канон – правило морала, а чак и у ликовним уметностима постоји канон (пропорције тела).“<sup>41</sup>

Према наводу Градимира Маџаревића „старозаветни канон формирао се крајем 1. века, а црква Христова преузима га у александријском преводу 'Септуагинте' ('Седамдесеторице'). Међутим, када је реч о формулисаном исповедању хришћанске вере, појам канон први употребљава Климент Римски (1. век, прим Н. Д.) у својој 'Посланици Коринћанима' (7, 2), а употребљава га и ап. Павле (Гал 6, 16).“<sup>42</sup> На тај начин реч канон почиње да се употребљава и у догматском значењу. Од 3. века канон означава и црквене одредбе које се тичу дисциплине, а од 4. века означава и оне одлуке које су доносили помесни и васељенски сабори. Код старих писаца канон је имао и значење списка. Тако Клаудије Птоломеј из 150. године, списак асирских, вавилонских и персијских царева назива „Канон василеон“. „Реч канон у значењу списка употребљавана је и уместо речи 'клир' (личност примљена у ред црквених служитеља), па према овој употреби, од 4. в. реч канон означава збирку богонадахнутих књига (термин су користили помесни сабори: Римски 382, Хипонски 393, Картагински 397, итд.) које је црква

<sup>39</sup> Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2006, 72.

<sup>40</sup> Градмир Д. Маџаревић, Канон, *Енциклопедија православља*, Београд, Савремена администрација, 2002, 943.

<sup>41</sup> Исто, 943.

<sup>42</sup> Исто, 943.

признавала“, закључује Градимир Маџаревић.<sup>43</sup> Према речима Радомира Ракића, „књиге су богонадахнуте, јер им је Бог аутор; канонске су јер их је Црква признала и прихватила као такве“.<sup>44</sup> Заправо, важно је истаћи да нису све књиге религијског садржаја истовремено и канонске књиге, већ само оне које је хришћанска црква сврстала у канон. Примарни канон је „зборник сакупљених свештених књига Старог и Новог завета у једну књигу – Свето писмо, Библију. Њиховим сакупљањем црква је разграничила које друге књиге нису канонске“.<sup>45</sup> Канон, тако, стоји насупрот оних списа, које црква не признаје, јер је главни критеријум за кононизацију списа учење цркве чувано у „Светом предању“, које води порекло из „Откривења“. У црквеном праву реч канон се користи за законе које су донели свети оци, помесни и васељенски сабори, те стога постоје различити канони – „Канон светих отаца, Канон помесни, Канон васељенски, Канон понитецијални, итд.“<sup>46</sup>

Бавећи се питањима великог појања, често смо били у позицији да се осврнемо на канонске одреднице, али не само на оне које су прописане васељенским и помесним саборима, већ још више на оне које су потекле из списа светих отаца или које су преношене традицијом.

**Креативност** (од латинске речи *creatio*) је, према речима Данијела Пинка, чин претварања нове и маштовите идеје у стварност, а одликује се способношћу сагледавања света на нове начине, способношћу налажења скривених образаца и успостављања везе између наизглед неповезаних појава и идеја, као и способношћу генерисања решења. Креативност укључује два процеса: размишљање и стварање. Ако постоји идеја без стварања, реч је о маштовитости, а не о креативности. Креативност захтева „страст и посвећеност“, из којих производи људска свест о ономе што је раније у њој било скривено.<sup>47</sup>

Данијел Пинк доводи у везу креативност и иновацију, упркос мишљењу да је иновација дисциплина, а да креативност то није. Иновација је имплементација новог или значајно побољшање нечега већ постојећег. Према Данијелу Пинку креативност је такође дисциплина, као суштински део иновације, те не постоји иновација без креативности. Кључ креативности и иновативности је стварање вредности. Данијел Пинк поставља питање: може ли се креативност научити? И одговара да може. Креативност је вештина која се може развити. Реч је о процесу којим се може управљати. Она почиње са стицањем знања, учењем и дисциплином. Човек

---

<sup>43</sup> Исто, 943.

<sup>44</sup> Радомир Ракић, Канон светог писма, *Енциклопедија православља*, Београд, Савремена администрација, 2002, 944.

<sup>45</sup> Исто, 944.

<sup>46</sup> Градимир Д. Маџаревић, нав. дело, 943.

<sup>47</sup> Creativity et work, <http://www.creativityatwork.com/2014/02/17/what-is-creativity/>, 11.05.2015.

научи да буде креативан испитујући, истражујући, проверавајући претпоставке, користећи машту и синтезу информација.

СТИЦАЊЕ КРЕАТИВНОСТИ ЗАХТЕВА И ПРАКСУ, ТЕ ЈЕ – КАКО ТО УВИЂА КЛЕЈТОН М. КРИСТЕНСЕН – ЗА КРЕАТИВНОСТ КЉУЧНО ПЕТ АКТИВНОСТИ:

1. Повезивање: успостављање веза између питања, проблема, или идеја из области које нису повезане.
2. Испитивање: постављање питања у циљу стварања мудрости.
3. Посматрање: испитивање понашања људи из околине и идентификовање начина на које раде нове ствари.
4. Стварање мреже: састајање са људима различитих идеја и перспектива.
5. Експериментисање: остваривање интерактивних искустава и провокација необичним одговорима.<sup>48</sup>

У нашем раду кључно место заузима креативност у православној цркви, испољена стварањем изразито развијених црквених мелодија. У том контексту креативност пре свега подразумева надовезивање на архетипе, првенствено византијске провенијенције, те стварање надоградње, или, пак, њихове метаморфозе у оквирима који су регулисани црквеним канонима, традицијом, манастирским типиком, али и, посебно када је реч о великом појању – социјалним околностима.

---

<sup>48</sup> Creativity et work, <http://www.creativityatwork.com/2014/02/17/what-is-creativity/>, 11.05.2015.

## Питања лепог и уметности у контексту православне цркве. Позиција великог појања

### *Патристички поглед на лепо и уметност у православној цркви*

Будући да је православна црква аскетске оријентације, намећу се питања: одакле потреба за развојем црквених уметности и какво је оправдање за стварање и практиковање изразито мелизматичног црквеног појања, које супротно императиву традиционално прихваћеног црквеног канона да текст мора да буде у првом плану и да појање не сме да наруши перцепцију текста, подразумева потпуно супротно – доминацију мелодије над литерарним предлошком? Да ли су црквени појци били свесни утицаја мелизама на људску психу, њиховог емоционалног дејства? Или су желели да продуже трајање црквене службе у вери да ће на тај начин пастви улисти већу религиозност? Бранко Цвејић, као непосредни сведок, примећује како је у пречанским крајевима у првој половини 20. века верницима у цркви била омиљена управо она служба која је обиловала мелизматичним химнама, чиме је и знатно продужавано трајање богослужења. Према његовим речима, када се појало велико појање ниједна служба пастви није била предуга.<sup>49</sup> Наведено сведочи у корист закључку да су појци веровали у јаку емоционалну моћ мелизматичних песама, које би посредством таквих емоција изазивале дубоку побожност код верника, те их и чиниле приврженијима цркви. Свакако, музика која толико дуго одржава пажњу пастве, пружа и велико задовољство, уживање приликом слушања, што је примарни разлог њихове истрајности током богослужења.

Такође, Петар Бингулац примећује да је типично велико појање, готово као музика без речи,<sup>50</sup> јер су мелизми на појединачним слоговима веома дуги. С обзиром на то да таква музика привлачи вернике црквеној служби и чини их религиознијима, постављамо питање: да ли саму мелодију која доминира над текстом одликује духовни утилитаризам? Постоје мишљења – о чему ће бити говора – да управо сам мелодијски ток преноси апсолутну, божју лепоту у душе верујућих, те тиме подржава и значење богослужбеног текста. Узевши у обзир све наведено, могуће је закључити да је према виђењу појца и пастве мелизматично појање лепо, те као такво и сведочи о божанској лепоти створеног света. Црквени храм је – из религијског аспекта – небо на земљи, а појање је небески дар којег је појак добио од Бога.

<sup>49</sup> Бранко Цвејић, Уџбеник црквеног појања и правила, нав. дело, 12.

<sup>50</sup> Petar Bingulac, O problemima tonalnih osnova u crkvenom pevanju balkanskih naroda, *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1988, 11.

Тако, одговор на питање одакле у православној цркви мелизматично појање у којем музика доминира над текстом (?), садржан је у само једној библијској реченици: "И створи Бог дрвеће лепо за гледање – 1. Мојсије 2, 9".<sup>51</sup> Хришћанска религија не игнорише чињеницу да је човек створење са осећањем за лепо, те је и православна црква заинтересована да црквена уметност, а тиме и музика, буде лепа. Како је истакнуто у потпоглављу „Главне термилошке одреднице“, према тумачењу хришћанске цркве свет је створила „божанска уметност“ као уређену целину и он је стога леп.

С обзиром на то да је све од првог века па до савременог доба, у разматрањима хришћанских теоретичара могуће пратити схватање појмова лепо и уметност, излагање које следи базираћемо на хронолошком разматрању ставова црквених отаца, а потом и савремених хришћанских теолога и музиколога.

Свеобухватни јеврејски термин „олам“ означава „бесконачну реку времена, која садржи све постојеће“.<sup>52</sup> Будући да слушање у библијској гносеологији има важнију улогу од виђења, олам се не може видети, већ се у њему може чути само Божји глас.<sup>53</sup> Стога су у старозаветној култури музика и поезија главне врсте уметности. Древни Јевреји су певањем славили Јахвеа, а светлост је, заједно са звуком, била посредник између Бога и човека. И појам „чистоте“, која је етички и естетички лепа, био је значајан за старозаветне мудраце. Како Виктор Бичков увиђа: „Тако се у музици под чистотом подразумева унисоно извођење: '...и били су, као један, трубачи и појци, испуштајући један глас у величању и славословљу Господа“ (2 Пар 5, 13).<sup>54</sup>

И новозаветни извори придају значај музици. Тајна вечера је завршена певањем чиме је дат основ за даљи развој певања у цркви. Свети апостоли затим придају, како видимо из Новог Завета, богослужбеном певању велики значај, руководећи се тиме што певање сједињено с јеванђелском поруком има јачи утицај на присутну паству. Апостол Павле пише Колошанима: „Реч Христова нека се богато усели у вас у свакој премудрости, учећи и освећујући један другог са псалмима и химнама и духовним песмама, у благодати певајући у срцима својим Господу (Колош. Гл. 3. 16)“.<sup>55</sup> Тако се већ у време апостола и апостолских

<sup>51</sup> Да је лепота иманентна свету јасно казује грчка реч за целокупност света, васиону: "космос". Реч "космос" долази од глагола "космео", што значи: уређујем, украшавам, чиним лепим, китим, те значи красота, лепота. Упор. Патријарх српски Павле, *Црква и уметност*, Београд, Издавачки фонд Српске православне цркве Архиепископије београдско-карловачке, 2010, 13.

<sup>52</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, Београд, Службени гласник, 2010, 31; Јевреји користе и израз „бет олам“ – „вечна кућа“, упор. Glosar religijskih pojmova, [http://www.pravoslavo.net/tekstovi/arhiva/arhiva01/glosar\\_judaizam.pdf](http://www.pravoslavo.net/tekstovi/arhiva/arhiva01/glosar_judaizam.pdf), 17.05.2015.

<sup>53</sup> Највише постизање метафизичких узрока бића у античкој филозофији, односило се на светлосна озарења. Упор. Павле Флоренски, *Иконостас*, Никшић, Јасен, 2007, 127.

<sup>54</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 33.

<sup>55</sup> Нав. према: Дамаскин Грданички, Прилози за историју српског црквеног појања, Музика и речи из ризнице Митрополита загребачког Дамаскина (Грданичког), Београд–Загреб, Митрополија загребачко-љубљанска Епархијски управни одбор, 2009, 87.

ученика, прописују извесна правила и ред за певање на богослужењу, те се сусрећемо са институцијом црквених певача, чиме почиње и систематски рад на црквеном певању.<sup>56</sup>

Према Филону Александријском, научнику и филозофу неоплатоничару у 1. веку, познатом по спајању филозофије и Библије,<sup>57</sup> различити видови уметности и апсолутна лепота, која је својствена Божанству, повезани су са наслађивањем.<sup>58</sup> Проналажење лепоте причињава наслађивање. „Ту код Филона, старојеврејски утилитаризам уступа место грчком естетизму. Филон, премда не и веома јасно, разликује наслађивање везано с опажањем лепих форми и уметничких дела, од наслађивања које је причињено стремљењем ка апсолутној лепоти“.<sup>59</sup> Он закључује да је сам процес познања Бога наслађивање.<sup>60</sup>

Како Виктор Бичков увиђа: „Хришћанство је хтело – не хтело, стремило да уметност и естетику укључи у свој филозофско-религијски систем са једнаким правима члана, поричући антички естетизам“.<sup>61</sup> Због тога су први хришћански оци били апологетске оријентације – оријентације која је подразумевала одбрану хришћанства од критичара и античке естетике. Тако појам „лепоте“ заузима битно место већ у 2. веку и почетком 3. века у естетици једног од највећих апологета Климента Александријског.<sup>62</sup> Код њега се под „лепим“ има у виду морално лепо, док се „лепота“ као и код Платона изједначује са „добром“.

Ослањајући се на Платонову естетику, као и на естетику других апологета, Климент полази од тога да је лепо органски својствено човеку, јер је човек, закључује он, „по својој природи узвишено и поносно биће које тежи лепом“.<sup>63</sup>

Према Климентовом виђењу најцењенија је „истинска лепота“, која у себи сједињује две супротности: Платоново схватање лепоте и лепоту материјалног света. Реч је о посебној „материјално-идеалној лепоти“. Будући да је свет створен од стране „Бога-Уметника“, лепота материјалног света је идеална. Прво је Бог створио лепоту материје, коју, сматра Климент: „раније никакво око није гледало и никакво ухо није слушало“.<sup>64</sup> Та лепота је заступљена у читавом створеном свету.

<sup>56</sup> Дамаскин Грданички, нав. дело, 87.

<sup>57</sup> Filon Aleksandrijski — čovjek koji je pokušao spojiti Bibliju i filozofiju, <http://wol.jw.org/hr/wol/d/r19/lp-c/2005442>, 13.05.2015.

<sup>58</sup> Свети Теофан Затворник, [http://www.svetosavlje.org/biblioteka/DuhovnoUzdizanje/DuhovniZivotTeofanaZatvornika/Lat\\_sta\\_je\\_duhovni\\_zivot\\_Sv.Teofan\\_Zatvornik\\_12.htm](http://www.svetosavlje.org/biblioteka/DuhovnoUzdizanje/DuhovniZivotTeofanaZatvornika/Lat_sta_je_duhovni_zivot_Sv.Teofan_Zatvornik_12.htm), 17.05.2015.

<sup>59</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело 49.

<sup>60</sup> Исто, 50.

<sup>61</sup> Исто, 246.

<sup>62</sup> Свети Тит Флавије Климент (Александријски), око 150 – 215. године. Упор. Климен Александријски, <http://www.pravoslavlje.net/index.php>, 16.04.2015.

<sup>63</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 247

<sup>64</sup> Исто, 247.

Бог лепоту тела цени, ипак, мање од лепоте душе, која је повезана са добром. Како Виктор Бичков закључује: „Врлини, пак, води разум, па стога, ако човек жели да буде леп, он мора у себи да развија ту најлепшу способност – разум“.<sup>65</sup>

Свестан психофизичког утицаја музике на човека, Климент Александријски је много пажње посвећивао и музици. Стога се музика и користи у рату за подстицање борбености војника, као и на светковинама, али и на гозбама, ради „додатне опијености“. За човека музика може да буде штетна и корисна. Штетна ослабљује душу, те – како је и Платон сматрао – треба да буде забрањена.<sup>66</sup> Корисна музика, пак, оплемењује човека и смекшава његов карактер. „Требало би да бирамо 'бестрасне и целомудрене' мелодије, које својом озбиљношћу и строгошћу спречавају 'бестидност и дивље пијанство'. Осим тога, и хришћанска музика мора да буде хармонична, јер, према Климентовом мишљењу, недостатак хармоније у музици разара хармонију духа, тако потребне човеку који стреми познању истине“, истиче Бичков.<sup>67</sup>

Флавије Филострат (крај 2. и прва половина 3. века),<sup>68</sup> аутор „Животописа Аполонија Тианског“, наспрот „мимезиса“ постављао је „фантазију“. Будући да антички грчки уметници приликом осликавања богова нису могли користити подражавање, с обзиром на то да нису бивали на небу и видели богове, Флавије Филострат, подражавању супротставља „фантазију“, јер је она учинила то да је „виши мудри уметник него мимезис; јер подражавање само обликује оно што види“.<sup>69</sup> За хришћанско уметничко мишљење и естетику важно ће бити одступање од миметичког принципа ликовне уметности. Ипак, знатно раније од теоријске потврде, уметничка пракса раних хришћана решавала је тај задатак.<sup>70</sup>

Према веровању апологета, читаво духовно биће човека мора да стреми ка општењу с Богом.<sup>71</sup> Из наведеног разлога, још од времена раних хришћана, образац уметничког стваралаштва, у свим врстама уметности, постаје молитва – „исказ, упућен Богу из дубине срца“.<sup>72</sup> Молитва је имала велики утицај на ранохришћанске и средњовековне уметности.<sup>73</sup>

Апологете су недвосмислене у томе да уметности човеку причињавају задовољство, али да су за хришћане корисне оне уметности које изазивају духовну радост, а не подстичу грубе

<sup>65</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 248.

<sup>66</sup> Питагора, Платон, Аристотел ... о музици, [http://pravoslavni-odgovor.com/Svet\\_oko\\_nas/muzicka\\_revolucija/Cinjenice\\_Rok/pitagora.htm](http://pravoslavni-odgovor.com/Svet_oko_nas/muzicka_revolucija/Cinjenice_Rok/pitagora.htm), 16.04.2015.

<sup>67</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 216–217.

<sup>68</sup> Filostrat, <http://proleksis.lzmk.hr/21393/>, 13.05.2015.

<sup>69</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 220.

<sup>70</sup> Исто, 220–221.

<sup>71</sup> Иларион Алфејев, *Духовни живот у хришћанском схватању*, [http://www.verujem.org/teologija/allejev\\_duhovni\\_zivot.htm](http://www.verujem.org/teologija/allejev_duhovni_zivot.htm), 18.05.2015.

<sup>72</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 221.

<sup>73</sup> Ала Селаври, *Обитавање безграничног у срцу*, [http://www.verujem.org/pdf/Obitavanje\\_bezgranichnog\\_u\\_srcu.pdf](http://www.verujem.org/pdf/Obitavanje_bezgranichnog_u_srcu.pdf), 17.05.2015, 2.



инстикте.<sup>74</sup> Тако су апологети још у раном хришћанству изградили основу средњовековном схватању уметности и показали велико интересовање хришћанске цркве за уметничку теорију и праксу.

Како наводи Виктор Бичков: „Ранохришћанска естетика је поставила духовне и моралне вредности изнад уско естетичких и настојала је чак и да замени њима естетичке вредности, јер је у римском друштву тога времена постојала веома осетна супротна тенденција“.<sup>75</sup> Хришћански филозоф апологета, Луције Цецилије Фирмијан Лактације је, крајем 3. и почетком 4. века,<sup>76</sup> критиковао своје паганске савременике због тога што су код њих естетичка интересовања запоставила „благочестивост“. Према Лактацијевим речима: „Они прилазе боговима не ради благочестивости, јер ње не може да буде у земаљским и пролазним предметима, већ да би упијали сјај злата, да гледају лепоту исполираних мермера и слонове кости, да неутољиво погледом упијају изглед неубичајеног камења и боја одела и уживају у изгледу чаша украшених блиставим драгим камењем. И што боље буде украшен храм, што лепша буду изображења, тиме ће, они мисле, у њему бити више светости; следствено томе, њихова религија се не састоји ни у чему другом до у одушевљавању људским склоностима (задовољствима)“.<sup>77</sup> Овакав ригорозно-естетски став апологета, средњовековном Византинцу, навикнутом на култне радње у амбијенту с мермером, драгим камењем, прибором од злата и сребра, неће бити разумљив. Међутим, хришћанство је морало у првој фази да се одрекне античке естетизације (у смислу античког преуређења света по узорима „лепог“<sup>78</sup>), да би је након више векова и сложених духовних и социјалних конфликта, испунило новим значењима и усвојило као неопходност.<sup>79</sup> Апологети су се негативно односили према уметности која подстиче чулна,<sup>80</sup> телесна задовољстава, и прихватили су уметности које доприносе емоционалном миру. Виктор Бичков истиче: „Свакодневни утилитаризам, који су апологетичари употребљавали као разумљив аргумент за широке народне масе Империје у борби с античким естетизмом, идеолошки стран хришћанству, код њих је прерастао у духовни утилитаризам, као битан принцип нове естетике. Ослањајући се на старозаветну традицију, хришћанство је почело да ствара нову уметност, корисну новом идеолошком систему који има веома изражену духовну оријентацију“.<sup>81</sup>

<sup>74</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 222–223.

<sup>75</sup> Исто, 242.

<sup>76</sup> Laktancije Firmijan, Lucije Cecilije, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=35190>, 13.05.2015.

<sup>77</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 242–243.

<sup>78</sup> Упор. потпоглавље „Главне термилошке одреднице“.

<sup>79</sup> Исто, 242–243.

<sup>80</sup> Још у прехришћанском, грчком античком периоду, Хераклит закључује: „Очи и уши – сведоци су несигурни“, чиме хоће да истакне да је све чулно опажање несигурно. Упор. Павле Флоренски, нав. дело, 126.

<sup>81</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 216.

На преласку из 4. у 5. век, делао је још један велики хришћански филозоф, пореклом из афричке римске провинције, писац „Исповести“ и трактата „О музици“, Аурелије Августин,<sup>82</sup> чији је опус значајно обележен бављењем проблемима хришћанских уметности, посебно музике. У контексту традиције апологета Августин одобрава храмовно појање: „...сећам се суза које сам проливао уз звуке црквеног појања, онда, тек што сам стекао веру своју (Августин није рођен као хришћанин, прим Н. Д.); и мада ме сада не дотиче појање, него оно о чему се поје, али ето – то се поје чистим гласовима, у напевима који су веома прикладни, и изнова признајем велику корист тог установљеног обичаја. Тако се и колебам – и наслађивање је опасно, и спасоносни утицај појања доказан опитом. Пристајући на то да не износим искључиво мишљење, ипак пре одобравам обичај да се поје у цркви: нека се душа слаба, опивши се звуцима, осоколи, испунивши се благочестивости“.<sup>83</sup> Према томе, „задовољства слуха“ у религији Августин прихвата као она која доприносе достизању блаженства.

Према Августиновим речима, црквена музика има велики емоционални утицај на верујуће, што је главни узрок њеног увођења у састав службе. Она доприноси усвајању текстуалног садржаја химни и псалама, али и самостално утиче на слушаочеву душу. У том смислу Августин посебно истиче *јубилације* (*jubilatio*), као најважније форме музике. Под *јубилацијом* Августин има у виду „ликујући напев без речи, усмерен ка хваљењу Бога“.<sup>84</sup>

Јубилација или, на Истоку, *алилуја* (од старојеврејског *халелуја* – хвалите Бога)<sup>85</sup> је „гласовна импровизација усхићено-ликујућег карактера, украшена (...) мелизматичним распевавањем вокала, најчешће на реч *алилуја*, нарочито на њеном последњем слогу. У хришћанство је *алилуја* дошла из култне праксе семитских народа и од 4. века је доживела широку распрострањеност у црквеном култу“.<sup>86</sup>

Августин сматра да је јубилација она музичка форма, која проистиче из емоционалних дубина душе, при чему *ratio* (умно-разумска делатност) у томе не учествује. Како Виктор Бичков наводи Августинов став: „Онај, који поје у јубилацији, не изговара речи, већ само звуцима без речи изражава ликоване; тај глас је ликоване свезнајућег духа, који изражава, колико је могуће, афекат, недокучив чулом“.<sup>87</sup> Августин истиче да многа „кретања душе“, не могу да буду изражена речима, већ само музиком.

<sup>82</sup> Аурелије Августин, <http://www.philosophymr.com/main/filozofi/avgustin.htm>, 16.04.2015.

<sup>83</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 567.

<sup>84</sup> Исто, 567.

<sup>85</sup> *Jubilus*, <http://dictionary.reference.com/browse/jubilus>, 13.05.2015; The meaning of *Jubilus*, [http://amusicaloffering.org/?page\\_id=172](http://amusicaloffering.org/?page_id=172), 13.05.2014.

<sup>86</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 567.

<sup>87</sup> Исто, 567–568.

Код Августина позног периода лепо певати значи певати у јубилацији. Према Августиновом мишљењу: „Свако нека се пита како би требало певати Богу. Нека Му поје, али нека избегава да пева лоше. Он не жели да вређају Његов слух (...) Певати у јубилацији – то и значи правилно певати Богу. Односно опевати Га у јубилацији. Али шта означава то 'певати у јубилацији'? То значи дознавати да реч не може да изрази оно о чему поје срце (...) И коме тако пристају звуци јубилације, ако не неизрецивом Богу? Јер неизрецив је Онај Кога ти не можеш исказати. А ако Га ти не можеш исказати, и разуме се, не можеш ни ћутати, шта ти преостаје ако не твоја јубилација, ако не немушта радост срца, када безмерна пуноћа радости надвладава окове слогова?“<sup>88</sup> Августин је у музици видео више од уметности у савременом смислу те речи, те код њега стога музика представља идеал свих уметности.<sup>89</sup>

Августин је високо ценио неутилитарност естетског наслађивања, али није признавао бескорисну лепоту. Свака лепота према његовом схватању изражавала је највишу истину, која уздиже ка себи човекову душу. За средњовековне хришћане, уметност ће управо бити у служби литургије.<sup>90</sup>

Разматрајући појам лепог у свом делу „О истинитој вери“ Августин се пита зашто архитекта гради грађевину на одређени начин? Када постави један лук, зашто поставља други лук сличан првом? Његов одговор гласи: „Омогућити да сличне компоненте једне грађевине буду у складу једне с другима“. Августин сматра да су ствари лепе када су делови слични једни другима и делују складно, заједно кроз неку врсту везе, те тако формирају јединство. У његовим размишљањима о лепоти, појам јединства је централан: јединство је мера лепоте. Због тога што је јединство принцип свих бројева, број одређује лепоту. Склад и пропорција су облици нумеричког реда.<sup>91</sup>

Код Августина почиње да се формира ново, за средњи век карактеристично схватање улоге уметности и лепоте у хришћанству. Уметност заузима важно место у целокупној филозофији апологета, што указује на посебно интересовање раних хришћана за уметничку област стваралаштва.

<sup>88</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 568–569.

<sup>89</sup> У античкој грчкој филозофији је придавано првенство гледању, а не слуху. У платонизму се духовна основа ствари одређује као вид, а не као слух или неко друго чуло. Упор. Павле Флоренски, нав. дело, 126–127.

<sup>90</sup> Виктор Бичков, *Естетика отаца цркве*, нав. дело, 451 и 510.

<sup>91</sup> Beauty, Oxford art on line, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0069>, 14.04.2015, 40–41.

*Византијски ставови о лепом и уметности*

Византијске представе о уметности углавном су се формирале у периоду касне антике и заснивале су се у првом реду на естетичким ставовима Филона Александријског, раних хришћана апологета и неоплатоничара.<sup>92</sup> Ипак, византијска уметност – „архитектура, сликарство, поезија, музика – вековима је непризнавана или криво тумачена и сматрана за нижи, готово варварски облик уметности“.<sup>93</sup> У византијској уметности, међутим, према речима Константина Каварноса, влада категорија узвишеног.<sup>94</sup>

С обзиром на то да се узвишено у основи разликује од категорије лепог „ако неко критикује византијску уметност зато што у њој недостаје лепота која је карактеристична за дела класичне антике или италијанске ренесансе, тај изводи потпуно нетачне закључке“.<sup>95</sup> Епоха хеленске антике била је „антропоцентрични период“ и „уметност овог периода изражава углавном естетичку категорију лепог. Ово се односи такође и на ренесансу. Средњовековни период био је теоцентричан, зато је његова главна естетска категорија – узвишено“.<sup>96</sup> Шта је „узвишено“, могуће је лакше разумети ако се упореди са „лепим“. Константин Каварнос закључује да категорија лепог првенствено има: облик, меру, статичност, квалитет, синтезу разних антитеза, док категорија узвишеног има безобличност, неизмерност, динамичност, количину, раздвајање антитеза (Табела 1).

Табела 1: Одлике које према Константину Каварносу имају лепо и узвишено.

| <b>Лепо</b>             | <b>Узвишено</b>     |
|-------------------------|---------------------|
| Облик                   | Безобличност        |
| Меру                    | Неизмерност         |
| Статичност              | Динамичност         |
| Квалитет                | Количину            |
| Синтезу разних антитеза | Раздвајање антитеза |

<sup>92</sup> осев, *История античной эстетики. Поздний эллинизм*, Москва, Искусство, 1980, 82–128.

<sup>93</sup> Константин Каварнос, нав. дело, 84.

<sup>94</sup> Исто, 84.

<sup>95</sup> Исто, 84–85.

<sup>96</sup> Исто, 85.

Према Каварносовом ставу: „Ако обратимо пажњу на наше реаговање на ове две категорије, запазићемо следеће: лепо изазива у нама осећање ведрине, а узвишено изазива занос. Лепо ствара у нама осећање насладе, а узвишено – осећање чудесног. Затим, лепо делује више на интелектуалну страну нашег бића, док узвишено више утиче на емоционалну страну. Најзад, лепо нас одводи у спољни свет, а узвишено у дубине унутарњег света“ (Табела 2).<sup>97</sup> Ипак, византијска уметност сједињује узвишено, које је преузела од Истока, од хришћанства, са лепим, које је наследила „од древне Хеладе“. Разлог се налази у томе што једно уметничко дело може да сједини у себи елементе „различитих естетских категорија, под условом да у њему преовладава естетска категорија. Византијска уметност има обележје лепога, али у њој преовладава категорија узвишеног“.<sup>98</sup>

Табела 2: Осећања која у човеку изазивају лепо и узвишено према Константину Каварносу.

| <b>Лепо</b>                        | <b>Узвишено</b>                  |
|------------------------------------|----------------------------------|
| Осећање ведрине                    | Занос                            |
| Осећање насладе                    | Осећање чудесног                 |
| Утиче на интелектуалну страну бића | Утиче на емоционалну страну бића |
| Одводи у спољни свет               | Одводи у унутарњи свет           |

Прва етапа аутентичне византијске естетике подудара се са периодом учвршћивања државне самосталности новог хришћанског царства, од 4. до 7. века. У то време били су активни највећи хришћански мислиоци, који су својим делима положили темељ православне културе, како византијске, тако и осталих православних земаља, те и Србије (те земље су махом надживеле Византију). Међу хришћанским мислиоцима овог периода налазе се и Василије Велики, Григорије Ниски, Григорије Назијанзин, Атанасије Александријски, Јован Златоусти, Макарије Египатски, Дионисије Ареопагит, Максим Исповедник.<sup>99</sup>

Црквени оци ране Византије су се и у својим промишљањима о лепоти ослањали на естетичке традиције својих претходника, апологета. Ипак, промена положаја хришћана услед званичног признавања хришћанства и уласка великог броја угледних људи у хришћанске

<sup>97</sup> Нав. према: Константин Каварнос, нав. дело, 85.

<sup>98</sup> Константин Каварнос, нав. дело, 86–87.

<sup>99</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 47.

заједнице, довела је и до одређених промена у „естетичким представама“ црквених отаца. Према речима Бичкова: „Ранохришћански ригоризам све доследније смењује њихова жеља да у новој култури максимално искористе достигнућа античке класике“.<sup>100</sup>

У естетици овог периода примат припада идеји апсолутне божанске лепоте „истински лепог“. Кападокијски мислиоци Василије Велики, Григорије Ниски и Григорије Назијанзин, посебно су ценили „сјај божанствене лепоте“, који је неизрецив. Лепо се – како бележи Григорије Ниски – „увек може видети у извору лепоте; леп је пак и изнад свега лепог је јединородни бог“, а Василије Велики „Божју природу“ види као необичну лепоту, која задивљује, али ју је и немогуће описати речима.<sup>101</sup>

За Дионисија Ареопагита лепота је једно од имена Божјих, стављено у однос са људским бићем, јер је човек створен по узору „вечном Архетипу Лепоте“.<sup>102</sup> Према Дионисију, не постоји биће које не учествује у лепом и добром, који су, пак, међусобно истоветни.<sup>103</sup>

Свети Максим Исповедник, повезујући лепоту света са лепотом Бога, визуелно представља бића у концентричним круговима око Христа, путем чега илуструје свет закључујући да је он „слика и појава невидљиве светлости најчистије огледало, раскошно, целосно, без иједне мрље, без иједне сенке, примајући, ако се тако може рећи, сав сјај од првобитне лепоте (Божје лепоте, прим. Н. Д.)“.<sup>104</sup>

Појам апсолутне лепоте имао је у византијском хришћанству другачију улогу него код античких мислилаца. Апсолутна лепота „код њих није била предмет апстрактних расуђивања. Имала је улогу једног од најважнијих елемената, који, пре свега, долази из искуства верског познања“.<sup>105</sup> Човекова душа, према мишљењу Григорија Ниског, поседује „урођени покрет ка невидљивој лепоти“ и најважнији људски циљ јесте „познање Божје лепоте“.<sup>106</sup> Идеја Бога је у хришћанској традицији била повезана с овим појмом. Дионисије Ареопагит увиђа да се лепо или Божја лепота, налази у нивоу са добром.<sup>107</sup>

Паралелно с појмом *лепоте*, рановизантијска естетика се бавила и појмом *светлости*. Светлост која је обасјала Христа на гори Тавор је Григорије Назијанзин сматрао „видљивим Божјим обличјем“. Василије Велики је веровао да пошто доспемо до висина

<sup>100</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 48.

<sup>101</sup> Нав. према: Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 55–56.

<sup>102</sup> Нав. према: Павле Евдонимов, нав. дело, 95.

<sup>103</sup> Beauty, Oxford art on line, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0069>, 14.04.2015, 40–41.

<sup>104</sup> Нав. према: Павле Евдокимов, нав. дело, 95.

<sup>105</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 56.

<sup>106</sup> Otto Bardenhewer, *Geschichte der altkirchlichen Literatur*, Band 3, Freiburg, Neu aufgelegt in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, 1912, 209.

<sup>107</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 56–57.

„созерцања“, треба ту да доживимо Божју природу као „неприступну светлост“. Атанасије Александријски је веровао да „Бог јесте светлост, а исто тако је и Син светлост, јер је Он исти суштином истинске светлости“. <sup>108</sup> „Добро познати атрибути Духа су Живот и Светлост. Светлост, пре свега, је сила откривења и зато Бог откривења (Deus revelatus) се назива Бог-Светлост. Његова сила 'просветљује сваког човека који долази на свет' (Јов. 1:9)“, увиђа Павле Евдокимов тумачећи византијску естетику. <sup>109</sup>

Важна и блиска светлости реализација лепог у византијској естетици била је и *боја*, „коју су Византинци доживљавали као материјализовану светлост“. <sup>110</sup> Светлост боја и сјај мозаика у храмовима стварали су ефекат обојене атмосфере за време црквене службе. Боја је била „потенцијални побуђивач осета за област надспознајног (...) Обојене структуре живописа, доприносиле су продубљеном доживљавању највишег знања“. <sup>111</sup>

Разматрајући даље уметност Свети Григорије Богослов истиче неопходност да спољни знаци побожности, не буду непристојни и недостојни онога што означавају, већ да буду или лепи или „да не буду мрски, да би могли да пруже задовољство мудрима, а да не би могли да нанесу штету народу“. <sup>112</sup> Свети Григорије Богослов у духу хришћанског аскетизма, не прихвата обичај да се вредне слике украшавају златом и драгим камењем: „Лепој слици ове драгоцености, будући да су ниже по лепоти, ништа неће додати, а на лошој ће само нагласити њену несавршеност“. <sup>113</sup>

Овај стари обичај, ипак је био доста заступљен и у средњем веку је обухватио и хришћанство. Наиме, хришћани су почели да приносе на дар иконама драгоцености и новац, те да их украшавају златом и драгим камењем. Дакле, „у потпуности су пренели на икону сву ону 'естетику', коју су пагани користили у својим култовима клањања 'идолима' (...) овај обичај је био толико јак и свеобухватан, да му ништа нису могли ни најмудрији црквени оци“. <sup>114</sup>

Без обзира на наведене ставове у борби против паганства, рановизантијски оци, нису одбацивали све у античком наслеђу, јер су имали добро грчко образовање и добро познавали његове вредности. Прихватају се, тако, филозофски ставови, који упућују на духовни живот и тежњу ка сфери Бога, што се односи и на музику. <sup>115</sup>

<sup>108</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 60.

<sup>109</sup> Нав. према: Павле Евдокимов, нав. дело, 62.

<sup>110</sup> Виктор Бичков, *Византијска естетика: Теоријски проблеми*, Београд, Просвета, 1991, 121–127.

<sup>111</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 55–63.

<sup>112</sup> Исто, 180–181.

<sup>113</sup> Sveti Grigorije Bogoslov o Božiću, [http://www.crkva.se/bozic/grigorije\\_bogoslov\\_bozic\\_lat.htm](http://www.crkva.se/bozic/grigorije_bogoslov_bozic_lat.htm), 18.05.2015.

<sup>114</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 181; Гордана Јовановић, *Čudotvorne ikone Bogorodice*, <http://www.scribd.com/doc/85406023/Cudotvorne-ikone-Bogorodice#scribd>, 15.05.2015.

<sup>115</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 185–186.

Како наводи Виктор Бичков: „Музика (...) садржи мелодије и ритам који у људима побуђују сладострашће или их доводе у разјареност, али има и оних који умирују душу и доводе је у стање смирености благодатног расположења. Само ове друге и треба хришћани да користе“.<sup>116</sup>

На овај начин рановизантијски свети оци приступају античком наслеђу онако како то и приличи старцима и организаторима нове културе, „чисто прагматично“. Усваја се све оно што је корисно за хришћанство и одбацује оно што не одговара хришћанским основама.<sup>117</sup>

Осим уопштених размишљања рановизантијских мислилаца о уметности (коју су сматрали практичном вештином, занатом<sup>118</sup>), они су доста пажње посвећивали и посебним аспектима уметности, покушавајући да их протумаче у вези с новом духовном ситуацијом. Тако је и античка музичка култура, која је била веома жива у световној традицији Византинаца, у црквеном богослужењу претрпела битне промене.

Већ у првим вековима Византије певање је продрло у хришћанске храмове. Инструментална музика у византијској Цркви није била коришћена, иако су инструменти при царском двору, у војсци и у народу били веома присутни. Црквени оци су је одбацивали с образложењем да припада паганским култовима и да негативно утиче на понашање људи.

Свети Атанасије Велики се у својој анализи „Књиге псалама“ поред књижевне структуре „Псалтира“ бавио и другим аспектима псалама.<sup>119</sup> Према његовом мишљењу, као и мишљењу осталих црквених отаца, „псалми су нераскидиво повезани са специфичним ритмичко-мелодијским структурама. То је посебан жанр химнографије; они се обично не читају, него се певају на посебан начин“, те Атанасије поставља питања: „Зашто се они певају и зашто је корисна певљивост псалама?“<sup>120</sup>

Како Атанасије увиђа псалми се не певају „милозвучно ради наслађивања слуха“. Певање је према његовом мишљењу установљено ради душевне користи. Мелодијско извођење псалама утиче на душе оних који слушају, доводећи их у „блажено стање“. Исто тако и свако ко добро пева псалме „доводи у хармонију своју душу и као да поравнава неравнине које постоје у њој, тако да се ни душа не боји више ничега кад дође у стање које је у складу с њеном природом, већ постаје пријемчивија за сликовитост изображења и стиче већу жељу за будућим добрима; зато што наштимована мелодичношћу онога што је речено заборавља на

<sup>116</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 187.

<sup>117</sup> Исто, 187.

<sup>118</sup> Упор. потпоглавље „Главне термилошке одреднице“.

<sup>119</sup> Свети Атанасије Велики, Тумачење псалама, <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Svetopismo/PsaltirAtanasijeVeliki/PsaltirAtanasijeVeliki.htm>, 18.05.2015.

<sup>120</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 233–234.



страсти и размишљајући о ономе што је боље, с радошћу се обраћа уму који се налази у Христу“.<sup>121</sup>

Појање псалама инспирисало је и другог оца византијске цркве 4. века, Григорија Ниског, да размишља о смислу музике.<sup>122</sup> Он поставља питање: „У чему је суштина оне неизрециве и божанствене сладости коју је сјединио са својим поукама велики Давид“? И даје одговор: „Филозофија која се саопштава кроз мелодију је дубља тајна него што то народ може да замисли“.<sup>123</sup>

Човек је микрокосмос сличан макрокосмосу. „Међутим, поредак стварања света“, бележи Григорије, „јесте извесна музичка хармонија која је у великој разноврсности својих манифестација потчињена одређеном устројству и ритму и која је доведена у склад сама са собом, која је у хармонији са собом и која никада не излази из ове хармоније; а овоме не представља препреку разноврсност различитости које је могуће приметити међу различитим стварима у космосу“.<sup>124</sup> Човек уздигнут у духовном развоју, у стању је да чује ову „небеску музику“. Како се чини Григорију, „овакав слушалац био је и велики Давид када је, посматрајући разумну складност небеских кретања, чуо како та небеса казују славу Божју, славу њиховог Творца. Заиста, из хармоније света рађа се химна недостижне и неисказиве славе Божије: ова химна представља складност космоса са самим собом, која проистиче из супротности“.<sup>125</sup> Григорије хармонију космоса доживљава као „првобитну, почетну и аутентичну музику“. Човек, као микрокосмос, „ствара у свом свету слику ове космичке музике“ – музику „сродну“ његовој природи.<sup>126</sup>

Константинопољски архиепископ, теолог из 4. века, Јован Златоусти је уверен да је певање „у људске душе улио сам Бог“, првенствено због певања богослужбених текстова, јер њихово читање „понекад замара људе“. Ипак, хришћани се често превише баве мелодијом песама, те заборављају на њихов „духовни и морални садржај“. Без обзира на то, Јован Златоусти заговара важност црквене музике.

За њега је црквено певање „подражавање ангелског славословља Богу, које се неућутно разлеже на небесима“. Јован Златоусти, заговара саборну функцију црквене музике, која сједињује људе и небеске силе: „Горе серафими певају Трисвету песму, а доле је мноштво

<sup>121</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 234.

<sup>122</sup> Георгије Флоровски, *Свети Григорије Ниски*, [http://www.verujem.org/teologija/grigorije\\_niski\\_florovski.htm](http://www.verujem.org/teologija/grigorije_niski_florovski.htm), 16.04.2015.

<sup>123</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 235–236.

<sup>124</sup> Нав. према: Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 236.

<sup>125</sup> Исто, 236; Свети Григорије Ниски, О циљу живота по Богу и истинском подвижништву, [http://www.verujem.org/sveti\\_oci/grigorije\\_niski\\_zivot.htm](http://www.verujem.org/sveti_oci/grigorije_niski_zivot.htm), 15.05.2015.

<sup>126</sup> Нав. према: Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 236.

људи узноси богу. Одвија се заједничко славље небеских и земаљских житеља – заједничко приношење, заједничка радост, заједничко богоугодно служење“.<sup>127</sup>

Теорије раних византијских црквених отаца брзо су достигле „висок развојни ниво, који касније неће бити превазиђен“. Ипак, њихове идеје биће продубљене. У периоду, пак, од 8. до средине 9. века, сучељавали су се присталице и противници сликања икона, те се у историји уметности овај период означава као иконоборачки. У овој фази византијске историје практично је заустављен развој ликовне уметности.<sup>128</sup> Међутим, највећи умови тога времена полемисали су о проблематици ликовног изражавања. У том периоду у Византији се формирала теорија *слике, изображења, иконе*, која је била основа целокупне византијске, старословенске, али „делимично и западноевропске средњовековне уметности“.<sup>129</sup>

Иконоборство је толико ојачало у Византији почетком 8. века, да је 726. године цар Лав III Исавријанац издао државни указ који забрањује иконопоштовање у Царству, чиме је и званично почео дуги период иконоборства, који се завршава тек 843. године. Тада су византијски цар Михаило III и царица Теодора сазвали сабор у Цариграду, где је коначно донесена одлука о рестаурацији култа икона.

Противници икона су заступали став да је Бог дух и да га нико није видео, а пре свега су одбацили антропоморфне Христове приказе. „Порекло поштовања слика они су повезивали са античким проналаском пластичних уметности и паганским идолопоклонством“.<sup>130</sup> Према речима В. Н. Лазарева, „у основи иконоборачке делатности налазиле су се најбоље намере. Они су желели да очисте култ од грубог фетишизма и желели су да оставе у оквиру божанства његову узвишену духовност. Изображавања божанства чинило им се као профанација најбољих верских осећања“.<sup>131</sup>

Међу предводницима присталица икона налазио се познати византијски теолог, филозоф и песник, Јован Дамаскин (око 675 – умро пре 754). Јован даје своју дефиницију слике: „Дакле, слика је подобије, парадигма и изображење које показује оно што је на њој насликано. Слика није у свему у потпуности једнака прволику, односно насликаном лику, већ је једно слика, а друго оно што је насликано, разлика је сасвим јасна иако и једно и друго представља исто“.<sup>132</sup> Дакле, основну карактеристику слике представља сличност с прволиком, али не и истоветност, јер слика је слична оригиналу, али није његова копија.

<sup>127</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 237.

<sup>128</sup> Metka Kraigher Hozo, <http://metkakraigher.jimdo.com/.../III+5+Giotto+Cap>, 18.05.2015, 21.

<sup>129</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 254–255.

<sup>130</sup> Исто, 258.

<sup>131</sup> Виктор Никитич Лазарев, *История византийской живописи*, Том 1, Москва, Искусство, 1947, 64.

<sup>132</sup> Нав. према: Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 261.

Икона представља слику којој се клањамо, што је знак побожности.<sup>133</sup> Верник се не клања материји слике, већ самом архетипу приказаном на слици. Касније су теорију слике Јована Дамаскина активно користиле присталице иконопоштовања, али су и допуњавали његову теорију новим ставовима.<sup>134</sup>

Иако су највише пажње посветили питањима слике, Византинци 8. и 9. века су се бавили и другим естетичким проблемима. Мада скромно заступљена, категорија лепог заузима место у размишљањима иконопоштовалаца.

Пажњу теолога оног времена, наместо материјалне, заузима духовна лепота. У византијској религијској естетици лепота се премешта „с нивоа конкретно-чулних ствари у духовно-моралну сферу, која је, према речима Теодора Студита, освештана духовном 'Христовом лепотом'“.<sup>135</sup> Овде идеал није лепо људско тело, већ човек који је „украшен духовно“. Као што је било речи приликом одређивања главних термина релевантних за наше увиде, овакву естетику заступали су монаси подвижници, а потврђивала је идеал духовне лепоте као најважнији „идеал људског живота“.<sup>136</sup>

Према мишљењу хришћанских теоретичара 8 – 9. века, оно што је уметничко настаје на основу подражавања природног. Само иконоборство, које је у овом периоду извршило напад на „антропоморфне приказе“, није дало никакве значајне естетичке идеје, али се њихов значај садржи у томе што су подстакли размишљања о ликовној уметности.<sup>137</sup> Тако је створена „једна од најдетаљнијих теорија слике у ликовној уметности“.<sup>138</sup>

Од средине 9. до 12. века, византијска култура улази у зрели, класични период, што се односи на византијску уметност и на естетику (византијска естетике проистиче из теолошког аспекта и везује се за атрибуте хришћанства),<sup>139</sup> у којој се до тада издвојило неколико правца са заједничким основама: *патристички* (или теолошко-црквени), *естетика аскетизма* и *естетика актуелизације антике*. Међу овим правцима нису постојале прецизне границе, а као њихови теоретичари неретко су наступале исте личности.

С победом иконопоштовања у 9. веку, завршило се формирање основног правца византијске естетике – патристичког, као својеврсне норме за долазеће векове византијске културе. Као идеални естетички објекат схватана је духовна сфера. Међутим, како Бичков

<sup>133</sup> Јован Брија, Речник православне теологије, <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/recnik/l.htm>, 17.05.2015.

<sup>134</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 267.

<sup>135</sup> Исто, 297.

<sup>136</sup> Исто, 297.

<sup>137</sup> Шарл Дил, О иконоборству и победи иконопоштовања, [http://dodjiividi.blogspot.com/2012/03/blog-post\\_2307.html](http://dodjiividi.blogspot.com/2012/03/blog-post_2307.html), 17.04.2015.

<sup>138</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 300–302.

<sup>139</sup> Упор. потпоглавље „Главне термилошке одреднице“.

запажа, „пут до новог идеалног естетичког објекта пролазио је (...) кроз свет чулно перципираних ствари и појава, као што их је, природно, упутило на обрађивање естетичких проблема и овога света у аспекту усмерености на естетички апсолут – Бога“.<sup>140</sup> Отуда потиче повећање нивоа узвишености свих естетичких појмова, а пре свега појма лепог, светлости, боје; као и анализа, на естетичком нивоу, појмова као што су знак, симбол, слика, икона, те и тумачење нових функција уметности.<sup>141</sup>

У интелектуалној средини Византије, од друге половине 9. века, започиње експанзија естетике која се ослања на класичне античке изворе. Према речима Виктора Бичкова: „Периоди посебног активирања правца актуелизације антике добили су код мноштва (...) истраживача назив 'ренесанса'", при чему се не мисли на појам који су користили италијански хуманисти 15. века.<sup>142</sup> Као што запажа Курт Вајцман: „Уметничко достигнуће ренесансе не треба видети само у прецизном копирању (...) античких оригинала, већ и у повезивању хришћанског и античког, не само тематски већ и стилски. Циљ је био да се уједини античка телесност са хришћанском дематеријализацијом, те да се доведе у хармонију класични идеал лепоте с хришћанском продуховљеношћу“.<sup>143</sup>

Као реакција на овај правац јевља се и манастирска *естетика аскетизма*, која је наишла на велику подршку светогорских монаха у фази развоја подвижничког, исихастичког, живота на Светој гори, почев од 10. века.<sup>144</sup> Естетика аскетизма, утицала је на развој многих аспеката византијске културе и црквене уметности. Главне одлике естетике аскетизма биле су: одбацивање чулних задовољстава у корист духовности; идеал сиромаштва; систем специјалних духовних вежби – психофизичких у комбинацији са молитвом, које доводе до различитих визија и стања највишег духовног блаженства.<sup>145</sup>

Иако је сваки од ових правца имао утицаја на уметност оног времена, „у целости се уметничка култура Византије у њених последњих петсто година развијала на путу тражења извесних компромисних решења између крајности аскетског и правца актуализације антике“.<sup>146</sup>

Присталице патристичке естетике, у периоду од 10. до 12. века, испољавају интересовања за лепоту ствари и појаве материјалног света. Реч је о тежњи да се узвиси тело и

<sup>140</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 309–310.

<sup>141</sup> Исто, 310.

<sup>142</sup> Исто, 311.

<sup>143</sup> Kurt Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln, Westd. Verl., 1963, 49.

<sup>144</sup> Главни теоретичари и практичари ове естетике аскетизма били су монаси Макариос Египатски, Неилос од Анкира, Исак Сириј (Сирос) и Симеон Нови Богослов. Упор. Byzantine Aesthetics, Oxford art on line, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0097>, 10.04.2015, 4.

<sup>145</sup> Oxford art on line, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0097>, 10.04.2015, 4.

<sup>146</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 311–312.

да се покаже његов „скоро владарски положај у човеку“. Мада је душа та која господари, она нема никакву вредност без тела. Проблематика „идеалне чулно перцептивне“ лепоте заузима значајно место у византијској естетици овог периода. С обзиром на хришћанско веровање да је Бог створио свет, Византинци видљиви свет, доживљавају као идеал лепоте.

За патристички правац естетике 10. до 12. века карактеристична је тенденција да се уметност све више користи у циљу пропаганде хришћанства. Посебна пажња се поклања ликовној уметности.<sup>147</sup>

У периоду византијске естетике од 13. до 15. века, има смисла говорити само о два тока: о *актуелизацији антике* и *манастирско-црквеном* току. *Патристички* правац, који је био актуелан од 9. до 12. века, изгубио је своју аутономију и распоредио се на ове супротне токове.

Представнике актуелизације антике чинили су високообразовани интелектуалци, од којих су многи били свештена лица. Будући да су потенцирали „енциклопедијска знања“, још више пажње него током „прве византијске ренесансе“, посветили су изучавању античких узора, и грчких и римских. „Упоредо с мноштвом веома различитих предмета, хуманисти (како су се називале присталице правца актуелизације антике, прим. Н. Д.) су се бавили и естетичким питањима“, при чему је „предузет покушај рестаурације античке музичке теорије и естетике, уз узимање у обзир и средњовековне праксе“.<sup>148</sup>

Теоријско промишљање уметности досегло је код Византинаца у 13. веку значајно висок ниво, те се уметност из области заната, сада преноси у област гносеологије.<sup>149</sup> Такође, у теорији се појављује веза уметности, како са разумним, тако и са „ванразумним душевним силама“ – *маштом и мишљењем*.

Хуманисти су разматрали и питање лепоте. Били су отворени за материјални свет и доживљавали су његову лепоту са одушевљењем. Људска душа сагледава посредством својих чула, а посебно помоћу чула вида. Чулна лепота и ужитак који она изазива, заузима у естетици хуманиста значајно место.

За главни правац, пак, у овом периоду, црквено-манастирски (посебно у време династије Палеолога), карактеристични су дубока духовност, њено присуство у култури, уметности и естетици, те манифестација у екстатичним облицима ликовне уметности и свеопштег бављења мистиком.

Код последњих отаца византијске цркве, од којих су се многи подвргавали строгој аскези, посебно је значајан мотив *духовног наслађивања*. Пошто је осетила реалну опасност од

<sup>147</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 312–315.

<sup>148</sup> Исто, 401–403.

<sup>149</sup> *Estetika srednjeg veka (2. deo)*, <http://www.arhitektura.rs/rubrike/razvoj-arhitekture/455-estetika-srednjeg-veka-2-deo>, 15.05.2015.

губљења свог приоритета у духовној култури, црква се тесније повезала са монаштвом. „Сакрална духовност се крајње естетизује, уметност се испуњава појачаном религиозношћу“.<sup>150</sup>

Лепота створеног света и уметничких дела, исихастима није страна,<sup>151</sup> али она није привукла њихову пажњу. Исихасти лепоту виде у човеку и Богу, око њих и у њиховом узајамном односу, јер – како је већ било речи – лепоту је створио Бог.<sup>152</sup> „Адамовим грехопадом човек је изгубио првостворену лепоту“, али је може стећи окретањем ка Богу. Изгубљена лепота се може успоставити путем крштења. Крштење људима поново даје „првостепену“ лепоту, те уколико људи својим праведничким начином живота чувају крштењем стечену невидљиву лепоту, она ће се приликом Другог доласка „пројавити у свој својој пуноћи“. Носиоци овакаве лепоте „засијаће јаче од сунца“.<sup>153</sup>

Питања уметности мало су занимала представнике црквено-манастирског правца, с тим у вези они су заступали традиционалне ставове. Као што је било речи о тумачењу уметности у потпоглављу „Главне термилошке одреднице“, подсетимо, у уметност су убрајали занате, који су били цењени због користи, али се нису занемаривале ни њихове естетичке вредности.

Музика је имала велики значај. „Литургијска радња била је прожета певањем, јер су Византинци добро осећали емотивно-естетички утицај музике, мелодије, на човека, на деликатан начин су доживљавали њену несазнатљиву информацију; схватили су, говорећи савременим језиком, да је музика снажан фактор креирања одређеног емотивног механизма, који усмерава доживљај и делатност субјекта у задатом правцу, у датом случају – на одлазак у небеске сфере“.<sup>154</sup>

Византијска естетика је до турског освајања Константинопоља, 1453. године, стекла висок ниво развоја, како у теоријском, тако и у практичном смислу. У њеним основним правцима – теолошко-црквеном и искуству актуелизације антике, били су разрађени многи естетички проблеми, а посебно појмови лепог и уметности. Ова теорија нашла је одраз и у области црквене уметничке културе у земљама византијског културног круга, а тиме и српској црквеној уметности.<sup>155</sup>

<sup>150</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 409–420.

<sup>151</sup> Благоје Пантелић: Григорије Синаит и византијски исихазам, [http://www.academia.edu/1945153/BC\\_Gregory\\_of\\_Sinai\\_and\\_Byzantine\\_hesychasm](http://www.academia.edu/1945153/BC_Gregory_of_Sinai_and_Byzantine_hesychasm), 13.05.2015, 197.

<sup>152</sup> Упор. поглавље „Главне термилошке одреднице“.

<sup>153</sup> Виктор Бичков, *Кратка историја византијске естетике*, нав. дело, 425–446.

<sup>154</sup> Исто, 461.

<sup>155</sup> Исто, 482–483.

*Лепо и уметност у православљу поствизантијског периода*

У поствизантијском периоду у православној, а поготово српској цркви, о појму лепог и питањима уметности, у односу на период до 15. века, мало је писано. Ипак, не смео занемарити изванредан број руских теоретичара у периоду од краја 19. века, па до данас (В. Соловјов, С. Булгаков, П. Флоренски, Н. Берђајев, Лоски, В. Бичков),<sup>156</sup> који су се бавили естетиком црквене уметности, са нагласком на иконопису. Николај Берђајев (1874–1948), пак, посвећује пажњу и самим појмовима уметности и лепоте у хришћанској цркви и разматра разлику између паганског и хришћанског уметничког стваралаштва.<sup>157</sup> Према његовим речима, постоји суштинска разлика између паганске и хришћанске уметности. Паганска уметност је класична и иманентна, док је хришћанска уметност романтична и трансцендентна. Класично лепа паганска уметност тежи ка довршености, савршенству облика на земљи, у овом свету. „Небо је над паганском уметношћу затворено и идеал савршенства је у њој увек оштрији, а не онострани“, закључује Берђајев.<sup>158</sup> Довршено савршенство паганске уметности никуда не позива, већ човека оставља у овом свету.

Хришћанска уметност је другачијег духа. У хришћанској уметности увек постоји трансцендентна тежња ка другом свету. „Романтична недовршеност“, несавршенство облика су карактеристични за хришћанску уметност. Хришћанска уметност не верује у постизање лепоте у овом свету, већ сматра да је савршена, вечна лепота могућа само у другом свету. Лепота је за хришћанску уметност увек „оно што говори о другом свету, тј. симбол“. У паганској уметности је постојало „класично здравље“. У хришћанској уметности постоји „романтична слабост“. „На идеалима хришћанске уметности се одразила жудња за искупљењем грехова овога света, жудња за суделовањем у другом свету“, наводи Николај Берђајев.<sup>159</sup>

Тумачећи појам лепог, Берђајев га повезује са „космичком лепотом“. Тако, види смисао људског живота у креативној активности, јер само у томе човек заиста може да се асимилује са Богом творцем и врховним уметником, и уз његову помоћ оствари продор из „ужасног“ земаљског живота у врховни „космички живот у лепоти“.<sup>160</sup>

<sup>156</sup> Корнышева Ирэн Робертовна, <http://dissers.ru/avtoreferati-kandidatskih-dissertatsii/a138.php>, 02.03.2015, 1–11.

<sup>157</sup> Russian Aesthetics, Oxford art on line, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0453>, 14.04.2015, 12–13.

<sup>158</sup> Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва*, књига друга, Београд, Логос, 1996, 47.

<sup>159</sup> Исто, 48–49.

<sup>160</sup> Russian Aesthetics, Oxford art on line, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0453>, 14.04.2015, 13.

И Павле Флоренски (1882–1943) разматра појмове лепоте и уметности. Он закључује да се лепота највише показује у религији. Лепота није само „омотач, најспољашњији од различитих 'уздужних' слојева бића“, већ је лепота „сила која прожима све слојеве (бића, прим Н. Д.) попреко“. Бог је највиша лепота, „суделујући у којој све постаје дивно (...). Лепота је Лепота и схвата се као Живот, као Стваралаштво, као Реалност“.<sup>161</sup> Лепота и духовна, божанска светлост су важни онтолошки и епистемолошки фактори у његовом систему. Кроз њих и уз њихово посредовање човек спознаје истину у „мистичним делима“ литургије, иконе и, пре свега, монашким подвизима, који су испуњени неописивом духовном радошћу. Врховна лепота, међутим, у свом чистом облику, открива се само изабраним монасима, исихастима, па су самим тим њени стварни носиоци у свету симболи у литургији и уметности (у најчистијој форми – иконе).

Флоренски је уверен да суштина уметности није пренос видљивих облика материјалног света или психолошких стања човека, већ симболични израз и успон, уз помоћ конвенционалних уметничких слика, до вечног духовног света и самог Бога.<sup>162</sup>

Традицију Флоренског наставља Булгаков (1891–1940), чију основу учења, пак, представља софиологија.<sup>163</sup> Према Булгакову главни критеријум и показатељ нивоа „софијности“ неке ствари или уметничког дела је лепота, која се истовремено схвата као „откровење светог Духа“, као „света, безгрешна, опипљива идеја која се може опазити“, то јест, као „духовна, света телесност“. Булгаков скреће посебну пажњу на категорију телесности „у схватању идеала“ или на „духовну телесност“, јер она представља темељ уметности. Уметник „предосети лепоту као препознату свету телесност“ и настоји да је изрази у својој уметности. Он не прави разлику између лепоте и уметности, и природе, већ природу схвата као „великог и дивног уметника“. Човек је у свој својој „духовној телесности“ и свим својим идеалним „животом у лепоти“, главно уметничко дело. При томе је „живот у лепоти“ за људско биће тежак и изазован.<sup>164</sup>

Међу музиколозима који су се бавили естетиком црквеног појања, истичу се они који су посветили пажњу староруском појању, познатом као „ропјев“ (Н. Успенски, Н. Финдејзен, М. Брежњиков, В. Металов, И. Лозова, Т. Владишевска, О. Седакова),<sup>165</sup> као и они који су се бавили

<sup>161</sup> Павле Флоренски, *Стуб и тврђава истине*, књига друга, Београд, Логос, 1998, 419.

<sup>162</sup> Russian Aesthetics, Oxford art on line,

<http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0453>, 14.04.2015, 13–15.

<sup>163</sup> Термини „софиологија“ и „софијанизам“ указују на различит проступ и однос према теми „софије“ – „премудрости Божије“. Упор. Здравко Пено, *Софиологија и софијанизам*, <http://sr.scribd.com/doc/14889106/Dr-Zdravko-Peno-Sofiologija-i-sofijanizam#scribd>, 14.04.2015, 1.

<sup>164</sup> Russian Aesthetics, Oxford art on line,

<http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0453>, 14.04.2015, 15–17.

<sup>165</sup> Корнышева Ирэн Робертовна, нав. дело, 1–11.



литургијским појањем (И. Сахарова, А. Рјажски, И. Гарднер, Т. Владишевскаја, В. Мартинов, Ј. Херцман, Ланкин В. Генадиевич-Ланкина Е. Јевгениевна, А. Никољски, И. Вазнесенски, Н. Успенски, Д. Разумовски и др)<sup>166</sup>. Међу њима бисмо издвојили нашу савременицу Ирену Корнишеву, која у естетику литургијског појања уводи термин „музичка теургија“.

Према њеним речима, духовна музика у својим највишим манифестацијама треба да изрази натчулни свет. У том смислу Ирена Корнишева и уводи појам „музичка теургија“,<sup>167</sup> са циљем изражавања посебне узвишено-естетске специфике уметности појања. Наиме, литургијско појање је уметност подређена законима религијског погледа на свет. Црквена уметност, православна икона, фреска, музика јесу филозофија и богословље, испољени у посебној форми, који се естетски реализују. Естетска изражајност извођења је својеврсни израз „божанске промисли“. Уметничке слике и симболи уметности музике и појања стварају се према посебним законима, карактеристичним само за православну уметност појања, и имају анагогични карактер, који уздиже душу. Ту анагогичну, преображавајућу функцију литургијског појања, која уздиже верника у духовне светове, Корнишева означава према аналогiji са естетском категоријом теургије духовно оријентисане естетике, као „музичку теургију“. Увођење овог појма у естетику помаже да се јасније разуме дубински духовно-естетски смисао црквене музике.<sup>168</sup>

Доступност и емотивност музичког језика помаже перцепцији молитвених текстова и „узношењу“, тј. дубинском откривању смисла речи које се поју, уздизању духа извођача и слушалаца, њиховом заједничком музичком уздизању у духовни свет. Лепота рађа естетске осећаје, лепота духовне музике је религијско-стваралачки пут увис: од замисли дела, његовог стварања, извођења, до његових слушалаца, који га примају (учесници литургије) и који индивидуално осећају дато уметничко дело и заједнички се узносе ка опеваним духовним феноменима.

Разумевању лепоте музичке уметности црквене литургије суштински помаже коришћење аксиолошке естетике Н. О. Лоског, чијем је изучавању Ирена Корнишева посветила посебну пажњу. Осећај нечега прекрасног појављује се у психичком доживљају субјекта у

<sup>166</sup> Slovari.yandex.ru, *История русского церковного пения*, <https://slovari.yandex.ru/>, 15.04.2015; Lankin Vadim Genadievich – Lankina Elena Evgenievna, *Смысл и язык духовной музыки православной традиции*, <http://cyberleninka.ru/article/n/smysl-i-yazyk-duhovnoy-muzyki-pravoslavnoy-traditsii>, 15.04.2015; Иван Гарднер, *Богослужбеное пение Русской Православной Церкви*, <http://nativitas.ru/Gardner-RD>, 15.04.2015; Татьяна Феодосиевна Владышевская, *Музыкальная культура Древней Руси*, <file:///C:/Users/Nata%5%A1a/Downloads/>, 15.04.2015; Владимир Иванович Мартынов, *Пение, игра и молитва в русской богослужбенопевческой системе*, <http://www.rp-net.ru/book/OurAutors/martynov/>, 15.04.2015; Jevgenij Hercman, *Vizantijska nauka o muzici*, Beograd, Clio, 2004.

<sup>167</sup> Теургија – (гр. чини, чаролије), способност чињења чуда, видовитост.

<sup>168</sup> Корнишева Ирэн Робертовна, нав. дело, 1–11.

тренутку када је он у улози извођача или слушаоца црквеног појања. За потуни опажај лепоте, између осталог и музичког дела, неопходно је усавршити три врсте интуиције: чулну, интелектуалну, мистичну, односно бити изнад егоистичких интереса, несебично волећи вредност лепоте. Тема, замисао, њихова уметничка реализација помажу да дело постаје нешто прелепо. Уметност на чулно-сликовитом плану оваплоћује лепоту, показује је субјекту опажаја. На том плану, то прелепо и узвишено постају најважније категорије музичке естетике, јер, по правилу, на њих је оријентисана уметност литургијског појања. А. Ф. Лосев о томе каже, да су осећаји, које изазива музика, доста прожимајући, дубоки осећаји, далеки од животне свакодневнице, ти осећаји су неколико степени више изнад обичних емоција, доживљаја, то су естетски осећаји.

Важно место у хришћанској естетици посвећено је проблему литургијске слике, на основу чега се појавила храмовна синтеза уметности. Још је Павел Флоренски истакао посебан значај иконе у дотичној синтези. Ирена Корнишева у наведену синтезу уводи и музику. У храмовној синтези уметности икона, живописна декорација храма и литургијско појање, врше аналогне функције – поучне, уздижуће-преображујуће, литургијске. Изражајна средства музике и слике (ритам, метар итд.) једнако делују на посматрача и слушаоца. Црквена уметност, делујући свим својим компонентама, пребацује човека са проблема садашњице на идеје вечног, узвишеног, светог, помаже му да направи тај прелаз у првом реду, делујући на слух и вид. Уз помоћ естетских средстава помаже сједињењу „земаљског и небеског“, реализујући један од аспеката уметничке теургије. У појању и иконама, химнографи и уметници су оваплоћивали дубоке религијске идеје, па стога, ако су икону називали „умозрењем у бојама“ (погледом у бојама, Е. Трубецкој), онда би се појање могло назвати „богословље у звуковима“.<sup>169</sup>

*Утилитарност лепог и уметности. Улога великог појања.*

На овом месту, још од апостолског, па све до савременог доба, не смемо занемарити и утилитарност естетске функције лепог и уметности под црквеним окриљем, која се јасно уочава и у тумачењима Ирене Корнишеве, али којој Корнишева не посвећује експлицитно пажњу. Естетска функција лепог и у савременој православној Цркви има вишеструко дејство на

---

<sup>169</sup> Корнишева Ирэн Робертовна, нав. дело, 1–11.

комуникацију пастве и црквене институције, као реализатора религије, те примарно обезбеђује анимацију верника, а потом и шаље дидактичку поруку из сфере религијске тематике. Црквене уметности имају троструку функцију у заједничком новозаветном богослужењу: молитвену – латреутичку; поучну – дидактичку и освећујућу – сакраменталну. Татјана Горичева, савремена руска књижевница, која је од атеисткиње постала искрено религиозна, упоређујући зборнице појединих хришћанских секти – које према њеном сведочењу изгледају као сале за партијске састанке – са православим храмом, каже: "Навикла сам на царску, тајанствену и мистичну лепоту православног храма. Навикла сам да је храм Божији небо, које је сишло на земљу".<sup>170</sup> Патријарх српски Павле наводи: "Стојећи у храму славе Твоје, мислимо да стојимо на небесима...".<sup>171</sup> Укратко, црквене уметности својим "лепим" шаљу поред конкретних информација, попут текста који се поје и насликаних догађаја на фрескама, и јаку мистичку поруку, заправо сакраменталну поруку. Мелизми, могуће је, имају значаја и у исказивању/доживљавању мистичког. Румунски теолог Димитрије Станилоје закључује: „Појање заслађује речи молитве и слављења верних, као и срца оних који их изговарају (...). Тако, дакле, расте задовољство или радост према испрошеном или примљеном дару као и љубав према лицу чије се има изговара певајући (...) Онај који пева буди у себи посебне осећаје према оном о чему пева, односно појање га ставља у савршен однос, цело његово биће, са оним о чему пева“<sup>172</sup>. Према православној гносеологији, музика треба да буде средство познања божанске мудрости.<sup>173</sup>

Како црква не прихвата одвајање естетске улоге црквене уметности од њене утилитарности, тако је и велико појање вишеструко утилитарно: и у томе што попуњава време док трају сложени обреди, у томе што службе чини свечанијим, и у значењу текста. „Православна црква човека види у хармоничном развијању његових способности и снага, као целовите и јединствене личности, која узраста у врлини оличеној истином, добротом, љубављу и лепотом. Стога, од естетског изгледа зграде храма споља и унутра, црква очекује дејствовање на душу верника, тако да пуније учествују у црквеној молитви, те лакше приме поуку јеванђеља и унесу је у свакодневни живот“.<sup>174</sup> Овакво исто схватање односи се и на мелодију црквених песама: оне нису нешто самостално, али – што је посебно важно у случају великог појања – ни зависно од садржаја текста, већ нешто између, односно такво да верни слушају и лепу мелодију, али и да с њом усвајају смисао стихова. Григорије Ниски примећује да се „напев (...)

<sup>170</sup> Нав. према: Патријарх српски Павле, нав. дело, 15.

<sup>171</sup> Исто, 15.

<sup>172</sup> Нав. према: Владета Јеротић, Психолошко дејство хришћанске литургије, *Нови Звук*, 2000, 16, 34.

<sup>173</sup> Евгений Герцман, *Византијско музикознание*, Ленинград, Музика, 1988, 38, нав. према: Ивана Перковић, Аспекти колективног и индивидуалног у српској хорској црквеној музици до 1914. године, *Музика кроз мисао*, Београд, Факултет музичке уметности, 2002, 54.

<sup>174</sup> Патријарх српски Павле, нав. дело, 13.

преплиће са божанственим речима како би само звучање и кретање гласа испољавало скривени смисао који се налази иза речи<sup>175</sup>. На овом месту намеће се ново питање: зар у изразито мелизматичним химнама, мелодија не ремети перцепцију текста и не преузима апсолутну доминацију над текстом? Оправдање се налази у специфичној равнотежи између дугих мелизама и посебног начина третмана текста, који, упркос, честом великом броју тонова на појединачном текстуалном слогу, омогућује слушаоцу да, ипак, разуме текст који се поје. Микроанализа третмана текста расветлила је енигму оправданости великог појања, у складу са традиционалним каноном, према којем текст мора да се разуме.

Наиме, скоро сви поступци у третману текста, спроведени су тако да се обезбеди његова разумљивост и поред дуге мелодије. Поступци који ремете разумевање, сасвим су ретки:

- Вишеструка узастопна понављања појединачних речи или група речи унутар једног одсека или на нивоу групе музичких одсека;
- Вишеструко понављање завршног вокала или дела завршне речи једног одсека на почетку одсека који следи;
- "Лежање" последњег вокала једног одсека при преласку у наредни одсек, ређе, континуирано "лежање" једног вокала током више узастопних музичких одсека;
- Једнострука или вишеструка понављања појединачних слогова или група слогова појединачних речи, али без промене њиховог редоследа;
- Смењивање суседних слогова речи приликом њихових вишеструких понављања. Понављања, пак, слогова појединачне речи, при чему долази до пермутовања редоследа несуседних слогова, сасвим су изузетна;
- Ретко, уметање слогова који не постоје у богослужбеном тексту између речи и унутар речи, а некада и њихово вишеструко понављање, те комбиновање са понављањем слогова речи оригиналног текста.

Интересантно је да приликом сложених понављања делова појединачне речи долази до изостављања њених почетних слогова само уколико је у непосредној или посредној (као део групе речи) близини та иста реч већ изговорена у целости. Такође, уколико су приликом сложених понављања делова једне речи изостављени њени завршни слогови, без изузетка (у

<sup>175</sup> Нав. према: Виктор Бичков, *Византијска естетика: теоријски проблеми*, нав. дело, 201.

непосредној или посредној близини) следи та иста реч као цела. На тај начин појци су омогућавали јасније поимање текста, чији је оригиналан ток нарушен. Супротно томе, као и канонизованом црквеном тумачењу да се музика хијерархијски налази испод текста, у српској хорској црквеној музици 19. века, евидентно је чак и потенцирање концепта оригиналности, испољене кроз извесна композиционо-техничка решења, са тенденцијом усмеравања пажње на музичко остварење текста, и то на тај начин да оно добија значај самосталне творевине, вођене уметничким, односно естетским захтевима.<sup>176</sup>

Иконе и фреске у храму, такође, имају улогу уметничких представа религијских догађаја и личности, које својим деловањем треба да подуче вернике. У прошлости, „када је већина верника била неписмена, живопис је представљањем појединих сцена из Светог писма и историје хришћанске цркве, вршио ћутке поуку и уједно их уметнички уздизао“.<sup>177</sup> Тај значај живопис има и данас, у време опште писмености и имаће га заувек. Тако и смисао борбе против иконоборства постаје јасан, као и победа над њим. У савременој Цркви је, дакле, поред музике и архитектуре остала и сликарска уметност, да би све стране човековог бића, путем различитих људских чула, учествовале у прослављању Бога.<sup>178</sup>

Као што и Корнишева увиђа, свеобухватно црквено лепо у савременој цркви не односи се само на појање, сликарство и архитектуру, већ и на свештеничке одежде и црквене утвари. Још од апостолског доба приликом богослужења употребљавала се посебна одежда (богослужбена одећа). Иако црква за време гоњења није била у могућности да одежди да садашњу лепоту, ипак је још и тада било прописано да презвитер не може служити у својој свакодневној одећи и да нико од клирика не сме изаћи на улицу у одежди, коју је имао на себи за време богослужења. Облачећи се у ове свечане одежде, црквени служитељи симболично се облаче "у духовну врлину, која зрачи вишом светлошћу".<sup>179</sup> Зато је облачење сваке одежде праћено речима, изабраним из псалама, које откривају дубоко значење одежде, као и да мисли свештенослужитеља не би скренуле на нешто друго (док је заузет тако „обичним

<sup>176</sup> Ивана Перковић, Аспекти колективног и индивидуалног у српској хорској црквеној музици до 1914. године, нав. дело, 57.

<sup>177</sup> Нпр, Исус Христ је „централна личност у живопису православних храмова. Стављањем Његовог лика на три најочљивија места у храму, истиче се сваком вернику Његова трострука служба Месије (...). У тимпанону над 'красним вратима', која воде из припрате у лађу цркве, представљен је Он како држи Јеванђеље у левој руци. То означава његову пророчку службу“ (упор. Патријарх српски Павле, нав. дело, 14). У лађи цркве постављен је у ниши олтара изнад иконостаса (који је у прошлости био низак), где као архијереј причешћује апостоле, што представља његову преосвештеничку службу. На средини храма у калоти кубета представљен је као цар, победник греха, ђавола и смрти, како нас гледа с неба. „Одатле ће, на крају времена, доћи као цар да нам свима суди по делима нашим“. Упор. Патријарх српски Павле, нав. дело, 14.

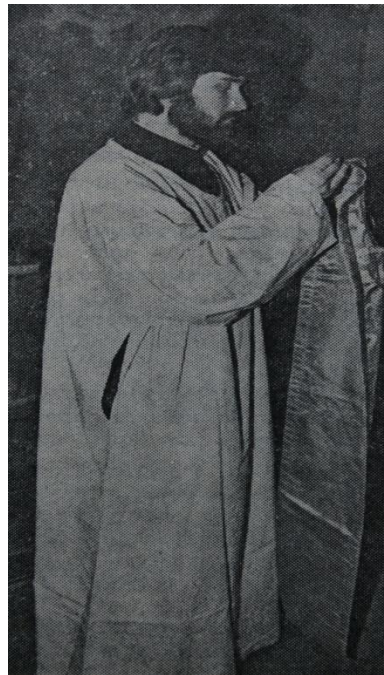
<sup>178</sup> Патријарх српски Павле, нав. дело, 13–14.

<sup>179</sup> Николај В. Гогољ, *Разматрање божанствене литургије*, Крагујевац – Вршац, Каленић – Банатски весник, 1981, 12.

послом“, као што је облачење), него да и самим облачењем буду усмерене на узвишену службу, те да свештеник "приступи као Аарон, красно обучен телом и духом, страшном престолу Свевишњега – да не умре духовно" (Слике 1а, 1б и 1в).<sup>180</sup>

Слика 1а: Пример читања псалама уз облачење свечане одежде.

"Нека је благословен Бог који излива своју благодат на свештенике своје..." (Пс. 132:2)



---

<sup>180</sup> Николај В. Гогољ, нав. дело, 12.

Слика 16: Пример читања псалама уз облачење свечане одежде.

"Нека је благословен Бог који ме опасује силом..." (Пс. 17:33–34)



Слика 1в: Пример читања псалама уз облачење свечане одежде.

"Десница твоја Господе, прослави се крепошћу. Десна рука, твоја, Господе, порази непријатеље..." (Излазак 15:6–7)



С обзиром на то да различите уметности имају значајну улогу у православној цркви, производи питање: да ли црква дозвољава њихову метаморфозу под својим окриљем? Православна црква не сматра да црквена уметност стереотипно мора понављати већ естетски достигнуто, што јасно демонстрира и постојање великог броја стилова хришћанских православних храмова, који су се јављали у црквеном грађевинарству један за другим или истовремено једни са другим: православна црква, пак, заступа став да у проналажењу нових уметничких облика треба ићи напред.<sup>181</sup> Иако се и у случају српске иконографије, чак и такви класици, као што су Арса Тодоровић, Димитрије Аврамовић, Ђорђе Крстић, Стеван Алексић, Урош Предић и Паја Јовановић, подвргавају и с правом – према речима Божидара Мијача – могу подвргавати критици и иконографској анализи, јер теологија је позвана да пружи црквене критеријуме за молитвено-богослужбену употребљивост иконе, и иако стил иконе остаје као канон,<sup>182</sup> „оријентација на пуко и формално копирање и старих икона, ма колико било мотивисано предострожношћу чувања од новотарија, није иконолошки исправно, јер се ту крију упрошћене представе о икони као стереотипној схеми, а не препознаје се и не признаје

<sup>181</sup> Патријарх српски Павле, нав. дело, 13.

<sup>182</sup> Божидар Мијач, *Икона света слика*, Београд, Партедон, 1997, 47.



увек ново стваралаштво у њој".<sup>183</sup> У томе се налази и објашњење за напредак који су направили црквени композитори ере Палеолога, стварајући мелизматичне химне, из химни са строго утврђеним односом тона и слога "један на један".

Иако уметност под црквеним окриљем може и треба да се мења, да напредује, ствараоци црквених уметности морају увек да поштују то што свака црква верницима треба да собом указује на небо; на то да су створени не да остану на овој земљи заувек, нити да са ње нестану без трага, већ, "као зрно што се сеје у земљу да никне, а право своје биће и плод да донесе у некој другој средини, у ваздуху", тако се и верници налазе на земљи да се припреме за улазак у "нову земљу и небо, где правда обитава" (2. Пет 3, 13).<sup>184</sup> И као што сведочи Посланица Диогнету, о хришћанима и њиховом схватању живота на земљи: "Обитавају у својим отаџбинама, но као дошљаци; свуда као странци; свака туђа отаџбина је њихова, и свака отаџбина туђа (...); на земљи се баве, но по небу се владају (...) Просто рекавши: што је телу душа, то су у свету хришћани (...) Душа обитава у телу, но није од тела. И хришћани у свету обитавају, но нису од света".<sup>185</sup> И савремени верници, како истиче патријарх Павле, осећају храм као сведочанство неба.<sup>186</sup>

Према речима српског патријарха Павла, тај значај храма, у прошлости, градитељи су не само умом схватили, него живећи хришћански, инутра разумевали, те су цркве које су изградили, и споља и изнутра опомињале на пролазност живота на земљи и непролазност на небу. Остварењем те идеје, сви ти различити стилови храмова, били су везани за првобитне, из којих су органски израстали и развијали се даље у уметничком стремљењу током историје.<sup>187</sup>

Данашње архитекте, живећи већином стриктно световним животом, далеко од јеванђелских принципа цркве, често не достижу унутарње, духовно, схватања храма, као сведочанства неба, те једни од њих механички дају копије постојећих стилова, док други, опет пружају нова решења, но без икакве везе са осећајем да се црква гради на земљи, али за људе који, посматрано из аспекта хришћанске религије, нису само земаљски. Ове нове грађевине теже да привуку на себе пажњу својим неуобичајеним обликом, оригиналношћу по сваку цену, остајући у границама профаног. Градитељи таквог става тешко схватају смисао православног храма, а још теже га прихватију, сматрајући да би прихватити га, значило давање другостепене улоге уметности. Они нису навикли да делују ненаметљиво, смирено и да анонимно послуже хришћанском схватању доброг и лепоте.<sup>188</sup>

<sup>183</sup> Божидар Мијач, нав. дело, 50–51.

<sup>184</sup> Патријарх српски Павле, нав. дело, 14.

<sup>185</sup> Исто, 14–15.

<sup>186</sup> Исто, 15.

<sup>187</sup> Исто, 15.

<sup>188</sup> Патријарх српски Павле, нав. дело, 15–16.

Посматрано из перспективе, пак, појаца, у данашње време, такође, постоји проблем нарушавања естетике саме литургије, услед практиковања искључиво силабичних или попусилабичних напева у сродству са химнама великог појања, односно из породице великог појања, као и химни малог појања, на местима где је према правилу службе предодређено велико појање.<sup>189</sup> До тога је временом дошло, првенствено услед све убрзанијег темпа живота и губљења стрпљења за дуге службе, од стране пастве, као и услед губљења интересовања за сложене напеве од стране појаца. Пракса је показала (али и доступни записи) да напеви великог појања могу бити замењени силабичним химнама, док се на местима у служби карактеристичним за силабичне мелодије, велико појање не појављује. Из тога проистиче да појци у наведеним ситуацијама једну силабичну песму, која се нашла на месту где би требало да буде велико појање, понављају по неколико пута или неприродно успоравају темпо, о чему сведоче и примери из данашње свакодневне праксе. Дакле, изостављањем химни великог појања, не само да је смањена свечаност службе, већ је и нарушена неестетским понављањем исте мелодије и текста.

На овом месту резимирајмо одговоре на питања постављена почетком поглавља. Дакле, јасно је да је естетски феномен лепог, у хришћанској цркви прихваћен од самог почетка њеног постојања и заснован на библијским списима, као и да изразита мелизматичност великог појања подразумева и разумевање текстуалног предлошка, што је императив литургијске филозофије. Ипак, дошло је до све мањег присуства химни великог појања у богослужењима Српске православне цркве услед све убрзанијег начина живота, којег је донело савремено доба, као и услед сажимања мелизматичних напева у првој половини 19. века. Од тада изразито мелизматичне химне у пракси постају све ређе. Поставља се питање: да ли и отежано памћење сложених мелизама има улогу у нестанку великог појања? Будући да, према речима Леа Трајтлера појац памти образац, те се унутар обрасца некад и удаљи од самог узора,<sup>190</sup> варирајући мелодију, а себи олакшавајући памћење, појци су имали начина да се изборе са дугим мелизмима. Сога верујемо да је улога отежаног памћења мала, јер су, иначе, велики напеви највише појани у време када није било нотних записа, док од средине 19. века, када су записане прве црквене мелодије, велике химне се практикују све мање.

<sup>189</sup> За химне у сродству са великим појањем и химне из породице великог појања, упор потпоглавље „Ка дефиницији великог појања“.

<sup>190</sup> Leo Treitler, Homer and Gregory: The transmission of epic poetry and plainchant, *The Musical Quarterly*, New York, 1974, Vol. LX. No. 3, 360.

## Културно-историјски аспект

### **Културно-историјске прилике у време развоја новијег српског црквеног великог појања**

Пошавши од премисе да је развој српског црквеног великог појања био условљен околностима које су обележиле историјски пут српског народа, наметнула се потреба да се осврнемо и на културно-историјски контекст експанзије великих химни. На овај начин ћемо показати које су то све прилике у приватном и јавном животу Срба могле да утичу на обликовање српског црквеног појања, односно у каквом је се то друштвеном контексту српско велико појање развијало. Тако ће и историографска тумачења у поглављима која следе, бити лоцирана у јасан културно-историјски контекст.

Динко Давидов наводи: „Сеобе Срба крајем 17. и почетком 18. века с Балкана на државну територију Хабзбуршке монархије, у некадашње области српских деспота, али и у угарске градове на Дунаву, све до Сентандреје, биле су од пресудног значаја за овај народ“.<sup>191</sup> Ипак, пресељени Срби постају поданици Хабзбуршке монархије, уз чињеницу да је много шта што су стекли у веку просветитељства, потекло управо из Аустрије: општи социјални преображај, али и препород књижевности, визуелних уметности, као и музике.

У друштвеном погледу слика Угарске почетком 18. века била је шаренолика, обухватајући и балканску и западноевропску цивилизацију. „Због дуге османске владавине, Угарска је, и после ослобођења (1686), још извесно време показивала левантска обележја, на шта су подсећале не само многобројне џамије, медресе, илиће, калдрме и утврђења већ и досељени Срби који су у угарске вароши уносили своје навике, занате и трговину, веру и обичаје“.<sup>192</sup> Истовремено аустријска држава и католичка црква, уводиле су у ову средину западноевропски урбани живот, што је подразумевало спој „ишчезавајућег јужњачког“ са новим западњачким. Ипак, хетерогена друштвена слика тог поднебља брзо је избледела.

<sup>191</sup> Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века*, Београд, Српска књижевна задруга, 2004, VII; Срби су се населили у време прве Велике сеобе, 1690. године, населили, не само у Срем, Бачку и Банат вршачки, „већ и много шире: на истоку, по местима старих насебина крај Мориша, око Арада и Темишвара, и својих чувених манастира Бездина, Ходоша, Сенђурђа и других – на западу, око Даља, Белог Манастира, Осијека, Ораховице, Пакраца и даље, широм Славоније и старе Хрватске – на северу, око Сегедина, Баје, Шиклоша, Мохача, око манастира Грабовца, преко Чепелске аде на Дунаву и Српског Ковина, до Будима, Сентандреје, Стоног Београда, Јегре, Острогона, Ђурђа, Коморана“ итд. Упор. Динко Давидов, *Иконописци српских сеоба*, Нови Сад – Петроварадин, Прометеј – Покрајински завод за заштиту споменика културе, 2014, 27.

<sup>192</sup> Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века*, нав. дело, VII. Левантски (итал. *levante*) – источњачки, који потиче са истока или припада истоку.

Српски народ се морао прилагодити, али тако, да у туђини, која је постала њихова нова отаџбина, не изгубе сопствени идентитет. Императив је било очување „верске и националне самосвојности“.<sup>193</sup> У процесу прилагођавања, српско друштво се мењало. Стално упућен на цркву, српски народ је веровао да иконе и појање немају само сакрални смисао, већ да обезбеђују националну и верску сигурност, у смислу симбола отпора стварању уније. Тада су и књижевност и сликарство и појање имали истоветну мисију.

У описаном социјалном контексту Угарске, збивали су се „драматични догађаји“, који су условљавали даљу судбину српског народа. У доњем Подунављу, још увек су трајали аустријско-турски ратови, уз – на страни хришћана – учешће пресељених Срба. Биле су присутне пресије Римокатоличке цркве, уз угрожавање верског живота православног становништва и покушаје стварања уније. Неретко је владала куга, а долазило је и до плављења тек подигнутих насеља на дунавским обалама. Ипак, ту су и прилике које су се на Србе одразиле позитивно: добили су привилегије хабзбуршких владара (државно-правни документ, односно, привилегије, дао је Леополд I, а потврђивали су га, мењали и сужавали Јосиф I, Карло VI и Марија Терезија),<sup>194</sup> које су, иако нису увек биле чврста гаранција иначе „формално датих права, често биле српско упориште у борби за остварење тих права“.<sup>195</sup> Обновљена је војна граница, отворане су школе и богословска училишта, одржавани су црквено-народни сабори, а 1708. године основана је и Карловачка митрополија:<sup>196</sup> црквена организација у Угарској, „која је поред духовне имала и изразито националну мисију, али и дипломатско-политичку улогу на бечком двору“.<sup>197</sup> Наиме, „разрађени систем хијерархије, оличене у правима патријарха (митрополита), кога Двор званично прима као јединог легитимног представника српског народа, осигурао је Карловачкој митрополији важну политичку, али и просветно-културну надлежност“, истиче Давидов.<sup>198</sup> Стога, српску културу 18. века треба сагледавати и у односима појединих аустријских државних одлука, с једне стране и митрополијске политике, с друге стране.

<sup>193</sup> Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века*, нав. дело, VII–VIII.

<sup>194</sup> Динко Давидов, *Иконописци српских сеоба*, нав. дело, 28.

<sup>195</sup> Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века*, нав. дело, VIII.

<sup>196</sup> Од значајнијих догађаја и прилика, који су имали утицаја на положај српског народа у Аустрији после прве Велике сеобе, треба поменути постојање Војне границе, Пожаревачки мир (1718), другу сеобу Срба под патријархом Арсенијем IV Јовановићем Шакабентом (1737), Београдски мир (1739), долазак Марије Терезије на аустријски царски престо (1741), сеоба у Украјину, оснивање Илирске дворске депутације (1745) и др. Упор. Динко Давидов, *Иконописци српских сеоба*, нав. дело, 28.

<sup>197</sup> Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века*, нав. дело, VIII.

<sup>198</sup> Исто, VIII.

Од Арсенија III Чарнојевића, с краја 17. и почетка 18. века, до Стефана Стратимировића, с краја 18. и почетка 19. века,<sup>199</sup> у Карловачкој митрополији, изменило се неколико веома значајних црквано-народних поглавара. Они су показали посебне способности за вођење политичких послова, а њихова је заслуга и успешна борба за осигурање верске неповредивости, што је подразумевало и бригу о црквеним уметностима. Црквени поглавари „нису били само мецене и наручиоци уметничких дела, већ су одлучно усмерили развој црквене уметности од зографског иконописа, до барокног стила“;<sup>200</sup> од бројних невештих појаца, и хетерогеног појања, до подржавања "красног пјенија" и унифицираног црквеног појања, и све то уз веома велике жеље и крупне замисли, али и веома скромне услове и могућности – у музици, чак, и пре усвајања и примене линијског нотног писма (неумско писмо, пак, било је познато).

Као поданик у Хабзбуршкој монархији, што је обухватало и ратничке обавезе, српски народ је у културним стремљењима морао да крене из почетка, и то од основних школа на свом језику. Тада су покренута надокнађивања заосталог, пре свега прихватањем идеја просвећености – испрва црквене источноевропске, а потом грађанске, западноевропске.<sup>201</sup>

Развој уметности, почетком 18. века, сводио се само на покушаје, јер су Срби у новој средини према речима Динка Давидова, „били принуђени да на брзину саграде своје привремене богомоље од дрвета, ћерпича или од плетара, облепљене блатом. Управо за такве цркве зографи су сликали иконе и читаве иконостасе. То су били први, наизглед спори кораци српске црквене уметности новијег доба“.<sup>202</sup> У стилском погледу, практиковане су форме традиционалног сликарства, али већ друга генерација зоографа, напуштала је стари иконопис, показујући изузетну сликарску маштовитост. „За разлику од својих претходника, ови су сликали свежије, смелије, с више смисла за цртачку стилизацију и декоративне односе“.<sup>203</sup> Били су независни од ктитора, а најдаровитији су оставили репрезентативна дела српског иконописа.

<sup>199</sup> Арсеније III Чарнојевић је био пећки патријарх од 1674. до 1690, као и митрополит и патријарх Срба у Аустрији од 1690. до 1706. Стефан Стратимировић је био митрополит од 1790. до 1836. године.

<sup>200</sup> Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века*, нав. дело, IX.

<sup>201</sup> Срби су врло брзо схватили да су им "проблеми целог њиховог живота", не само верски, него и културни, јер "пресађени у другу земљу, премештени у друштво, осетили су неуки али бистри Срби, вођени здравим инстинктом самоодржања, да их већина зала бије с незнања (...) И у том малом делу српског народа већина је још дуго чамила у незнању и неукости, а изнад ње се испињала само шака образованих и учених Срба, који су своје знање стекли са збиља натчовечанским напорима. Ја збиља не знам примера тако мукотрпнога и истрајнога освајања знања као што је то био случај код Срба у 18. веку", приметио је историчар Никола Радојчић. Упор. Никола Радојчић, Српско схватање културне историје у 18. веку, *Летопис Матице српске*, 1933, 335, 133–134.

<sup>202</sup> Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века*, нав. дело, X.

<sup>203</sup> Исто, VII–X.

Муслиманско становништво у "европској Турској", није имало услове за репрезентативна уметничка дела, као што су римокатолици, у Хабзбуршкој монархији, били упућени на то да дочекују уметнике и доносе уметничка дела из удаљених средишта. Једино је, дакле, православно становништво у Подунављу, нарочито у сремским и банатским манастирима, у градским и сеоским насељима, развијало уметност која је усвајала европске обрасце.

Према мишљењу Модрага Јовановића, и у погледу архитектуре Срба у турској држави, може се рећи да „нису имали уметност достојну позитивног вредновања. Али стотине обновљених и новосаграђених храмова, у њима живопис и иконопис сликарских породица Лазовић, Рафајловић-Димитријевић, бококторске школе, потврђивали су и њихово познавање уметничког развоја у Европи, истина не са предностима и могућностима на подручју Аустрије односно Карловачке митрополије у Подунављу, у Угарској, у Срему, Банату, Бачкој, Славонији и Хрватској, од Далмације до Трансилваније (Ердељ)“.<sup>204</sup> Европеизација српске црквене архитектуре у доба барока и њен могући одраз на црквену музику, усмерава нашу пажњу на Београд, који је за двадесет година аустријске управе добијао одлике европског модерног града. У српској Доњој вароши истицале су се Црква Светог Јована у изградњи, Саборна црква и чак три митрополитске резиденције. У барокном Београду доминирале су и касарна, палата Александра Виртембершког и две барокне капије: Карла VI испод Калемегдана и Александра Виртембершког.

На основу описа српских и хрватских песника, Београд је тада "стекао пуно сјајних звоника који су се дизали у висину са златним јабукама на врху. Куле циглом покривене биле су са свих страна лепо оличене, цркве свакојаком лепотом накићене имале су олтаре златом, сребром и камењем делане, лепи нови дворови били су исликани и споља и изнутра, принципова резиденција је имала онолико прозора колико година има дана. По улицама пуним света, свештеника источног и западног хришћанства, сваки су час одјекивала звона, избијали часовници, чули се бубњеви и свирале, чинили се танци и весеља".<sup>205</sup> Митрополити Мојсије Петровић и Вићентије Јовановић, у таквим социјалним и црквеним приликама, осетили су потребу за изградњом нове Саборне цркве, базиликалне основе и резиденције, бар равне грађевинама Аустријанаца. „У четрдесет одаја Митрополије биле су службене просторије, трпезарије, салони, собе за дворане и госте, обложене ламперијама или вишебојним тапетима, митрополитови кабинети у зеленом и црвеном тону. Намештај је био пореклом са Запада, камини и порцеланске пећи, посуђе од карлсбадског, бечког и енглеског порцелана, сребрни прибор за јело из Лајпцига, лустери и огледала из Венеције, а у салону за музицирање два

<sup>204</sup> Miodrag Jovanović, *Barok u srpskoj umetnosti*, Beograd, Dereta, 2012, 17.

<sup>205</sup> Нав. према: Miodrag Jovanović, нав. дело, 17–18.

клавсена француске израде. Уместо строге и прописане одеће од чисте свиле, одежа за службу од свиленог броката, извезена златом и сребром. Портрети из тог времена, као и један Мојсија Петровића, дело бечког сликара, сликовито сведоче и о таквим детаљима, западњачког укуса“, бележи Миодраг Јовановић.<sup>206</sup>

Епоха барока, иначе, била је на измаку, али је у земљама средње Европе, у Бечу и „у градовима панонског Подунавља, у Пољској, Белорусији, Украјини, Галицији, Русији, стил тек завладао, испуњавајући деценије 18. века профаном и религиозном уметношћу високих вредности (...) Доба је, дакле, било барокно и каснобарокно, због чега и барокизација српске уметности представља одговарајући синоним за европеизацију и модернизацију“.<sup>207</sup> Како Миодраг Јовановић наводи, „суштински стран организму православља, барок је освајао бар морфолошку љуску ортодоксне уметности“.<sup>208</sup> Као целовита епоха, пак, барок је добио димензије свеобухватног модела модерне културе, рефлектован и на религиозни и на приватни живот српског народа.

#### *Карловачка митрополија у 18. и 19. веку*

Бежећи са српским народом пред Турцима, патријарх Арсеније III Чарнојевић у пролеће 1690. године нашао се у Београду, где је добио допис од аустријског цара Леополда I. Цар је поменути дописом обећавао свим балканским народима, а поготово Србима, слободу вере и право избора војвода, као и друге повластице, уколико стану на страну Аустрије и подигну се против Турака. Патријарх и српски народни прваци пристали су на то да Леополда I признају за свог господара, те да се заједно са њим успротиве Турцима.<sup>209</sup>

У августу месецу исте године цар даје повластице Србима, које су се односиле на слободу српске цркве под римокатоличком-аустријском власти. Том приликом добијена је слобода вршења богослужења по православном српском обичају и употребе старог календара. Патријарх и остало српско свештенство имали су и даље иста права, као и у време док су били под Турцима. Тако је одређено да архиепископ може постати само Србин, кога Српски народно-црквени сабор одабере, док он може, по старом обичају, постављати митрополите, игумане и свештенике, али и подизати цркве. На основу тих повластица, патријарх је одмах

<sup>206</sup> Miodrag Jovanović, нав. дело, 18–19.

<sup>207</sup> Исто, 25–26.

<sup>208</sup> Исто, 25.

<sup>209</sup> Радослав М. Грујић, *Православна српска црква, Београд – Крагујевац*, Евро – Каленић, 1995, 114.

одлучио да попуни упражњене старе епископије новим епископима, а у крајевима са великим бројем Срба – установи нове. Сам патријарх становао је у Сент Андреји, где је било највише српских житеља.<sup>210</sup>

Народ је, пак, био веома религиозан: „Кад лаик сретне угледно духовно лице, баца се на земљу и не устаје, док му се не заповеди“, бележи Душан Поповић.<sup>211</sup> Такође, српски народ је постио готово непрестано, а црква је верне кажњавала за прекршаје непошћења или неисповедања: није им дозвољавала причест, одбијала је да их венча, као и да им одржи посмртну службу.<sup>212</sup>

После смрти Арсенија III Чарнојевића (1706), за његовог наследника изабран је владика Исаија Дијаковић, а за станиште му је одређен Крушедол. И даље овај митрополит је признавао врховну власт пећког патријарха. Године 1713. средиште митрополије је премештено у Сремске Карловце, због бољих веза услед близине Дунава. У време аустријске окупације северног дела Србије (1718–1739), средиште митрополије било је и у Београду. Наиме 1726. године, спојене су Београдска и Карловачка митрополија. Након поновног пада Србије под турску власт, средиште српских митрополита за стално је премештено у Сремске Карловце. При томе митрополити карловачки носе назив архиепископа српског, што им је осигурано царском привилегијом из 1690, а после Пожаревачког мира наведено је признао и пећки патријарх. Тек од 1848. године, карловачки митрополити добијају и назив патријараха.

Духовна зависност Карловачке митрополије од Пећке патријаршије одржавала се и поред противљења аустријских власти, а ишчезла је тек са укидањем Пећке патријаршије 1766. године. После тога све остале самосталне православне цркве признале су Српску цркву под аустријском влашћу као независну Митрополију карловачку.<sup>213</sup>

Унутрашњи живот цркве у пречанским крајевима почео је да се прилагођава западњачкој култури. Први реформатори црквено-народног живота били су Мојсије Петровић (1726–1730) и Вићентије Јовановић (1731–1737). Они су настојали да просвете парохијско свештенство, те су им прописали и правила за вођење приватног и јавног живота. Према тим правилима одређено је какве одежде свештенство мора да носи, али је и забрањивано празноверје. Митрополити су често обилазили свештенство и народ у циљу подучавања и контроле.<sup>214</sup> Ипак, и сами митрополити, као и већинско свештенство, били су веома слабо

<sup>210</sup> Радослав М. Грујић, нав. дело, 115–116.

<sup>211</sup> Душан Поповић, *Срби у Војводини. Од Карловачког мира 1699. до Тамишварског сабора 1790*, Нови Сад, Матица Српска, 1959, 341.

<sup>212</sup> Исто, 338.

<sup>213</sup> Радослав М. Грујић, нав. дело, 116–117.

<sup>214</sup> Исто, 119–121.



писмени – <sup>215</sup> „они су могли научити само онолико колико је знао један бољи даскал или какво свештено лице из околине архијереја уз кога су одрасли. Били су несигурни чак и у употреби појединих знакова за писање, облик реченице у њиховим списима био је често немогућ. Док су, не ретко, и по две – три речи спајали у једну“, бележи Душан Поповић.<sup>216</sup>

Упркос слабој писмености, Митрополит Вићентије Јовановић покушао је 1736. године да уведе и Духовни суд у Сремским Карловцима, али га је смрт претекла. Његов наследник патријарх пећки Арсеније IV Јовановић – Шакабента, није био кадар да заврши започети посао митрополита Вићентија. Тек када је на трон дошао Павле Ненадовић (1749–1768) настављен је рад на уређењу црквеног живота у Карловачкој митрополији. Павле Ненадовић је саградио Саборну цркву у Сремским Карловцима, те обновио манастир Гргетег, који је тада био митрополијско добро.

И поред труда митрополита да уреде црквени живот, и даље је било много нерегуларности. Унутрашњи живот цркве заснивао се само на привилегијама добијеним од Аустрије и општим канонским прописима изложеним у Крмчији. Никакве друге, посебне уредбе нису постојале. Штавише, године 1779. Аустрија издаје нову уредбу под називом „Деклараторија“, којом су умањене повластице српској цркви. Тачније, укинута су и измењени многи обичаји српске цркве, а укинута су и многи празници итд. На овај начин је Митрополија карловачка добила уредбу по којој је морала да се управља пуних деведесет година (од 1779. до 1869). Због „Деклараторије“ постепено се напуштају и заборављају многе традиције, али и прима много тога новог под утицајем Запада и Русије. У то време најзначајнији су били митрополити Стефан Стратимировић и Јосиф Рајачић (1842–1861). Тек 1865. године, Народно-црквени сабор и Синод донели су нову црквено-народну уредбу, коју је и 1868. аустроугарски цар потврдио уз измене и повластице. То је познати „Краљевски рескрипт“, о уређењу „црквених, школских и фондационих дела грчко-источне српске митрополије“, <sup>217</sup> који је заменио „Деклараторију“, те се по њему црквени живот Карловачке митрополије управљао све до 1931. године.<sup>218</sup>

<sup>215</sup> Васа Чубриловић, Српска православна црква под Турцима од 15. до 19. века, *Зборник Филозофског факултета*, књ. V-1, Београд, 1960, 8.

<sup>216</sup> Душан Поповић, нав. дело, 342.

<sup>217</sup> Previšnji Kraljevski reskript od 10. avgusta 1868. god: o uređenju crkvenih, školskih i fundacionih dela grčko-istočne srpske mitropolije, <http://search.library.wisc.edu/catalog/ocm26980877>, 09.05.2015.

<sup>218</sup> Покушај стварања мађарске православне цркве у току другог светског рата, [http://www.novisrbljak.narod.ru/PDF\\_files/Razni/pokusaj\\_stv\\_madj\\_pc.pdf](http://www.novisrbljak.narod.ru/PDF_files/Razni/pokusaj_stv_madj_pc.pdf), 09.05.2015; Православна Српска црква (Р. Грујић), <http://sr.wikisource.org/sr/>, 09.05.2015; Радослав М. Грујић, нав. дело, 121–123.

## Социјално-просветне прилике пројектоване на генезу новијег српског црквеног великог појања

У нестабилним друштвеним околностима на просторима живота Срба у 18. и 19. веку, долазило је до честих реформи у просвети, што се одражавало и на учење црквеног појања. Стога ћемо размотрити које су то све прилике у школству утицале на образовање појача, а самим тим и на обликовање црквеног појања.

После вишевековне турске феудалне доминације, јављају се први знаци буђења музичке културе међу Србима. У то време, након турске владавине, српски културни центри били су: Хиландар на југу, а на северу Београд, Сентандреја, Сремски Карловци, Сомбор, фрушкогорски манастири, касније Нови Сад. Културне, политичке и социјалне околности значајно су се одразиле и на развој црквеног појања. Узајамне културне везе српског, грчког, руског свештенства и монаштва, као и светогорских монаха у 18. и 19. веку довеле су до стварања такозваног *новијег српског народног црквеног појања*.<sup>219</sup> Наведено појање, заправо, представља својеврсну комбинацију пре свега старе српске и новије грчке појачке традиције, са упливима српске световне и руске духовне музике. У оквиру новијег српског народног црквеног појања, први пут се после три века сусрећемо са јасним доказима постојања, улоге, а од средине 19. века, и записима напева великог појања у Српској православној цркви. При томе је, судећи на основу писаних података,<sup>220</sup> мелизматично појање у 18. и 19. веку можда имало и доминантнију улогу од силабичних напева.

Након сеобе 1690. године, патријарх Арсеније III Чарнојевић, заговарао је очување српског националног духовног и световног идентитета, као и језика, те обнављање запустелих и отварање нових црквених и манастирских школа и штампарија.<sup>221</sup> У питању су училишта грчког

<sup>219</sup> Први центри у којима се појање учило, неговало, у којима су настајали многобројни нови напеви, били су фрушкогорски манастири, грчка школа у Београду (1721, а потом и друге грчке школе), богословске и световне школе у Сомбору (Препарандија – Учитељска школа, 1778), Сремским Карловцима (Гимназија, 1791; Богословија, 1794) и Новом Саду (Велика српска гимназија, 1810).

<sup>220</sup> О томе пишу: Јован Живковић, *Нотни зборник црквених песама, које се поју на вечерњу, јутрењу, литургији и другим богослужењима православне српске цркве као велико појање у један глас са додатком све три литургије у четири гласа за мушки збор*, Нови Сад, Парна штампарија Ђорђа Ивковића, 1908, XII; Даница Петровић, Јеротеј Мутибарић и карловачко појање, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 1988, 24, 289–290; Предраг Миодраг, Појање у богословским школама, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 125.

<sup>221</sup> За учињене услуге на бојном пољу код Сланкамена (учествовало је више хиљада Срба под вођством војводе Јована Монастерлије), Србима је 20. августа 1691. године, цар Леополд дао следеће привилегије: уместо наменованог световног господара из реда племства, надлежним и за духовне и за световне послове, српског народа у Угарској, проглашен је патријарх Арсеније III Чарнојевић. Арсеније III као најутицајнији Србин, постаје и врховни заповедник српских војника и главни старатељ њиховог регрутовања за потребе Монархије. Упор. А. Ивић, *Историја Срба у Војводини од најстаријих времена*

типа, која се нису разликовала од оних из старе српске постојбине, где су даскали (старији калуђери и свештеници), малобројне одабране полазнике подучавали основама писмености и богословљу. Учило се углавном по србуљама, а школовање је трајало две до три године, док се ученик-искушеник не зађакони. У постојећим црквеним центрима на просторима српских житеља под турском, аустријском и млетачком влашћу, образовање је било скромно, а упознавање са западним начином живота и школством није практиковано, па ни учење нотног писма. Да би се изучило нешто више од бекавице, часловца и псалтира, било је потребно ићи у Русију, Грчку и Хиландар.<sup>222</sup>

Прецизнији увид у знања стицана међу српским ученицима с почетка 18. века, илуструје рукописни „Буквар“ („Грамматика или ученији писмени књижного“) Г. Стефановића Венцловића, написан на српскословенском језику у Сентандреји 1717. године. „Буквар“ је, поред уводног дела, са педесет слова старе азбуке и још већим бројем титли, садржао и основне богослужбене текстове (*Богородице дјеве, Оче наш, Царју небесни, Вјерују, десет Божијих заповести, молитве пре и после јела и спавања*), на којима се учио срицати, писати и, по могућству, појати (уколико је учитељ био способан да подучава појању, прим. Н. Д.).<sup>223</sup> Овакви први буквари, пружали су интелигентнијим катихуменима могућност да науче напамет и, најчешће, без разумевања, увод у веронауку, те би се, када би требало да прочитају текст који до тада нису видели, правдали речима да „ту књигу нису учили“. Они, пак, који су успели да науче и да пишу, од народа би били сматрани „мудрацима и књижевницима“.<sup>224</sup>

Просветитељски рад патријарха Арсенија III Чарнојевића, био је суочен са политичким тешкоћама, јер су аустријске власти тежиле апсолутној контроли над српским житељима, те су спутавале сваку врсту њиховог напретка. „Православни српски живаљ на територији Хабзбуршке монархије није више стрепео од исламизације, али се нашао пред притиском католичког прозелитизма“.<sup>225</sup> Тако, тежећи унији, власти у Бечу доносе одлуку да осигурају надлежност над просветним радом међу Србима. Из наведеног разлога је до отварања народних малих, основних, словенских школа, готово тривијалних, за Србе, долазило само у већим и богатијим општинама. Патријарх је, пак, у свом привременом патријаршијском конаку у Сентандреји, имао неку врсту училишта и преписивачке радионице.<sup>226</sup>

---

до оснивања потиско-поморишке границе (1703), нав. према: Љиљана Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, Београд, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, Посебна издања 91, 2006, 19 и 39.

<sup>222</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 39–40.

<sup>223</sup> Исто, 40.

<sup>224</sup> Исто, 39–41.

<sup>225</sup> Miodrag Jovanović, нав. дело, 10.

<sup>226</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 39.

У међувремену су и у Београду створени услови за рехабилитацију црквеног појања. Када је 1713. године за београдског митрополита постављен Мојсије Петровић (Београд, 1677 – Београд, 27. VII 1730) у овом граду није било "никаких наука". Четири године касније Београд је освојио аустријски војсковођа Еуген Савојски, услед чега су Турци напустили и један део северне Србије. У том периоду Београд – како је већ било напоменуто – добија нова, западњачка обележја, како у спољном изгледу града, тако и начину живота и просвети, која је сасвим у клирикалном духу. Отварају се многе школе: немачке и латинске, у којима ученике обучавају католички мисионари послати из Аустрије и домаће школе, где основама писмености ђаци уче већином досељеници из Грчке и Русије. Недостатак богослужбених књига и опасност од унијаћења, која прети православцима под аустријском окупацијом, навели су митрополита Мојсија Петровића да се обрати за помоћ православним народима: Русима и Грцима. Размотримо утицаје сваке од наведене две нације понаособ, на српско црквено појање. Почнимо од руског утицаја, који је, верује се, био мањи, него утицај новијег грчког појања, на српске црквене напеве.

#### *Руски утицаји*

Отварање према европској култури, значило је посебан однос према Русији, која је штитила православље, и била од велике војне и политичке моћи. С обзиром на чињеницу да су почетком 18. века реформе цара Петра Русију из средњег века увеле у савремену барокну Европу, руско-украјински утицај утолико је важнији за поређење са социјално-културним токовима у Срба. У том смислу, за познавање односа руских и српских друштвено-просветних токова у Карловачкој митрополији, важна је чињеница да су убрзо после цареве смрти ојачали "грчки манир" и супротстављање европској Русији. „Ипак, управо је у Кијеву 1747. године почела изградња *Цркве Светог апостола Андрије* са обележјима и западног барока и староруске традиције. Почеци руског националног стила наставили су се кроз 'грчко-барокну' варијанту средином следећег столећа (19. века, прим. Н. Д.), и након укључивања у атмосферу европског романтизма“.<sup>227</sup>

За то време међу српским житељима дошло је до „русификације“ просвете и црквеног живота, која је узрокована разним потребама: жељом да се надомести недостатак књига, да се уреди богослужбени живот, да се одржи верност православљу, да се буде близак са

<sup>227</sup> Miodrag Jovanović, нав. дело, 31.

словенским језиком, да се укључи у просветитељске токове, укратко речено, „да се одржи идеја о словенском заједништву“.<sup>228</sup> Наравно, она долази и као одговор на католичку пропаганду. „Русификација“ српског православног култа јављала се на више нивоа: мењају се богослужбени језик и црквена уметност, набављају нове богослужбене књиге, проширује или скраћује црквени календар, уводе литургијски обичаји других средина, а уз њих и њима сродна богословска тумачења и разумевања литургијског живота.<sup>229</sup> Промена, пак, богослужбеног језика могла је имати одраза на велико појање у смислу усклађивања мелодијског тока са правилном акцентуацијом речи. Ипак, немамо доказа, о променама акцентуације речи кроз 18. и 19. век.

У општем стилском заокрету црквених уметности, током 18. века и делимичном заокрету, пак, током 19. века, како у Русији, тако и у Србији, није дошло до заокрета и у српском великом појању. Наиме, током друге половине 18. века, све до прве половине 19. века, како претпостављамо, егзистираће напеви хибридне формално-садржајне морфологије: од грчко-византијских формалних образаца и делимично про-барокне мелизматике.

Према речима Миодрага Јовановића: „Двадесет година стабилности аустријске власти и над делом Србије, довело је до јачања српско-руских духовних, просветних и уметничких веза“.<sup>230</sup> Тако је од молбе патријарха Арсенија III Чарнојевића, за отварање основних школа, упућене бечком двору 1698. године, а на коју није добио одговор, па до писама Карловачко-београдског митрополита Мојсија Петровића – који је попут патријарха Арсенија III, гајио идеје о реорганизирању основних школа и отварању гимназија – Петру Великом, прошло двадесет година. За разлику од аустријских власти, Петар Велики је одговорио слањем новца, црквених артефаката и књига, међу којима нема и оних примарно намењених црквеном појању: четири стотине "Буквара" Теофана Прокоповича, односно кратких катихизиса или малих православних догматика (тада обавезан уџбеник у Русији), сто "Грамматика" Мелентија Смотричког и десет тројезичних (словенско-грчко-латинских) "Речника" Теодора Поликарпова. Две године након уџбеника, Србима стиже и први руски редовни учитељ, Максим Суворов (са братом Петром) из Москве,<sup>231</sup> који је прво у Карловцима (1726),<sup>232</sup> а потом и у Београду (1727) основао руско-

<sup>228</sup> Упор. Владимир Вукашиновић, *Српско барокно богословље: библијско и светотајинско богословље у Карловачкој митрополији 18. века*, Београд, Издавачки фонд Српске православне цркве Архиепископије београдско-карловачке; Краљево, Епархијски управни одбор епархије Жичке; Нови Сад, Беседа, 2008, 191.

<sup>229</sup> Исто, 191 и 205.

<sup>230</sup> Miodrag Jovanović, нав. дело, 20.

<sup>231</sup> У Иригу је још пре 1711. године радио Петар Рус, а Украјинац Јаков Русин пре 1727. године у Вери у Славонији. Упор. Роксанда Пејовић и сарадници, *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја 18. века*, Београд, Универзитет уметности, 1998, 76–77.

<sup>232</sup> Године 1726. рођени су Захарија Орфелин, један од водећих русофила и издавача "Историје Петра Великог" и Јован Рајић, први српски историчар. „У таласу русификације, наћи ће се нешто касније и

словенску основну школу ("Славјанску школу").<sup>233</sup> Учитељи ове школе у Карловцима били су Украјинци, због чега Роксанда Пејовић претпоставља да је и "украјинско појање, неговано и у школи и приликом богослужења, оставило трага на развој српске црквене музике током 18. века".<sup>234</sup> Према званичном уговору, задатак Суворова био је подучавање словенском и латинском језику, али је Суворов латински потпуно изоставио из наставе. Коначно, будући наишао на отпор према рускословенском школском програму и учитељима – као што је у српској необразованој средини, уопште, постојао отпор према било каквој новини – Суворов се у Београду задржао укупно осам година, да би још три године предавао Србима у Сегедину и Северину, пре коначног повратка у Русију.<sup>235</sup>

Годину дана по доласку Суворова (1727. године), митрополит Мојсије Петровић издаје акт под називом "Мишљење о школама", посвећен отварању средњих, виших, филозофских и богословских школа. У те сврхе, митрополит је намеравао да подигне училишта у Карловцима и, уз руску помоћ, у Београду, при Саборној цркви. Аустријске власти временом су се навикле на присуство руских школа, али су језуити и фрањевци показивали противљење увођењу латинских школа (тачније руских латинских школа), сматрајући их сувишним поред својих. С друге стране, Митрополит Петровић оптуживан је и од стране православних народа у Монархији, за покушај унијаћења, управо због увођења латинских школа.<sup>236</sup>

Наследник митрополита Мојсија Петровића, на митрополитском трону – Вићентије Јовановић, у походима образовања српског народа и клира, имао је донекле више среће, но у погледу актуелних токова црквене музике, и даље се ништа радикално није мењало: још увек говоримо о поступном еволутивном току егзистенције и замирања старог српског "пјенија", као и међусобном преплитању старог српског "пјенија", новијих грчких и руских напева и световних музичких фолклорних елемената. Заправо, Митрополит Вићентије Јовановић, убрзо је поступању на престо (1731. године), уместо ("безделника" – нерадника) Суворова, из Русије добио за свог школског управника у Београду и Карловцима, Малоруса Синесија Залуцког (пострижника Кијевско-печерске лавре). Са допуштењем руског Светог Синода, 1733. долази и већи број магистара предвођених Емануилом Козачинским.<sup>237</sup> Међу новопримљеним

---

истакнути сликари попут Јова Василијевича и Василија Романовича". Упор. Miodrag Jovanović, нав. дело, 20.

<sup>233</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 40–41.

<sup>234</sup> Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 76. Марина Марковић пише докторску дисертацију под насловом: "Српско црквено појање у контексту руско–српских културних релација".

<sup>235</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 41.

<sup>236</sup> Исто, 41–42.

<sup>237</sup> Емануил Козачински (1699–1755). Упор. Даница Петровић, Српско народно црквено појање и његови записивачи, *Српска музика кроз векове*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1973, 253.

наставницима,<sup>238</sup> највише се истицао управо Емануил Козачински. „Након трогодишњег учитељовања, под управом С. (Сенесија, прим. Н. Д.) Залуцког, Козачински 1736. бива рукоположен за свештеника и постављен за ректора Београдско-карловачке митрополије. По смрти његовог преосвештенства Вићентија Јовановића (1737), Козачински се, заједно са својим колегама, враћа у Русију“, наводи Љиљана Стошић.<sup>239</sup>

Енергичне наредбе митрополита Вићентија Јовановића и Павла Ненадовића<sup>240</sup> – одређивале су и "да се у црквама има појати и држати служба само по књигама московске или кијевске печати",<sup>241</sup> те руски црквенословенски језик постаје нови званични језик Српске цркве. Митрополит Јовановић је лично имао "дванаест свјашченоносаца и дванаест певчика",<sup>242</sup> који су помагали при свечаним богослужењима.<sup>243</sup> Тако су реформаторске идеје митрополита Вићентија Јовановића, још у већој мери показале недвосмислен утицај руске духовне литературе и кијевске богословске школе.

<sup>238</sup> Ту су били и Петар Подунавски, Иван Миначки, Симон Тодорски, Тифон Климовски. Упор. Даница Петровић, *Српско народно црквено појање и његови записивачи*, нав. дело, 253.

<sup>239</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 42.

<sup>240</sup> Митрополит Павле Ненадовић је 1. октобра 1749. године отворио Покрово-богородичну школу у Сремским Карловцима, где су се школовали свештеници и учитељи (школа је названа Покрово-богородичном јер је са радом почињала 1. октобра, на дан празновања Покрова Пресвете Богородице, исто као и у Русији). Знајући за невоље својих претходника са руским учитељима, у Покрово-богородичној школи предавачи су били само Срби. Такође, разлог је и тај што је двор са неповерењем гледао на присуство Руса у Карловцима. Ипак, уџбеници су били руски. Према указу, којег митрополит Ненадовић издаје 1751. године, сви свештеници су обавезни да дођу на испит у ову школу, те они који нису довољно образовани, да то допуне. Упор. Владимир Вукашиновић, нав. дело, 199.

<sup>241</sup> Даница Петровић, *Српско народно црквено појање и његови записивачи*, нав. дело, 253.

<sup>242</sup> Даница Петровић, *Српска музика и руско-српске културне везе у 18. веку, Југословенске земље и Русија у XVIII веку*, Научни скупови САНУ, Одељење историјских наука, Београд, 1986, 8, 307, нав. према: Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 76.

<sup>243</sup> Са доласком првих руских књига у Београд, поред мелодијске адаптације српског појања према руским акцентима, уследило је и "србизирање" руских акцената црквенословенских речи (упор. Дамаскин Грданички, *Српско црквено појање на црквенословенском и српском језику*, Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1972, 761; Dimitrije Stefanović, *Ohridski vizantološki kongres i muzikologija*, *Zvuk*, Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije, 1962, 52, 170; Димитрије Стефановић и Димитрије Е. Стефановић, Прилог проучавању односа између места мелодијског и језичког акцента у српском црквеном народном појању на примерима Осмогласника Стевана Стојановића Мокрањца, *Свеске академије наука и уметности*, књ. LXXVII (Одељење историјских наука, Отисак из публикације "Стојан Новаковић – личност и дело", Научни скупови, књ. 25), Београд, 1995, 399–404). Слично је било и у другим срединама, па је исти црквенословенски текст на различите начине изговоран у Русији, Украјини, Бугарској и Србији, а било је и каснијих неуспелих покушаја враћања са руске на српску рецензију црквенословенског језика. Тако у самом српском начину читања постоји више варијанти, као и низ недоследно разрешених фонетских проблема, које налазимо, не само у првим издањима наших црквених мелодија, него и дан-данас (упор. Даница Петровић, *Поговор*, у: Ненад М. Барачки, *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву*, Крагујевац – Београд – Нови Сад, Издавачка установа Српске православне епархије шумадијске "Каленић" – Музиколошки институт Српске академије наука и уметности – Матица српска, Фототипско издање /приредила Даница Петровић/, 1995, 6). Овоме се безуспешно супротстављао карловачки митрополит Јован Георгијевић (умро 1773). Упор. Дамаскин Грданички, *Српско црквено појање на црквенословенском и српском језику*, Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1972, 761.

Из наведених разлога још је Корнелије Станковић (1831–1865) у *Православном црквеном појању у српског народа* указао на то да је неопходно проучавати црквено појање српског народа у контексту византијског и руског.<sup>244</sup> Такође, Роксанда Пејовић сматра да су калуђери средином 18. века у фрушкогорским манастирима знали српско, поједини и грчко појање, као и да је било "појаца на рускословенском који су могли да га (појање, прим. Н. Д.) уче у рускословенској школи".<sup>245</sup> Изузетно бројни записи самогласне херувимске песме 8. гласа, под насловом "Руска", сведоче о њеној великој популарности, што можда иде у прилог хипотези о учешћу руске црквене музике у процесу стварања новијег српског црквеног појања, иако по речима Данице Петровић о музичкој делатности Руса "не налазимо конкретна сведочанства". Ипак, ауторка закључује: "Тешко је веровати да руски свештеници који су често 'слово Божије сејали и народ у вери и цркви утврђивали', нису ширили и руско певање".<sup>246</sup>

За време митрополита Јовановића, у Београду су радиле три средње школе: словенска, грчка и латинска, а после Београда и Карловаца, клирикалне школе добијају и Пожаревац, Нови Сад, Вуковар, Мајданпек. У то време, већ је постојала идеја и о оснивању Велике школе у Београду, док је митрополит издао и одредбу да се у Карловцима настави рад више гимназије (Славјанско-латинске гимназије). „Училиште које је 1737. године у Петроварадинском Шапцу отворио Висарион Павловић, радило је (...) две деценије, утичући и након епископове смрти (1756) на просвећивање Срба у Војводини“.<sup>247</sup>

<sup>244</sup> Роксанда Пејовић, *Текстови о српској црквеној музици у српској публицистици (1839–1914)*, *Нови звук*, 2000, 16, 48.

<sup>245</sup> Исто, 77. У вези са тим епископ Стефан Ластавица пише: "Имајући пред очима правило: певај како читаш, неки претци су у црквеном појању подешавали мелодијске нагласке по обележеним акцентима богослужбених књига које су примили из Русије. Тако се даје предпоставити да је индиректним путем извршен руски утицај на Српско црквено појање и ако директног утицаја није било. Разуме се да је ово смањило јасноћу богослужбеног текста, па су стога многи појци (...), за неколико последњих деценија, тежили да се у црквеном појању приближе нагласку данашњег говорног српског језика. Та тежња, – враћање на српски акценат, углавном, допринела је оној разлици која се осећа и чује између некадашњег и садашњег" (упор. Војислав Илић, Предговор, у: Стефан Ластавица, *Празнично појање, Српско православно народно црквено појање, Други део, Књига I и II*, Београд, Издање епархије источноамеричке и канадске, 1969, 1–2). У вези са истим проблемом Димитрије Стефановић бележи: "Први записивач црквених мелодија К. Станковић (умро 1865), као и сви његови следбеници, стављали су у ноте текстове који су претходно штампани са рускословенским акцентима. Међутим, наилазили су, сасвим природно, на препреке које су ови акценти наметали српском изговору црквенословенских речи. Записивачи нису водили рачуна о доследном поклапању мелодијског нагласка са акцентима речи. Тако су настала одступања која су присутна у свим музичким зборницима". Упор. Димитрије Стефановић, *Поговор*, у: Дамаскин Грданички, *Српско црквено појање на црквенословенском и српском језику*, нав. дело, 761.

<sup>246</sup> Из пера Данице Петровић сазнајемо и да се у Мокрањчевом *Осмогласнику* уочавају неке тоналне и формалне карактеристике кијевског распјева, а да се украјински утицај огледа "посебно у финалним каденцама". Упор. Даница Петровић, *Српско народно црквено појање и његови записивачи*, нав. дело, 256–257.

<sup>247</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 42.



Митрополити Мојсије Петровић и Вићентије Јовановић, почињу да шаљу и ђаконе на школовање у Русију и Украјину, најчешће у Москву и Кијев.<sup>248</sup> „Ако је тачан податак да се у периоду од 1721. до 1762. године, само у Кијевској духовној академији школовало двадесет осам Срба, може се претпоставити да су Срби у Монархији средином века располагали завидним бројем високо образованих духовника, будућих народних просветитеља“.<sup>249</sup>

Како наводи Љиљана Стошић „генерална визитација фрушкогорских манастира, спроведена 1753. године, затекла је у инвентару манастирских или приручних библиотека“ високог свештенства и претежан број руских и украјинских књига. Указом из 1733. године, митрополита Јовановића, "Духовни регуламент" Теофана Прокоповича из 1721. године, постаје и неизоставан део библиотеке српског свештенства у Аустрији, као што је обавезан и за све свештенике у Русији.<sup>250</sup> Према речима Владимира Вукашиновића: „Украјинске богословске књиге, поготово богослужбене (...) претходиле су другим променама, попут оних у ликовним уметностима. Књиге су припремале терен, мењале идеолошко стање свести, богословска очекивања и разумевања. Руска религиозна литература је на српску средину утицала и својим илустрацијама. Оне служе као предлошци за ликовна решавања не само српске књиге, него и српског сликарства“.<sup>251</sup>

<sup>248</sup> Први ученик сликарског заната, пак, пошао је у Беч 1733. године, али број оних који ће поуке потражити у Русији и Украјини, био је значајно већи. „Били су ту и сликари Јосиф Србин (1749) и Захарије Алексејев (1751), сигурно и водећи представници првог таласа европеизације српског сликарства: Димитрије Бачевић, Стефан Тенецки, Јован Поповић. Оно што су у Лавову започели у 17. веку Иван Роткович и Јов Кондзалевић, у 18. веку преузимају мајстори из Кијева, служећи се такође 'кужбушкама' (од немачког Kunstbuch – књига уметности, прим. Н. Д.), 'абцедалима', узорцима подлошцима за основне вежбе цртања, али и изворним, широм Европе признатим илустрованим 'Библијама', попут оних Пискатора, Вајгла и Крауса.“ (упор. Мiodrag Јovanović, нав. дело, 20–21) Преносиоци тога у Карловачку митрополију били су украјински сликари Јов Василијевич и Василије Романович, и ђаци Кијевско-печерске лавре, где је пружано западноевропско образовање. „У време преокрета, свакако спада и 1743. година, када се патријарх Арсеније IV огласио, против невештине и незнања 'неуких богомаза', који скрнавe светост религиозне слике. Била је то наредба и позив да се дође на учење правом сликарству, придворном сликару Јову Василијевичу.“ (упор. Мiodrag Јovanović, нав. дело, 21–22) Бројни су примери о промени стања. У Сентандреји, једнобродне православне цркве украшене су високим звонницама на западним прочељима, које у унутрашњости имају иконостасе све раскошније скулпторалне израде и све боље сликаних икона. У Пожаревачкој цркви 1742. године мајстори из јужног Баната оријентишу се ка позновизантијској традицији, а три године касније украјински мајстори већ показују повезаност са западном Европом (упор. Мiodrag Јovanović, нав. дело, 22). При Кијевској академији, на којој су поред теолошких предмета, предаване и филозофија и реторика, посебно је била издвојена настава сликарства, цртања и архитектуре. Упор. Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века, Београд*, нав. дело, 175.

<sup>249</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 43; Политичке прилике под турском окупацијом нагнале су монахе да у још у 17. веку све чешће одлазе у Русију за "писанију" и собом доносе руске богослужбене књиге. Подаци о таквим путовањима постоје за манастире Милешеву, Беочин, Хопово, Крушедол, Студеницу, Папраће, Раваницу. Упор. Даница Петровић, *Српско народно црквено појање и његови записивачи*, нав. дело, 253.

<sup>250</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 43–44.

<sup>251</sup> Владимир Вукашиновић, нав. дело, 200.

Присуство руских књига, јасно је, није необично с обзиром на руске просветитељске утицаје, али и с обзиром на то да Срби у Аустрији, упркос бројним молбама упућеним аустријским властима, нису имали своју ћирилску штампарију. Штавише, Аустрија је наложила и строгу забрану набављања књига из Русије, те су поменуте пристигле књиге међу Србе, заправо кријумчарене.<sup>252</sup>

Свођење образовања Срба на што нижи ниво олакшавало је Аустријанцима пут до стварања уније са српским житељима. У том смислу не може бити речи ни о систематском учењу западног нотног писма, насупрот познаваоцима неума међу српским појцима, који су претпостављамо били заступљени. Ипак, будући да сазнања о појању из овог периода поседујемо захваљујући записима каснијих аутора, а на основу сећања њихових старијих савременика као непосредних сведока тога како се некада појало, дефинитивни закључци о тадашњем стању ствари још увек чекају на неко будуће истраживање.

#### *Грчки утицаји*

Као велики поштовалац грчко-византијске традиције, митрополит Мојсије Петровић 1721. године доводи у Београд и грчке даскале (учитеље) и оснива грчку школу.<sup>253</sup> После Београда, грчке школе осниване су и у Сремским Карловцима (1755), Видину, Јегри, Смедереву, Пожаревцу, а грчки даскали поучавали су децу у манастирима Манасији, Раваници, Гроцкој, Сремским Бановцима, па чак и у Шибенику у Далмацији.<sup>254</sup>

<sup>252</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 43–44.

<sup>253</sup> Први учитељи у тој школи били су даскал Герасим; старац Константин, свештеник из Цариграда (од 1723. до 1728. год.) и Никола Логијатат (пореклом из Солуна), а спомиње се и даскал Стеван Србин, који је знао грчки и учио децу грчком језику и појању. Упор. Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 75; Даница Петровић, Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку, *Сентандрејски зборник*, 1992, 2, 149–163, 151–152.

<sup>254</sup> У школским извештајима налазимо податке да је Георгије Спида, магистар псалтике грчко-словенске школе у Сремским Карловцима, учио децу појању, а имао је и посебну групу од дванаест ученика, који су учили грчки Октоих. Владика ужички Нићифор Максимовић (1788–1853) научио је још као дечак читати, писати и појати у манастирима Св. Тројица и Никоље, а служећи у београдској цркви „отпевао би по коју песму грчки“. Вукашин Радишић (1810–1843), земунски учитељ и преводилац са грчког, био је познат појац „здешњих Греков“, а др Панајот Папакостопулос се, дошавши са југа из грчког места Кожани у Беч, издржавао „учећи друге грчком језику и певајући у грчкој цркви“. Године 1817. из Србије је у Арадску епископију дошао свештеник Јован Живковић, који „може да служи на грчком језику“ што је и тражило тамошње обшчество. Усавршавању појања доприносили су и други светогорски и хиландарски монаси, који су деловали у Карловачкој митрополији. У Бачкој епархији најпознатији је био даскал Ананије из манастира Лавре, који је четири године служио као врло вешт учитељ црквеног појања. Хиландарски проигуман Јефрем боравио је у Славонији и у манастиру Ораховици; архимандрит Герасим је дошао у Угарску 1741. године да би известио Митрополију о невољама које Хиландар трпи од Турака и ту је остао

Усавршавању појања највише је допринео монах светогорског манастира Ватопеда, искусни псалт (појац) јеромонах Анатолије, кога је 1731. године довео митрополит Вићентије Јовановић.<sup>255</sup> Он је као учитељ грчке школе држао и псалтопевачку школу од 1729. до, вероватно, 1737. године.<sup>256</sup>

Како сазнајемо из сачуваног уговора, даскал Анатолије у београдској грчкој школи морао је своје ђаке да учи појању према псалтикији,<sup>257</sup> тј. по неумама, „псалмима и духовним песмама“ и то „од свег срца, цело мајсторство своје да им открије и ништа да не утаји“ (приликом одсуствовања замењивао га је његов ђакон Јоасаф).<sup>258</sup> С обзиром на то да је првенствени циљ школе био учење читања и писања, појање се учило напамет, чак и без разумевања самог грчког текста. Отуда је, како је забележио Лазар Богдановић, већ друга

---

до своје изненадне смрти у Сремским Карловцима. Крушедолски пострижник Висарион Павловић, касније епископ бачки, био је даскал у Хиландару 1720. године, а један хиландарски пострижник је 1750. дошао да учи у карловачкој словенској школи. Митрополит Павле Ненадовић је благонаклоно слао своје монахе у Хиландар, а Хиландарцима и другим Светогорцима омогућавао је да оснивају метохе у Сремским Карловцима, Новом Саду, као и да скупљају милостињу за своје осиромашене манастире. Упор. Даница Петровић, Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку, нав. дело, 152–153.

<sup>255</sup> Вићентије Јовановић је довео Анатолија у договору с бачким владиком Висарионом Павловићем и осталима (упор. Стефан Ластавица, *Празнично појање, Српско православно народно црквено појање, Други део, Књига I и II*, Београд, Издање Епархије источноамеричке и канадске, 1969, 2). Лазар Мирковић пише: „митрополит Вићентије Јовановић издаје 1731. године упутство своје викару, арадском епископу Исаји Антоновићу, да из школе, што се налази при његовој резиденцији Карловачкој изабере некоје ђаке на учење у резиденцију Београдску, и налаже му како ће управљати школама грчким и славенским (које су похађали Срби и спремали се да буду свештеници или учитељи у мешовитим српско-грчким школама, прим. Н. Д.) и певцима, који му се пошљу на учење од самог митрополита“. Упор. Лазар Мирковић, *Православна литургија*, I општи део, III издање, Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1982, 272–273.

<sup>256</sup> Тако се Стефан Ластавица пита: „Када је српска црква после Велике сеобе крајем 17. и почетком 18. века почела нов живот у новим крајевима и када су црквене власти почеле да се старају и за црквено појање, позвали су за учитеља црквеног појања у Београд (...) искусног псалта из Свете Горе, а не из новодосељених крајева. Зар је могуће да се није нашао ниједан добар појац са севера или запада где су били главни црквено-културни центри српске цркве?“ (упор. Стефан Ластавица, нав. дело, 2). Лазар Богдановић, пак, пише да „по врло мршавим изворима (...) нагађати се тек може, да се је пјеније у првој половини 18. века слабо неговало, а то је и поњатно, јер се зна да је тада обрађана пажња на сачување вере и уређење црквеног живота, а није било времена и на пјеније мислити. Уосталом љубитељи пјенија тада нису имали где, нити од кога пјеније да науче (...) јасно је у каквом се стању црквено пјеније у време митрополита Мојсија Петровића налазило, када је због оскудице црквених појаца морао чак из св. Горе Грке позвати“. Упор. Лазар Богдановић, Српско православно пјеније карловачко, *Српски Сион*, 1893, 232.

<sup>257</sup> Даница Петровић бележи: „Све у уговору набројане псалтикије откупљене су од њега (Анатолија, прим. Н. Д.) за потребе ученика“. За сада није познато да ли је и једна од малобројних грчких псалтикија – неумских литургијских рукописа из 18. века, које се данас налазе у београдским рукописним збиркама, припадала јеромонаху Анатолију. Упор. Даница Петровић, Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку, нав. дело, 152.

<sup>258</sup> Упор. С. Матић, Две културно-историјске белешке, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, св. IX, Нови Сад, 1936, 180, нав. према: Даница Петровић, Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку, нав. дело, 152 и Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 76. У наведеном делу Роксанда Пејовић примећује да постоји неслагање између података које су објавили Живојин Станковић у тексту *Грађа за историју Српског православног појања* (приредила за штампу Даница Петровић, *Православна мисао*, Београд, 1980, XXIII, 27, 56) и Даница Петровић у Грчко-српске културне везе, нав. дело, 152. Једно од размимоилажења се односи и на школу за псалтопевачке. По Станковићевим подацима, она је радила од 1732. до 1745, а по подацима Данице Петровић, од 1729. до 1737. године.

генерација Анатолијевих ђака, „ако не баш прва“, под мелодије којима их је Анатолије учио стављала словенски текст, „те по својој особини и укусу удешавала и стварала српско пјеније“.<sup>259</sup> Заправо, на овај начин је у започет процес формирања новијег српског појања током 18. и 19. века.<sup>260</sup>

У вези са начинима појања у Београду у 18. веку Стана Ђурић-Клајн је сматрала да је подметањем словенских текстова под мелодије које је Анатолије појао, а од стране његових ђака „настало диференцирање на 'грчко појање', које је било известан знак учености и 'српско појање', названо још и појањем 'по старински', јер је усменом традицијом било преношено“.<sup>261</sup> Стога се присећамо питања Стефана Ластавице: „Шта значи израз: 'српски појати' и 'грчки појати', који се појавио у 18. веку? Да ли 'српски појати' значи српски текст и српска мелодија (данашњег нашег појања) или српски текст, а мелодија...? Или 'грчки појати' значи грчки текст и грчка мелодија или грчка мелодија, а текст...?“<sup>262</sup> Верујемо да Анатолијеве мелодије са српским текстом, у складу са мишљењем Стане Ђурић-Клајн, можемо назвати „грчким“, уколико су модификације напева (које су вршили први београдски ученици грчког појања) биле мање или – на шта је упутио Лазар Богдановић – новијим „српским“ појањем, уколико су појци мелодијски ток научен од Анатолија значајније изменили.

Међу мелизматичним химнама грчког порекла по броју сачуваних записа посебно се издвајају причасне песме *Тон Деспотин* са грчким текстом и *Хвалите* по мелодији напева *Тон Деспотин* са српским текстом, које, према историографским подацима, датирају из друге половине 18. века. С обзиром на њихову велику популарност намеће се питање: да ли је дотична мелодија у потпуности грчка или има и примесе српске мелодике? У зависности од одговора – који је могуће добити тек након поређења са грчким записима пападичког појања<sup>263</sup> – поменуте песме могле би бити сврстане у новије српско појање како са српским, тако (иако мање вероватно) и са грчким текстом.

Податке о томе како се у Србији појало 1733. године (тј. после смрти Мојсија Петровића), налазимо у извештају Максима Рајковића, егзарха београдског митрополита Вићентија Јовановића. Митрополит овом приликом помиње и напеве који по функцији

<sup>259</sup> Лазар Богдановић, нав. дело, 233.

<sup>260</sup> Из грчке школе у Београду, митрополит Мојсије Петровић је "повремено узимао јуноше са добрим гласом, које је онај псалт (Анатолије, прим. Н. Д.) научио појати по грчкој псалмоди, числом довољне, чим је цркву изредно увесељавао (!); и тако распространившу се грчку пјенију свуда, преста српско пјеније сасвим, тако да се данас једва гдје чује", пише Јован Рајић. Нав. према: Даница Петровић, *Српско народно црквено појање и његови записивачи, Српска музика кроз векове*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1973, 254.

<sup>261</sup> Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro Musica, 1971, 39.

<sup>262</sup> Стефан Ластавица, нав. дело, 3.

<sup>263</sup> Попређење великог појања са пападичким напевима захтева засебну обимну студију, која превазилази оквире овог рада. Такође, да би велико појање могло да буде упоређено са пападичким, неопходно је прво њега самог детаљно проучити, што је циљ наше тезе.

припадају великом појању – причастен и херувику. Приликом визитације северне и североисточне Србије он је често сретао необразоване свештенике који „појати не знајет, како се запопил, њест отпојал литургију“, али је било и оних који „пјети црковноје пјетије србски может“, „самогласно может простачки појати“, „научил како канерати“ – што значи појати грчким начином, „појати гречески и србски самогласно зна“, „појати србски зна самогласно“, „учено србски самогласно појати“, „појати самогласно гласове србски научил, херувику гречески реченијама србскама“, „херувику и причестну прваго гласа добро навикал“.<sup>264</sup> Из овога се јасно види да је у 18. веку била очигледна разлика између српског и грчког певања. Ипак, остаје нејасно у чему су се све огледале разлике између тадашњих грчких и српских напева.<sup>265</sup>

После турских и арбанашких разарања Мосхопоља, 1769. године, Грци су се у све већем броју насељавали на северу Угарске. Као православци били су уз Србе, који су у аустријској царевини већ имали одређену гаранцију верске неповредивости. Грци су градили своје цркве или су држали једну од певница у српским и румунским црквама. Зато је често између православних грађана различитих националности долазило до сукоба на ком ће се језику вршити служба. Било је и примера сложног, заједничког саслуживања, када „нити је Грчком уву Србска јектенија што сметала, нити је Србскоме Грчко појање“.<sup>266</sup> С тим у вези наводимо речи Лазара Мирковића: „Срби у Аустро-Угарској као да су били у повољнијим приликама за неговање црквенога појања, а томе су много допринели богати Грци, који ту са Српским народом помешано живљаху и имаћаху своје певце, од којих су српски певци могли појање научити. Уз то се не да с разлогом порицати, да је српско појање неговано још у првој српској патријаршијској столици – Сент Андреји и околним јој српским манастирима одмах по прелазу Срба у ове крајеве под патријархом Арсенијем, а свакако и у осталим српским манастирима

<sup>264</sup> Нав. према: Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић, *Октоих, Српско православно пјеније, Књига II, Глас први*, Сарајево – Лајпциг, (б. и.), 1891, III; Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 76 и Даница Петровић, *Српско народно црквено појање и његови записивачи*, нав. дело, 255.

<sup>265</sup> Почетком 19. века један страни путник бележи да у Београду преовладава грчко црквено појање. „Њега је неговало грчко свештенство и грчко становништво. Знали су га и многи Срби, чак и они који никад нису учили грчки језик, просто из похађања цркве београдске, у којој се служило и певало грчки“ (Т. Р. Ђорђевић, *Из Србије Кнеза Милоша, Културне прилике од 1815–1839*, Београд, 1922, према: Даница Петровић, *Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку*, нав. дело, 151). Године 1831, Мелентије Павловић (1776–1833), архимандрит враћевнички и први Србин митрополит после Грка, „закратио је у београдској цркви, на левој страни певати грчки, као што се је певало до њега“ (Ж. В. Станковић, *Грађа за историју српског православног црквеног појања, Православна мисао, год. XIII, св. 17*, Београд, 1980, 55–73, према: Даница Петровић, *Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку, Сентандрејски зборник*, 1992, 2, 151). У Босни, Херцеговини и Црној Гори било је све до половине 19. века "старих свештеника, који старо српско пјеније нису заборавили, а становници Призрена и околине долазили су у оштре сукобе са грчким митрополитима, супротстављајући се увођењу грчког појања. Упор. Даница Петровић, *Српско народно црквено појање и његови записивачи*, нав. дело, 255.

<sup>266</sup> Нав. према: Даница Петровић, *Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку*, нав. дело, 150.

нарочито пак у патријарашкој лаври Крушедолу“.<sup>267</sup> И Лазар Богдановић бележи „да су Грци из Мореје настањени у Мишковци и Бановци у средини друге половине 18. века имали своје 'даскале' из Мореје, који су им у цркви наравно појали. Од тих Грка научише српски синови појати, те се је тада грчко појање у српску цркву, као што и архимандрит Рајић потврђује, тако рећи одомаћило и више појало (особито ваљда у Срему) него наше рођено српско, односно славенско“.<sup>268</sup>

Појање које су српски појци учили од грчких даскала, сачувано је у неумским рукописима са песмама на грчком и словенском језику, који су вероватно коришћени у фрушкогорским манастирима у 17. и 18. веку. Претпостављамо да је варијанта овог певања, прилагођена црквенословенском језику, писана касновизантијским неумама у Хиландару седамдесетих година 18. века. О ондашњим, пак, музичким приликама у Хиландару сведоче и, додуше, малобројни сачувани (хиландарски) рукописи који указују на то да се у другој половини 18. века у манастиру радило на превођењу и исписивању неумских рукописа. Димитрије Стефановић пише: „Преписивач је по правилу верно следио предложак са кога је преписивао неуме. Додавао је понекад *variae lectionis* – кратка мелодијска различитија – црвеним тушем. Био је то предан и напоран посао који је захтевао много времена, труда, стрпљења, па и љубави. *Varie lectionis* су могле бити преузете и из других предложака, али, најчешће оне доказују преписивачево 'стваралачко' занимање за могућу варијанту мотива од неколико другачијих тонова – у односу на *ductus*. Те варијанте, међутим не ремете основну мелодијску формулу“.<sup>269</sup> Писало се словенским језиком, варијантом прихваћеном од Руса у првој половини 18. века и касновизантијском неумском нотацијом.<sup>270</sup> На основу поменутих рукописа сматрамо да су Хиландарци, поред српског, добро познавали и калофонско грчко певање, које су неумама записивали и прилагођавали га црквенословенском језику. То потврђује и руски путописац Виктор Иванович Григорович, који је Свету Гору посетио 1844. године: „Атонски Срби по правилу певају својим кратким српским напевима, који се разликују од широко развијених грчких мелодија (...). Недељом и празником они певају на српском језику грчке гласове врло складно и полако“.<sup>271</sup> Хиландарски неумски рукописи 18 – 19. века слика су завршне етапе наше средњовековне уметности, а интензивне везе Хиландараца и

<sup>267</sup> Лазар Мирковић, нав. дело, 273.

<sup>268</sup> Лазар Богдановић, нав. дело, 233.

<sup>269</sup> Димитрије Стефановић, Црквено појање и црквена музика, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 24–25.

<sup>270</sup> Руси су као преписивачи радили у нашим манастирима још од 1513. године, а манастир Хиландар добио је прве руске књиге 1557. године од цара Ивана Грозног. У хиландарским неумским рукописима 18. и 19. века, текстови су већ руске редакције. Упор. Даница Петровић, Српско народно црквено појање и његови записивачи, нав. дело, 253.

<sup>271</sup> Виктор Иванович Григорович, *Очерк путешествия по европейской Турции*, 2. изд., Москва, 1877, према: Даница Петровић, Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку, нав. дело, 151.

других Светогораца са Карловачком митрополијом, условиле су блиску повезаност два просторно удаљена православна центра.<sup>272</sup> По запису Нићифора Дучића, зна се да је црквено певање пренесено из Хиландара у Србију. Он, међутим, не прецизира кад је певање пренесено, нити какав је однос хиландарског, византијског и старог српског појања.<sup>273</sup>

Трагови певања којем су Грци учили Србе одржали су се и у српском појачком предању. Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић планирали су да издају и „лијепу збирку из грчког пјенија, које је особито занимљиво када се упореди са нашим“, али то нису стигли да ураде.<sup>274</sup> Ипак, док је појање Грка остало забележено у неумским рукописима 17. и 18. века, за сада не постоје записи новог српског народног црквеног појања пре средине 19. века. Тада су га савременим нотним писмом први пут забележили Никола Ђурковић, Спиридон Трбојевић и Корнелије Станковић, а потом се нижу записи њихових многобројних следбеника. У овим записима налазе се старији напеви, који су у свакодневној пракси кроз усмено предање настајали током 18. и 19. века. Низ нотних зборника садржи, поред српских, и примере грчког певања са текстовима писаним ћирилицом. Реч је о широко прихваћеним литургијским напевима великог појања *Агиос о Теос*, *Тон Деспотин*, *Аксиос* и *Исполаети Деспота*. У неким, пак, од забележених песама са грчким мелодијама унутар таквих збирки, грчки текстови замењени су црквенословенским текстовима.<sup>275</sup>

Социјалне и просветне прилике простора на којима су живели Срби у 18. и 19. веку, дакле, биле су под јаким утицајем руских, украјинских и грчких знања и умећа на свеопште

<sup>272</sup> Даница Петровић, Српско црквено појање као предмет музиколошких истраживања, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 39. План оснивања богословске школе у Черновцима у Буковини (Прикарпатска област, данас у саставу Украјине), који је послат на сагласност карловачком митрополиту Стефану Стратимировићу 1815. године, садржи детаљно објашњење шта cantor-псалт треба у коме разреду да предаје: "Cantor треба да предаје по нотама, које црквеном богослужењу највише одговарају, а на основу грчких мелодија (...) које се певају на катедрама и у црквама у Јерусалиму и на Светој Гори. Да се то нотно певање уведе према уметности певања Херувике, Каноника, Подобних, Аксиона, Ирмоса и Прокимена – а по нотама из Константинопоља, по којима се пева у грчким крајевима, у Влашкој и Молдавији. А рускословенско певање, према хармоничном певању и Ирмологији кијевској и певању у црквама у Малој Русији". Овај план употпуњује општу слику прилика у којима се појање развијало на територији Карловачке митрополије током 18. и 19. века. Упор. АСАНУК, МП-А 35/1815, према: Даница Петровић, Грчко-српске културне везе, нав. дело, 153.

<sup>273</sup> Нићифор Дучић, Старине Хиландарске, *Гласник српског ученог друштва*, 1884, LVI, према: Jelena Milojković-Đurić, Neka mišljenja o poreklu narodnog crkvenog pojanja, *Zvuk*, 1962, 53, 286–296, 295–296. О широко развијеним грчким мелодијама које су учили и Срби у Угарској сведочи податак у вези са будимским епископом Дионисијем Поповићем (епископ од 1791. до 1828. год.), који је иначе и сам био "пјенија учитељ" и Грк пореклом, а "опет је врло мрзио и ненавидјео оне грчке певце, кои би по цео сат пјеније какво кроз нос потезајући појали. Код њега се морало тихо и чисто појати, а помало, врзумитељно и на точњејша ударенија читати". Дионисије Поповић је рођен 1750. године у месту Кожани близу Солуна, замонашио се у Ватопеду, а за митрополита београдског постављен 1785. Упор. Димитрије Е. Стефановић, Аутобиографија Петра Римског 1800–1874, *Свеске Матице српске, Грађа и прилози за културну и друштвену историју* 2, 1986, 76, према: Даница Петровић, Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку, нав. дело, 154.

<sup>274</sup> Даница Петровић, Јеротеј Мутибарић и карловачко појање, нав. дело, 281.

<sup>275</sup> Лазар Богдановић, нав. дело, 231–269.

образовање Срба, а тиме и на црквено појање. Према сведочанству бројних нотних записа напева великог појања, насталих у 19. веку, али и према сведочењима из писане литературе, грчко, а вероватно и руско, односно украјинско појање, посебно су се одразили управо на мелизматичне химне. У 17. веку и почетком 18. века, услед сложених социјалних прилика, оскудно заступљено велико појање је, према историографским изворима, са врло постепеним и најчешће штурим појачким обукама, временом постајало све заступљеније, док је прогресија мелизама – опет нам сведоче бројни историографски извори – бивала директно условљена степеном информисаности свештенства и монаштва, што подразумева и, макар, површну упућеност на допируће културе и стилове, диљем простора где су живели Срби. Како се у том смислу руско-украјински и западњачки барок одражавао на велико појање, најбоље ће расветлити паралелно разматрање великих химни са визуелним уметностима: архитектуром и фрескосликарством.



## Архитектура и велико појање

Будући да је барок имао великог утицаја на српску црквену архитектуру 18. века, баш у време када је и велико појање доживело експанзију, верује се, такође, под утицајем барока, поставили смо питање: да ли су у утицајима барока на ове две уметности постојале и извесне аналогије? Следећи импликације постављеног питања, установили смо значајан број аналогија између барокног утицаја на архитектуру и велико појање. Литература о односу између великог појања и архитектуре, не постоји, док су се барокном архитектуром у нас бавили Миодраг Јовановић, Мирослав Тимотијевић и Љиљана Стошић, чије смо написе и консултовали у вези са насловљеном темом.<sup>276</sup> Извори података о архитектури јесу сама архитектонска здања, док нам историографски и нотни подаци говоре у прилог тога да је барок можда имао утицаја и на прогресију мелизама великог појања током 18. века. Поћи ћемо од импровизованих трошних цркава с почетка 18. века и појања које је практиковано у њима, да бисмо расветлили промену насталу утицајем барокне естетизације архитектуре и црквене музике пречанских крајева. Будући да су барокне цркве грађене, пре свега, адаптацијама средњовековних здања, бавићемо се адаптационим поступцима оних архитектонских елемената, који су на изванредан начин повезани са (великим) појањем: певницама, осталим црквеним ентеријером, звоницама, фасадном пластиком, као и архијерејским дворовима у Карловачкој митрополији. Пре свега размотримо барок у Срба.

### Барок у Срба

У различитим словенским срединама барок се испољавао различитим облицима, те је имао и различито трајање. У Србији је трајао и до првих деценија 19. века. Према речима Мирослава Костића, „у 17. и 18. веку национални моменат (још увек подређен верској опредељености), који је један од основних елемената барокне културе, није био довољно изражен. Зато постоји разликовање између православног, протестантског и римокатоличког

<sup>276</sup> Миодраг Јовановић, Критеријуми српске црквене уметности, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 11–16; Миодраг Јовановић, *Барок у српској уметности*, Београд, Дерета, 2012; Тимотијевић Мирослав, Улога музике у уобличавању црквеног ентеријера у 18. и првој половини 19. века, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15; Љиљана Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, нав. дело. О барокној уметности у Срба писао је и Дејан Медаковић, али се првенствено оријентисао на историографске податке, као и на анализе уметности појединачних манастира.

барока. Настанак протестантског барока објашњава се реакцијом на римокатоличку контрареформацију, док је барок у словенским православним земљама образован у сложеном процесу римокатоличких и протестантских утицаја. У том смислу адекватна је употреба појма *словенски православни барок*, са ослањањем на јединствено православно духовно наслеђе, при чему се искључује барокна уметност несловенских православних територија (Румунија и Грчка).<sup>277</sup> Међутим, употребом овог појма унутар православног културног круга, не потенцирају се разлике између барока као културно-историјске епохе и барока као стилске категорије. Тако се може истаћи разлика између „источнословенског православног барока као свеобухватног историјског културног модела и појаве барокних елемената у уметности левантског православног круга”.<sup>278</sup> И за тумачење барока код Срба, важно је истицање разлике између „барока као историјске, и барока као стилске категорије”. Само су Срби и њихова црква под владавином Аустрије прихватили барок као „свеобухватни историјски културни модел”.<sup>279</sup>

Према мишљењима појединих аутора, барок је имао одраза и на црквену музику. Тако Даница Петровић велико појање доводи у вези са барокном склоношћу „ка претераном украшавању мелодија”,<sup>280</sup> док Роксанда Пејовић наводи да иако су Срби у 18. веку чврсто били везани за средњовековну традицију, барок је извршио утицај и на њих. Према речима ауторке, наведено се одразило на сценска дела, поезију, али и на црквену музику. При томе међу Србима није извођена музика врхунских представника овог стила, већ музика локалне провенијенције. Најпознатији композитори били су Паизјело (1740–1816), Ђеминијани (1687–1762) и Штамиц (1717–1757).<sup>281</sup>

Будући да су позоришни комади у 18. веку широм Европе одликовани присуством музичких нумера „одсјај европских стремљења осетио се и на простору насељеном Србима кроз остварења језуитске школске драме неговане на школским сценама језуитских колегијума

<sup>277</sup> Упор. Мирослав Костић, Барок православни, *Енциклопедија православља*, Београд, Савремена администрација, 2008, 141. „Духовна академија Кијевопечерске лавре била је велики центар православне теолошке мисли, педагогије, издавачке делатности и уметности, у коме је од средине тога века, поред осталих промена, полагано текао процес европејизације и обнове старијих филозофских и естетских схватања. Из западноевропског сликарства преузета су, посредством графике, само за неколико деценија нова иконографска решења, а нешто касније и стилска обележја. Ту је настајао словенски барок - појам који се све више мора уважавати јер се иза њега открива једна специфична уметност, касније формирана сликарска школа са свим особинама аутентичне словенске потке и са варијантама како у самој Украјини и Русији тако и код Срба у Подунављу”, упор. Динко Давидов, Украјински утицаји на српску уметност средине 18. века и сликар Василије Романович, [http://www.rastko.rs/rastko-ukr/au/davidov\\_romanovic.html](http://www.rastko.rs/rastko-ukr/au/davidov_romanovic.html), 12.05.2015.

<sup>278</sup> Мирослав Костић, Барок православни, нав. дело, 141.

<sup>279</sup> Исто, 141.

<sup>280</sup> Даница Петровић, Византија и западноевропски барок у православној руској и српској црквеној музици 17. и 18. века, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1992, 10/11, 17–23, према: Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 77; Даница Петровић, Српско народно црквено појање и његови записивачи, нав. дело, 257–258.

<sup>281</sup> Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 74–75.

у Београду и Петроварадину“, наводи Роксанда Пејовић.<sup>282</sup> Ауторка сматра и да је музика у језуитском школском позоришту била барокних одлика. Барокни дух је прожимао и хорске песме које су се изводиле током језуитских јавних процесија организованих на празнике у Београду и Петроварадину.

У певаним нумерама позоришних представа забележени су утицаји руских и украјинских канта и вивата, који су у њихову праксу продрли вероватно услед интензивних контаката са католичком Пољском током 17. века. Ове песме су у Војводини практиковане као и у Украјини. Најчешће су то биле трогласне композиције, са сопраном и алтом у терцама и певљивом мелодиком, периодичног облика. Како бележи Роксанда Пејовић: „Украјински узори су имали пресудан утицај на српски барок, те су и канти из ових крајева били распрострањени међу Србима.“<sup>283</sup> Ауторка претпоставља да је под њиховим утицајима обликована мелодика српских стваралаца 18. века. Популарне барокне песме су се у Хабзбуршкој монархији задржале чак до средине 19. века.

Према речима Роксанде Пејовић у дворовима је извођена церемонијална и помпезна музика. Милорад Павић наводи да су „наследници скромних пећких архијереја скинули (...) своје сиве костретне ризе и навукли скерлетне кардиналске огртаче од свиле и броката (...) Народ их је гледао како се возе на барокним колима са шест коња, окружени лакејима и телесном гардом. У својим лепим и пространим палатама приређивали су балове (...) и гозбе са музиком (...) Патријарх Арсеније IV Шакабента имао је дворско особље као неки немачки изборни кнез и своју посебну музичку капелу“.<sup>284</sup> Спинети, клавири, виолине, флауте, харфе и гитаре били су обавезан део иметка богатих српских домова, а међу омиљеним играма налазио се менует.

Барок као културно-историјска епоха утицао је, дакле, како на начин живота племства, тако и на начин живота високих свештеничких кругова, те су се и у њиховим дворовима појавили западноевропски музички инструменти и западноевропска музика. Из наведеног разлога, у вези са великим појањем можда можемо говорити о утицају барока као стилске категорије. Наиме, с обзиром на то да су добри црквени појци често били придворски калуђери, могли су вероватно да чују и западноевропску музику, која је на њихово појање утицала. Тако су се на велике химне првенствено одразиле барокна динамичност, патетичност, емоционалност, мелодијска развијеност и покретност, и то повећањем степена мелизматичности. Штавише, и мало појање је у 18. веку било подвргнуто повећању

<sup>282</sup> Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 78.

<sup>283</sup> Исто, 90.

<sup>284</sup> Нав. према Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 74.

мелизматичности, услед чега се указала потреба за сажимањем напева. Роксанда Пејовић, заправо и не говори о утицају барока само на велико појање, већ на српску црквену музику.<sup>285</sup>

### *Архитектура и велико појање*

Као што су се српски црквени великодостојници залагали за подизање образовног нивоа српског народа, одмах после сеобе 1690. године, тако су аустријском владару упућивали и молбе за поправљање и проширење старих и зидање нових православних цркава. Међутим, Срби су у реализацији ове намере имали проблема с аустријским царевима, онолико колико и са турским султанима, јер аустријске власти у давању верских и политичких слобода нису биле толерантније од турских: није дозвољавано да се по градовима и селима подижу цркве по својој вољи, већ само да се поправљају оне које су постојале и под турском влашћу. За љубав мира имали су право да у местима где има много Срба, а нема ниједне богомоље, подигну највише по једну цркву. За поправку постојећих храмова било је потребно приложити и тапије о њиховој древности, што је посебно отежавало процес добијања дозволе. Да би смањиле негодовања српског народа, власти из Беча наведена условљавања оправдавају строгим законима којима су подвргавани и католици, а заправо су уступци чињени под претпоставком да је православне цркве релативно лако преиначити у католичке. Из дотичног разлога проистиче и контролисана градња од стране аустријских власти, те и незнатна разлика у стилу између католичких и православних цркава.<sup>286</sup>

Упркос свим спутавањима у намери да подижу своје богомоље, српске црквене власти у томе упорно су истрајавале, првенствено због тога што би тиме побољшали и услове за обављање црквених служби, а што би се, свакако, одразило и на мотивацију црквених појаца. Наиме, закључци црквено-народног Сабора још из 1726. године, били су забрана богослужења у до тада коришћеним и већ дотрајалим црквама земуницама, брвнарама и шиндрарама, и наредба да се у свакој српској парохији подигне што већа нова црква, у односу на ону која је на дотичном месту раније већ постојала – првенствено због императива националних задатака. Историчар Мита Костић написао је 1930. године: "Цео душевни живот Срба на територији бивше Хабзбуршке Монархије у 18. веку стајао је у знаку верске самоодбране. Готово све бриге народа и клира беху управљене на одбрану вере и народности. Стога су Срби одмах после Велике Сеобе (1690) и поред оних бурних ратних времена почели нагло да подижу себи цркве,

<sup>285</sup> Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 75.

<sup>286</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 51–52; Miodrag Jovanović, нав. дело, 28–29.

и да их снабдевају црквеним утварима, књигама и – иконама",<sup>287</sup> али и да поју са све већим задовољством. Када би политичка ситуација запретила да се претвори у народни устанак, и однос бечких власти према слободама српског народа постајао би попустљивији. Тако се од 18. маја 1743. године, коначно, заувек укидају спутавања српских житеља у зидању храмова.<sup>288</sup> "Такмичење је почело, мерила су се брзо мењала, па се није жалило новца и одрицања да храмови буду што већи и лепши", закључује историчар уметности Миодраг Јовановић.<sup>289</sup> У само неколико деценија црквени архитекти, сликари и, сада у бољим амбијенталним условима, појци, испунили су важну духовну, уметничку и националну мисију.

Главне промене предстојале су у изградњи и барокној естетизацији многобројних парохијалних цркава. „Мала по броју житеља, села су се такмичила с градовима, подижући монументалне храмове, као једнобродне грађевине пресведене бачвастим сводовима карактеристичне западне фасаде са витким звоником, пиластрима, капителима, венцима, волутама, преузетим из морфолошког складишта савременог барокног градитељства“.<sup>290</sup>

С обзиром на то да мир дужи од неколико година није завладао јужном Угарском све до споразума потписаног у Пожаревцу 1718. године, куће као колибе и земунице, и цркве као брвнаре и шиндраре, често укопаване у земљу из које се видео само кров, ипак су најчешћи облици „српских цивилних и сакралних архитектонских објеката овог периода“.<sup>291</sup> Према наводима Динка Даводова, из описа насталог 1723/33. године, недвосмислено сазнајемо какве су биле цркве, али и какво је било свештенство које их је у њему вршило службе: "Црква од дрвета, блатом олепљена, трском покривена, звоница стара од дрвета, са једним малим звоном... – Цркве од плетера, блатом олепљена а трском покривена. На иконостасу престолне иконе, образ Спасов и Матере Божије, велике иконе. Малих икона у цркви и припрати 24... – Поп Алексиј Поповић 32 године, средње може читати, заповеђено му је да иде у Карловце у школу... – Црква под земљом, без свода, трпеза од дрвета, крстионица од камена. На иконостасу 20 икона, а у женској припрати 3 иконе... – Црква стара од плетера, готово пала,

<sup>287</sup> Мита Костић, Сликарски занат код Срба у 18. веку, *Гласник историјског друштва у Новом Саду*, св. 1, књ. 3, Нови Сад, 1930, 39.

<sup>288</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 52.

<sup>289</sup> Неимари најчешће нису били домаћи људи, него војни грађевински инжењери. И више од тога – цркву у Будиму између 1733. и 1735. гради један од најпознатијих архитеката тог подручја Адам Мајерхофер. Између 1738. и 1763. године у Сентандреји је подигнуто чак седам српских правослвних цркава, све од чврстог материјала и подједнако утонуле у талас европеизоване градње. Барокна Сентандреја имала је пандан у Сремским Карловцима барокног доба. Ту, у средишту Карловачке митрополије, довршена је 1762. године најрепрезентативнија српска црква епохе, са два звоника и необичним деамбулаторијумом који опасује олтарску апсиду. Губило се из вида да је српски катедрални храм у Темишвару био први у новијем послесеобном добу који је добио на западном прочељу такве две звоничке куле, вероватно крајем 18. века само довршене. Упор. Мiodrag Jovanović, нав. дело, 29.

<sup>290</sup> Мiodrag Jovanović, нав. дело, 28.

<sup>291</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 52.

трпеца од дрвета, на иконостасу 20 малих икона...", за свештенике је честа и напомена: „Слабо је учен“.<sup>292</sup>

У црквама земуницама стварана је новија српска црквена уметност, новије српско црквено велико појање, али и српска уметност уопште. Док је средњовековна уметност настајала у високим друштвеним круговима и досегла византијски духовни врх, да би се још једном расцветала у деспотској Србији, а потом једва опстајала под Турцима, новија српска уметност у крајевима преко Саве и Дунава, подржавана је од стране сеоског staleжа и српског грађанства, при чему се у другој половини 18. века преобразила и досегла европски уметнички стил – барок. Мелизматично појање, пак, допире до српских појаца са Свете горе у периоду туркократије, најкасније почев од 15. века, те као и остале уметности опстаје у тешким условима све до прве половине 18. века, када првенствено у пречанским крајевима, скупа са осталим црквеним уметностима, доживљава прогрес.

Још не постоје подаци о славним појцима, нити чувеним појединачним напевима са изразитом мелизматичношћу, с почетка 18. века и са простора Хабзбуршке монархије. Ипак, претпоставља се да је српско свештенство и монаштво, које је појало у црквама брвнарама, инкорпорирало фолклорне мелодијско-ритмичке елементе у, у основи, византијске мелизматичне напеве, а упорност противљења унијаћењу, омогућавала је да се у томе истраје све до досезања барокне мелодијске монументалности у другој половини 18. века. Стога, није искључена могућност да су и мелодијско-ритмички елементи световне фолклорне музике, све више уметани у византијске напеве из разлога очувања национално-верског идентитета. Испрва, као што је за очекивати од појаца који врше службе у црквама брвнарама, појали су се стари српски напеви и/или они потекли од византијског појања, који, вероватно, нису досезали степен мелизматичности, нити укупна трајања напева новијег српског великог појања.<sup>293</sup>

<sup>292</sup> Динко Давидов, *Иконописци српских сеоба*, нав. дело, 30–31.

<sup>293</sup> О разлици између старих српских напева и појања под грчким утицајем током 18. века сведоче и век касније настали записи учитеља Петра Деспотовића (1847–1917), у сећањима на сомборског проту Димитрија Поповића, катихету и учитеља појања у сомборској Препарандији. Стари катихета је својим ученицима приповедао како је, путујући још као ђак по сремским манастирима (отприлике почетком 19. века) имао прилику да од појединих старијих калуђера чује више стихова, отпеваних по старим српским мелодијама. На основу његовог казивања Деспотовић је закључио да се "старинско српско певање разликовало од данашњег, што га узесмо од Грка" (Петар Деспотовић, *Старинско црквено певање, Караџић*, II, 5, Алексинац 1900, 83–84.). Заправо, указао је на то да је се старо српско појање из србуља разликовало од тада коришћеног појања. По његовим речима, доласком грчких учитеља почело је ширење грчког црквеног појања, али се на Фрушкој Гори и код старијих свештеника у Босни, Херцеговини и Црној Гори сачувало "старинско" српско пјеније (Роксанда Пејовић, *Текстови о српској црквеној музици у српској публицистици (1839–1914)*, *Нови звук*, 2000, 16, 47).

Један од заслужних за очување старог српског пјенија био је игуман беочински Генадије, Крестићев и Чупићев савременик, а за кога "веле, да је пред Чупићем служио код Стратимировића као дворски капелан", као што бележи Лазар Богдановић. Игуман раковачки, отац Спиридон, иначе Крестићев ученик слушао је (од саговорника) да је Генадије био изванредан појац "те су стари калуђери њему приписивали, као да је он регулисао старо српско пјеније". Само се може претпоставити како је

Према речима Љиљане Стошић „у Срему, Банату, Славонији и Бачкој, али и крајевима јужно од Саве и Дунава, крајем 15. и током 16. века сазиано је (...) на десетине православних манастирских и парохијских једнобродних цркава које од 1706. године почињу да се обнављају и замењују новим, вишим и пространијим здањима. Свима им је заједнички традиционални начин зидања од камена, засвођеност 'на ћемер' и подизање куполе над певничким простором“.<sup>294</sup> У подовима новијих цркава или у њиховој непосредној близини, нађени су остаци темеља старих позносредњовековних храмова. Новије грађевине најчешће су увећане у односу на старија здања. „Реч је о примени две схеме уобичајене за српску средњовековну црквену архитектуру: храмови са полукружним певницама припадају типу моравског триконхоса, а они са правоугаоним певничким просторима изданци су тзв. рашке школе“.<sup>295</sup> Два типа градитељских решења, ако се изузме незнатан број оних којима се не може одредити стил, заступљена су у једнаком броју. Ипак, обновитељи старих цркава, током целог 18. и почетком 19. века, нису се строго придржавали затеченог типа основе. У неким случајевима приликом обнове очуван је ранији облик певница (Бођани, Кувешдин, Врдник, Јазак), али је понекад моравски тролист преиначаван у рашки четвороугао (Фенек, Гргетег) „или се замена форми обављала у супротном смеру (Шишатовац, Ковиљ)“.<sup>296</sup>

Сама форма певница и преосталог ентеријера цркава, пак, није се вероватно директно одражавала на црквено појање, јер тадашњи појци нису били навикнути на акустичке ефекте,

---

звучало тадашње српско појање, а не зна се ни од кога је ГенADIје учио да поје (Лазар Богдановић, нав. дело, 266).

Лазар Богдановић, такође, пише да су у његово време старији свештеници говорили како се и грчко и старо словенско, тј. српско појање, крајем 18. и почетком 19. века, а знатно и пре тога, најбоље култивисало у Крушедолу. "Старо српско пјеније, које је дивно било" у Крушедолу је потпуно развијено још пре него што је Крестић у њему постао ђак (око 1774. године), али је остало на гласу и задуго после Крестићеве смрти. У то доба се лепо појање могло наћи и у другим већим фрушкогорским манастирима. Ипак, Крушедол је био испред свих. Разлог томе вероватно је чињеница да је Крушедол у време када је у њему било седиште митрополита "у себе покупио најбоље појачке снаге, па је од тих тадањих 'капацитета' у појању и остала братија манастирска мелодије присвојила и младим монасима у наслеђе предавала" (Лазар Богдановић, нав. дело, 233). Димитрије Крестић (односно Крстића; Ириг, око 1762 – Крушедол, 11. 03. 1843) је био јеромонах манастира Крушедола. Митрополит Стратимировић је "заљубив се у његов леп и умиљат глас, а при том високо га ценећи као вештака у црквеном пјенију" (Лазар Богдановић, нав. дело, 248), од необразованог калуђера произвео на степен архимандрита и поставио за настојатеља богатог манастира, "патријаршијске лавре Крушедола". Архимандрит Димитрије Крестић је у Крушедолу, по инструкцијама митрополита Стратимировића, редиговано карловачко појање (Атанасије Поповић, Српско народно црквено пјеније, *Календар српске православне епархије бачке*, Нови Сад, 1944, 82, према: Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, нав. дело, 42 и 174). Живојин Станковић (свештеник из Мокрање) је забележио у својој студији под насловом "Српско црквено појање" (која је излазила у наставцима у *Веснику српске цркве* за 1908. и 1909. годину), да се старо певање у цркви по књигама званим *Србуље* све до 17. века разликовало од оног које је завео Мојсије Петровић, митрополит београдски, почетком 18. века (Jelena Milojković-Đurić, *Neka mišljenja i poreklu narodnog crkvenog rojanja*, *Zvuk*, 1962, 53, 286–296, 289).

<sup>294</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 54.

<sup>295</sup> Исто, 54.

<sup>296</sup> Исто, 54.

које су обезбеђивала нова архитектонска решења, те су певнице, верујемо, задовољавале њихове потребе у том смислу. Ипак, цркве од камена с високим певницама, можда су доприносиле мотивацији појаца да стварају мелизматичне мелодије, богатије у односу на коришћене у црквама брвнарама. Реч је о психолошком ефекту проистеклом из визуелних и, пре свега, акустичких околности. Могуће је да су Срби досељени у пречанске крајеве са патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, са собом донели и неку врсту великих напева, који су појали чак и у доминирајућим црквама брвнарама, али експанзија мелизматичних химни у облик веома мелизматичних мелодија, започиње, претпоставља се, на простору Срба у Аустрији, почетком 18. века. У вези са наведеним, свештеник Лазар Богдановић пише: "Никаквој сумњи не подлежи, да је српска црква и народ српски већ у пећкој патријаршији имао своје лепо осмогласно или бар неку врсту великог пјенија, које је при концу 17. века са сеобом под Арсен патријархом пренесено у Аустрију (...). Наравно, да то пјеније није амо пренесено у оној ритмичкој форми и с оним модулацијама и аријама, што их је пјеније у времену Стратимировићевом имало",<sup>297</sup> као и да је "у црквеном пјенију провејавао дух грчки".<sup>298</sup> Такође, сматрао је да је "српско црквено појање (...) у турском периоду претрпело измене".<sup>299</sup>

Певнице су древни архитектонски елемент. „Увођењем антифонског певања, амвони већ у раном средњем веку губе појачку намену, а појцима (...) су додељена места лево и десно од иконостаса, где су образовани правоугаони или полукружни простори, названи певнице“.<sup>300</sup> Певнице су се по вертикали надовезивале на куполу, симбол неба и присуства Бога. Из аспекта „филозофије музике, неговане на темељима античког наслеђа, повезивање певница с куполама симболизовало је јединство 'musica humana' и 'musica mundana'“.<sup>301</sup> Још Јован Златоусти истиче да ништа не уздиже душу према небу, као божанска музика, а веровање у хармонију небеске и земаљске музике било је присутно и у бароку. У контексту оваквих схватања, грађен је певнички простор и у црквама Карловачке митрополије. „Певнице се постепено уобличавају у полузатворене бочне просторе с наглашеним сценским карактером“, те постају својеврсне бочне предолтарске сцене, „које се идејно и формално повезују са иконостасом“.<sup>302</sup> Заправо, сликани програм певница често представља продужетак тематског

<sup>297</sup> Лазар Мирковић, нав. дело, 273.

<sup>298</sup> Лазар Богдановић, нав. дело, 232. Да би избегли турску освету после помагања Аустрији за време њеног продора у централни део Балкана, где су их Турци сузбили, око 40.000 Срба је 1690. године, под вођством патријарха Арсенија III Чрнојевића, избегло у аустријске крајеве (тзв. велика сеоба под Арсенијем Чарнојевићем).

<sup>299</sup> Лазар Богдановић, нав. дело, 271, 248–249, 266–269, нав. према: Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 11.

<sup>300</sup> Мирослав Тимотијевић, нав. дело, 49.

<sup>301</sup> Исто, 49.

<sup>302</sup> Исто, 48–49.



програма иконостаса, те се као тема се најчешће појављују Давид, Јован Дамаскин, Козма Мајумски, Теофан Грапт, Роман Мелод, али и национални светитељи, који су присутни и на иконостасу.<sup>303</sup>

До измене, пак, мобилијара певничког простора, дошло је услед фактора повезаних са самим црквеним појањем. Наиме, митрополит Вићентије Јовановић издаје „Правила о владању у школи за наставнике и ученике“, у складу са којима су ученици били у обавези да помажу појцима у певницама. На тај начин се у певницама број појаца увећава, а важно место је имало и поствизантијско мелизматично појање које доносе светогорски и грчки учитељи,<sup>304</sup> услед којег се – будући да су мелизми напева постајали све дужи – пак, појци излажу све већем физичком и психичком напору.

Стари певнички пултovi израђивани су у облику „високог и уског шестоугаоног или осмоугаоног стола.“<sup>305</sup> Горња плоча им је била једноструко или двоструко искошена; ако је била равна, на њу је постављана посебна конструкције за наслањање књига. „Од осталог црквеног мобилијара који је имао сличан облик, певнички пултovi су се разликовали само по висини и по томе што су у доњем делу имали преграде за одлагање књига.“<sup>306</sup> Певнички пултovi су могли да буду покретни или причвршћени за постамент. Око пултova уз зидове постављана су седала, која се нису разликовала од оних у другим деловима храма, а изнад чијих наслона су постављане ламперије са декоративним завршецима.<sup>307</sup>

Мирослав Тимотијевић истиче да „овакви певнички пултovi више нису одговарали повећаном броју и новом статусу појаца (...) у барокном богослужењу и већ од четрдесетих година 18. века постепено се замењују новим формама.“<sup>308</sup> Тако су старе певничке „налоне“ средином 18. века из фрушкогорских манастира готово потпуно нестале, а од нових „скамиа“ су остале сачуване само оне из Крушедола, као значајног расадника великог појања, и Раковца. Оне припадају раној групи репрезентативних барокних певничких пултova, потеклих из иностраних радионица.

Крушедолске певнице су израђене као издужени пултovi, чија је висина прилагођена појцима, а горња плоча је искошена због погоднијег постављања књига. На предњој страни пулта су три сликана поља, која су одвојена резбареним и позлаћеним стубовима. Предња и

<sup>303</sup> Српска уметност новог века, <http://bs.scribd.com/doc/36684611/Srpski-Novi-Vek-1i-2#scribd>, 16.05.2015, б.

<sup>304</sup> Мирослав Тимотијевић, нав. дело, 48–49.

<sup>305</sup> Исто, 49.

<sup>306</sup> Исто, 49.

<sup>307</sup> Српска уметност новог века, <http://bs.scribd.com/doc/36684611/Srpski-Novi-Vek-1i-2#scribd>, 16.05.2015, б.

<sup>308</sup> Мирослав Тимотијевић, нав. дело, 49.

бочне стране су украшене позлаћеном биљном орнаментиком, на тамнозеленој основи. С унутрашње стране су постављене преграде за одлагање књига. Слично, са три сликана поља на предњој страни, израђени су и певнички пултovi манастира Раковца. Оба примера певачких пултova, израђени су по угледу на католичке барокне хорске клупе, али не у потпуности. Пултovi и седала хорских клупа су у католичким црквама израђивани из једног дела, док се за православне цркве праве одвојено. Испрва се прихватају само пултovi који замењују раније округле певничке столове. С обзиром на намену у православним храмовима, певнички пултovi су нешто краћи, а на њима се не појављују ни дуборезбарене фигуре, иначе присутне на католичким хорским црквеним клупама. Са католичким узорима су блиске само ране певнице, чија је израда била поверена страним мајсторима. По преузимању певничких пултova од стране домаћих мајстора, они добијају личне форме прилагођене певничком простору.

Од средине 18. века барокне певнице се израђују све чешће, испрва у црквама богатих градова, а потом и у сиромашнијим сеоским срединама. Како Мирослав Тимотијевић закључује: „Певнички пултovi углавном задржавају стандардизован облик, али се уместо три парапетне плоче,<sup>309</sup> као на раним примерима из манастира Крушедола и Раковца, на предњој страни појављују углавном два сликана поља (...) Битне измене певнички пултovi нису претрпели у току друге половине 18, па ни прве половине 19. века.“<sup>310</sup> Једино се декорације прво прилагођавају рококоу, а потом добијају неокласицистичке одлике. Ипак, конструкција певничких седала постаје све сложенија. „Од средине 18. века, певничка седала се конструкционо повезују и добијају заједнички висок леђни наслон (...) На њега се потом умећу издужене парапетне плоче намењене сликаном програму, а изнад њих се уздиже декоративни завршетак са картушама, чија су поља такође намењена осликавању“.<sup>311</sup>

Према речима Мирослава Тимотијевића, „развијеном барокном иконостасу се певнички пултovi и седала прво додају као издвојени елементи, а потом је све уочљивија тенденција повезивања у јединствену позадину литургијске мистерије. Предолтарски простор се издваја у засебну целину и уздиже једним степеником (...) Фронтално прочеље подијума се надовезује на бочне певнице и завршава троновима.“<sup>312</sup> Повећани број активних учесника у литургији и развијене барокне позадине проширују уздигнути предолтарски простор, а у неким црквама се простире скоро до половине наоса. „Дубина предолтарске сцене (...) пружила је

<sup>309</sup> На парапетним плочама се обично појављују по две или три стојеће фигуре или композиције. Упор. Српска уметност новог века, <http://bs.scribd.com/doc/36684611/Srpski-Novi-Vek-1i-2#scribd>, 16.05.2015.

<sup>310</sup> Мирослав Тимотијевић, нав. дело, 51–54.

<sup>311</sup> Исто, 54.

<sup>312</sup> Исто, 54.

могућност подизања сложених и високих певничких конструкција. Овакве идеје се отелотворују већ средином 18, а у репрезентативним формама неговане су и у почетку 19. века“.<sup>313</sup>

Будући да одлике градитељског стила не чине само певнице, „утицај старе архитектуре мора се сагледати и наспрам распореда остатка унутрашњег простора“,<sup>314</sup> те и фасадне пластике од камена или опеке. Но, колико год се обрада екстеријера и ентеријера усложњавала, она и даље сведочи у прилог континуитету српског црквеног градитељства из доба српске „државне независности и уметничког процвата“, као „спољнополитичког аргумента“ о праву на наслеђивање и очување национално-верског идентитета. У истој функцији налазиле су се и црквене службе заједно са појањем. Зато је оживљавање најзначајнијих и најтипичнијих одлика српске прошлости, било у служби „осигуравања аутократско-теократске власти“.<sup>315</sup>

Адаптације старих цркава, обављане су по угледу на нова архитектонска православна здања из 18. века: преграђују се Велика Ремета и Николајевска црква у Сланкамену, а у новом стилу подижу се Нови Јазак, Мала Ремета и Привина Глава. Малобројни су споменици на којима нису извршене адаптације (Петковица, Јазак, Шемљук-Сарага), те представљају објекте од великог значаја, на којима се може пратити процес повећавања унутрашњег корисног простора, естетизован у духу барока. Штавише, преображени католички објекти у духу новог времена, суштински се не разликују од својих православних аналога, те их све одликује неколико градитељских начела:

1. Изразита потреба за светлом, због чега се зидови крече, беле и пробијају, али и отварају што већи улазни и прозорски оквири;
2. Повећање унутрашње корисне површине храма, услед чега се дограђују једна или више побочних капела;
3. „Призиђивање ексонартекса (предворја или претприпрате), најчешће у облику отвореног трема са луковима и стубовима као носачима“;
4. Приграђивање или замена звоника, који добијају место најчешће до претходних црквених прочеља;
5. Изградња галерије, односно хорова, који се налазе у унутрашњости изнад улаза у храм;
6. Промена екстеријера цркве, чему доприноси и „подизање најзначајнијег фасадног украса – кулисног прочеља или забата“.<sup>316</sup>

Аналогно са градитељском поступцима при метаморфози српских позносредњовековних храмова, уз задржавање или делимично кориговање архитектонске

<sup>313</sup> Мирослав Тимотијевић, 54.

<sup>314</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 55.

<sup>315</sup> Исто, 55.

<sup>316</sup> Исто, 57–58.

основе и додавање барокних фасадних декорација, и у великом појању очувана је структура напева приликом увећања мелизматичности.

При доградњама и преправкама, сви грађевински додаци подређују се главној цркви,<sup>317</sup> тако да са њом чине складну целину, а изузетак представља вертикала звоника. Увелико премашујући све друге вертикале храма, звоник постаје надалеко уочљив, а у служби свечаног улаза у храм, као здање изузетног мајсторства и архитектонске монументалности барока.<sup>318</sup> Најстарији у Подунављу, са зиданом лантерном на врху је звоник манастира Крушедол из 1726. године (Слике 2, 3). Скоро у исто време звоник добија Николајевска црква у Иригу, те манастир Велика Ремета (1733–1735), чији је звоник најмонументалнији од свих који су потом настајали (Слике 4, 5). „Подизање и призиђивање звоника барокних особености допринело је променама и на самим храмовним здањима. Међу таквим адаптацијама издваја се и она на цркви манастира Крушедол. Између 1742. и 1745. године продужена је олтарска апсида, на западној страни је придодат отворен трем с високим тимпаномом, прозори су проширени и украшени каменим и металним деловима“ (Слике 6, 7).<sup>319</sup>

На овом месту намеће се и паралела између барокног манира архитектонске неусклађености црквених звоника са остатком здања у порти и неусклађености трајања великих напева са трајањем осталог појања током црквене службе. Због предугих мелизама у неким варијантама напева великог појања по устаљеном обичају, текстови нису певани до краја, што је свакако нарушавало концепцију црквене службе давањем примата мелодији над текстом. Из наведеног разлога ни религијска порука није бивала изречена у потпуности.

У вези са некадашњим предугим трајањем напева великог појања, као и потребом појача да због тога сажму мелодије, Јован Живковић почетком 20. века (када су још увек практиковани велики напеви) пише да су се слично карловачким и крушедолским херувикама „отегле преко потребне мере још неке песме, нпр. Цар небесниј, која се поје при облачењу архијереја, скоро сви велики сједални, па и неки ирмоси, даље старо Да молчит, старо карловачко велико Свјат, које се потоње две песме због предугачке мелодије никад нису могле целе испевати, него их је свештеник или ђакон возгласом прекинуо, и тако текст окрњио, баш као и код Карловачке Херувике. Све би те мелодије ваљало подврћи темељној ревизији и очистити их од непотрештина и неподопштина. Са некима је (нпр. с великим Свјат, с Ниње сили и Вкусите, с Да молчит) учињен покушај, изгледа сретан но и стручни појачи имали би у

<sup>317</sup> Манастири су се и током 18. века окруживали и здањима конака, који су скоро по правилу опасивали цркву са све четири стране. једни од изузетака јесу пространи конаци Бођана – габарити и профилација чоних зидова, фронтони дограђени над певничким апсидама и звоник, претворени су у комплекс изузетног склада, али и нових барокних облика. Упор. Miodrag Jovanović, нав. дело, 27–28.

<sup>318</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 58.

<sup>319</sup> Miodrag Jovanović, нав. дело, 26.

том погледу своје да реку; црква је измену ћутањем примила, и данас више нема, бар у Карловцима, оног саблажњивог прекидања и једне од споменутих песама: све је одмерено тако, да песма траје само донде док свештеник не прочита своју молитву или изврши дотичну радњу. Појци дакле имају више обзира на потребе цркве него на истицање свога (ма и врло лепа) гласа“.<sup>320</sup>

Као што су током 18. века мелодије украшаване обиљем пролазних и скретничних тонова, као и мелодијским фигурама, тако је и богатој барокној декорацији звоничних фасада придавана све већа пажња, али према стилским елементима звоника, усклађиване су и фасаде црквених грађевина. „Смењивање пуних зидова и прозорских отвора, као задани ритам и обавезни *chiaro-scuro* контраст, допуњују угаони пиластри са стопама и капителима, уске украсне хоризонталне траке као етажни белези, декоративни оквири изведени у камену око прозора и кордонски венци у поткровљу. Осим зиданих лантерни као ефектних завршетака торњева-звоника (Крушедол, Велика Ремета, Николајевска црква у Иригу, Нерадин, Шишатовач), у првој половини 18. века још чешће се подижу конструкционо лакше изводљиве, а ликовно слободније осмишљене високе декоративне барокне капе 'на више јабука' (Ковиљ, три сремскокарловачке цркве, Беочин, Николајевска црква у Ст. Сланкамену, стара саборна црква у Сентандреји, Раковац)“, бележи Љиљана Стошић.<sup>321</sup>

О успостављању корака с временом, сведоче и пречанске архијерејске резиденције. Барокни двор у Сремским Карловцима, градио је митрополит Вићентије Јовановић још 1733. године, а, нпр. епископ Јован Георгијевић завршио је свој у Вршцу, такође са барокним обележјима, тридесет година касније – 1763. године (Слика 8).<sup>322</sup> Тако су се управо напредовањем архитектуре у складу са европским токовима и стварањем услова за подизање нивоа и квалитета приватног живота свештенства, појавили и услови за повећан број модерних музичких инструмената међу Србима, а тиме и увећање могућности да црквени појци чују и актуелну западноевропску музику.<sup>323</sup> Ово је оставило трага не само на богатство мелодике великог појања, већ – у случају даровитијих и креативно слободнијих појаца, као и појаца истанчане перцепције – и на микроинтервенције унутар уобичајене византијске формалне

<sup>320</sup> Јован Живковић, нав. дело, XII.

<sup>321</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 66–67.

<sup>322</sup> Miodrag Jovanović, нав. дело, 32.

<sup>323</sup> Године 1747. у својим "Мемоарима" пише Симеон Пишчевић, сећајући се пријема код патријарха Арсенија IV у двору у Сремском Карловцима: "Патријарх је и поред своје дубоке старости живео раскошно. Код њега је било све како треба. Имао је доста послуге, али и старешина послуге, и скоро сви остали били су већином Немци. Како је тога дана био његов рођендан, сва је послуга била у богатим ливрејима. За време ручка свирала је музика. После ручка отишли смо у другу одају, која је била спаваћом собом. Тамо нас је чекао десерт и послужила нам кафа. После ручка дошло је још гостију. Тако се саставило повелико друштво, а стим и лепо расположење. Патријарх је зажелио да играмо и замолио да отпочне бал." Упор. Miodrag Jovanović, нав. дело, 19–20.

структуре. Верујемо да је мелизматичност великог појања посебно развијана где год је било архијерејских дворова и значајних манастира. Наведено сведочи и о путевима продора западноевропске уметничке музике у велико појање.

Слика 2: Петар Балабановић, манастир Крушедол, цртеж



Слика 3: Четвороспратни звоник, манастир Крушедол



Слика 4: Манастир Велика Ремета (1722–1735)





Слика 5: Звоник манастира Велика Ремета (1733–1735)



Слика 6: Храм Благовештења Пресвете Богородице, поглед са источне стране, манастир Крушедол



Слика 7: Храм Благовештења Пресвете Богородице, поглед са западне стране, манастир Крушедол



Слика 8: Владичански двор, Вршац



## Фрескосликарство и велико појање

Као и у случају односа између архитектуре и великог појања, релације између сакралног сликарства и великих химни до сада нису истраживане. Има ли велико појање додирне тачке са фрескосликарством, посебно у смислу стилског утицаја западноевропске уметности у 18. веку? Истраживања су указала на значајан број аналогја, које ћемо показати у наставку. Фрескосликарство су проучавали Динко Давидов, Миодраг Јовановић и Љиљана Стошић, чије смо студије стога консултовали.<sup>324</sup> Подаци о фрескосликарству добијени су на основу постојећег живописа, као и на основу историографских података, док подаци о великом појању потичу из нотних записа, насталих у другој половини 19. и почетком 20. века, као и из историографских извора.

Паралелу између живописа и великог појања сагледаћемо кроз манифестације укрштања позновизантијског и барокног стила, а на репрезентативним примерима комбиновања ове две стилске сфере. Бавићемо се првенствено манастирима Враћевшница, Драча, Бођани и Крушедол. За почетак, како су се позновизантијска и барокна уметност „сусреле“ у фрескосликарству 18. века?

Према речима Миодрага Јовановића „зидно сликарство није пратило процват градитељства. Лагано се повлачило и гасило, поготово фрескосликање на влажном малтеру. Сликана декорација цркава премештала се и из литургијских разлога на иконостас, а за живопис није било довољно ни средстава, нити вичних мајстора. У њему су се, иначе, понављали токови српске уметности 18. века, кроз приврженост духу и систему декорације позновизантијске (...) Наручиоци и мајстори поштовали су с великом доследношћу принципе распореда, иконографије и стила разрађиване током зрелог и позног средњег века“.<sup>325</sup>

Упркос томе што је обнова живописа код Срба неодвојива од сликарске теорије и праксе грчких конзервативних монаха са почетка 18. века, у зидном сликарству су се појавили и весници иконографске и стилске барокнизације.<sup>326</sup>

<sup>324</sup> Динко Давидов, *Иконописци српских сеоба*, нав. дело; Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века*, нав. дело; Динко Давидов, *Украјински утицаји на српску уметност средине 18. века и сликар Василије Романович*, [http://www.rastko.rs/rastko-ukr/au/davidov\\_romanovic.html](http://www.rastko.rs/rastko-ukr/au/davidov_romanovic.html), 12.05.2015; Миодраг Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848 – 1878*, Нови Сад, Матица српска, 1976; Миодраг Јовановић, *Критеријуми српске црквене уметности*, нав. дело; Миодраг Јовановић, *Барок и српској уметности*, нав. дело; Љиљана Стошић, *Барокна тематика*, *Енциклопедија православља*, Београд, Савремена администрација, 2002; Љиљана Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, нав. дело.

<sup>325</sup> Миодраг Јовановић, нав. дело, 33.

<sup>326</sup> Миодраг Јовановић, нав. дело, 37. „Мада су се и католичка и православна црква, као главни носиоци барокне културе, у утврђивању и спровођењу сликарских програма ослањале на изузетно богато светоотачко предање, у православним срединама 18. века, уочљиво је наглашено враћање властитој

Сталне борбе између Аустријанаца и Турака, као и честе промене владавине једног или другог освајача, условиле су контакте са западноевропском културом, те и продирање елемената барокног стила – како је већ било речи – у контекст локалних ликовних уметности, али – верује се – и у контекст црквене музике, у којој постоје каснија мелографска сведочанства чак и о утицају класицизма. С обзиром на то да је тако долазило до хетерогених – поствизантијских и барокних – естетизација православних храмова (али, опет, и великог појања), неопходно је разматрати које су то сликарске школе обликовале живопис српских манастира 18. века.

Стварање програма, као и опонашање узора, оличеног у солунском сликару из доба Палеолога, Манојлу Панселиносу, везани су за Свету Гору. Заправо, јеромонах, живописац Дионисије Фурнографиот (Дионисије из Фурне), тридесетих година 18. века, саставља "Ерминију", приручник за технологију сликања, вајарства и иконографије, који ће истовремено спроводити у дело путујуће групе грчких монаха-зоографа, и оних окупљених око Давида из Селнице, а потом и зоографи у Мосхопољу, Костуру и Солуну.<sup>327</sup>

У циљу да у приручнику за сликаре кодификује позновизантијско сликарство на грчкој територији у доба туркократије, Дионисије из Фурне је своје ставове формирао под утицајима сликарских приручника који су припадали Панселиносу, Теофану Крићанину и Франгосу Кателаносу, али и библијских и литургијских текстова. Ово се првенствено односи на сликање икона, које је будући мајстори требало да науче од најобдаренијих иконописаца. Уколико оваква обука није била могућа, замењивана је угледањем на „оригиналне творевине Манојла Панселиноса или неког од великих Крићана 16. века“.<sup>328</sup>

Посебну улогу имала је и Света Гора са својим радионицама, нарочито манастир Хиландар, као жариште српског духовног живота и византијске традиције.<sup>329</sup> У Хиландару се крајем 17. и током 18. века живопишу бројни параклиси, а осликавање зидова цркве светих

---

прошлости и уметничкој баштини. И саме део историзма у барокном сликарству, западноевропске илустративне Библије и њихове руско-украјинске прераде у српској уметности 18. века, стога постају пресудне за уобличавање њеног иконографског програма. Као и у средњовековном периоду, и у формирању барокне тематике у православном свету приметно је садејство црквене литературе, поезије и проповедништва са религиозним сликарством. Барокно православље преплавиће и алегориски начин мишљења и амблематику, који ће, осим црквеног стваралаштва, прожети школско и дворско позориште. Јасно утемељена на западноевропским узорима, а потом преиначена према сопственим потребама крајем 17. и почетком 18. века у Украјини и Русији, нова барокна тематика нешто касније ће у српској средини бити прихваћена као једина“. Упор. Љиљана Стошић, Барокна тематика, нав. дело, 141.

<sup>327</sup> Зоографи окупљени око Давида из Селнице урадили су припрату параклиса Богородице Кукузелице у Великој Лаври, 1715; „католикон манастира Каракала, 1717; параклис Светих арханђела у Хиландару, 1718; наос параклиса Богородице Кукузелице у Лаври, 1719; параклис Светог Димитрија у Ватопеду, 1721; параклис Богородичиног покрова у Хиландару, 1740; егзонартекс манастира Дохијара и припрату манастира Ставрониките“, у првој половини 18. века. Упор. Љиљана Стошић, нав. дело, 89.

<sup>328</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 90.

<sup>329</sup> Miodrag Jovanović, нав. дело, 14.

Михаила и Гаврила проистиче из подражавања средњовековних строгих сликарских правила, потпомогнутог светогорском "Ерминијом" Дионисија из Фурне. Реч је о низању сцена у којима се помаже „болним, слабим, пониженным, животно угроженим, духовно ослабљеним или неодлучним, а истовремено зауставља масовна погибел и патње недужних“, омиљеним темама у доба туркократије.<sup>330</sup> Ликови стојећих светих пустиножитеља и ратника у првој зони хиландарског параклиса светих Арханђела упућују на то да су њихови анонимни творци потекли из сликарског круга Давида из Селенице или Дионисија из Фурне<sup>331</sup> (Слике 9, 10, 11, 12). У исто време, почетком 18. века, док се српски житељи под Аустријом и, додуше, знатно мање, под Турском, неговали једно ново слободније мелизматично и силабично појање, хетерогено, и са тенденцијом метаморфозе у нову врсту црквених химни, у Хиландару су се и даље појали стари српски и, празницима, развијени грчки напеви; речју, традиција се није мењала.<sup>332</sup>

У манастирима на територији данашње Србије, и то и у средишњој Србији, и у пречанским крајевима, аналогно приликама у српском црквеном, а посебно великом појању, већ у првој половини 18. века, пак, долази и до одступања од прописаних правила. Наиме, зоограф Андреја Андреович, мајстор манастира Враћевшница (1737), стварао је по угледу на *стил Бранковеану* – владајући уметнички покрет у Влашкој, крајем 17. и почетком 18. века – организован око мајстора Прву(ла) Мутуа, Константина Грка, Андреја Андреовича и његовог оца, имењака – Андреја.<sup>333</sup> Балансирајући између естетизације позновизантијске уметности и барока, бранковеански мајстори, били су мост ка европеизацији.<sup>334</sup>

Манастир Враћевшница је једно од здања из прелазног периода српског сликарства 18. века, који сведочи о процесу прерастања интернационалног, поствизантијског стила, у локалну ранобарокну варијанту. При томе до сусрета Истока и Запада, овога пута није дошло директно, путем руских и грчких уметника, већ преко зоографа школованих у влашкој средини.

У ентеријеру манастира Враћевшнице уочавају се, дакле, одлике грчког живописа још из 16. века, влашког стила Бранковеану, али и старе српске средњовековне традиције (живопис из 1737. је поновио зидне слике из 15. века). „Да су зоографи из Враћевшнице били добро упознати и са савременим уметничким токовима, потврђују не само новине у иконографском програму и композиционим схемама, већ и појединости које доприносе декоративном карактеру целине (...) господствена брокатна одећа, везена обућа са ушивеним украсима од

<sup>330</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 89–91.

<sup>331</sup> Исто, 91.

<sup>332</sup> Виктор Иванович Григорович, *Очерк путешествия по европейской Турции*, 2. изд., Москва, 1877, према: Даница Петровић, Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку, нав. дело, 151.

<sup>333</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 93.

<sup>334</sup> Miodrag Jovanović, нав. дело, 35.

драгог, полудрагог камења и бисера и огртаци опшивени хермелинским крзном, протоме, барокизирани украси на Христовом трону у *ктиторској композицији, Богородичином престолу* у олтарској конхи и *Приуготовљеном престолу* (...) на своду наоса“, бележи Љиљана Стошић<sup>335</sup> (Слике 13, 14, 15). Елементима барокно-украјинске декорације прикључује се и она влашког порекла, означена као стил Бранковеану, „тип флоралних врежа које опточују медаљоне са попрсјима светитеља у Враћевшници показује несвакидашњу сродност с онима оствареним на иконостасима, црквеном мобилијару, улазним вратима и порталима влашких цркава и манастира“<sup>336</sup> (Слика 16). Посебан куриозитет фресака манастира Враћевшнице јесу почетне речи химне *Достојно јест* (химна посвећена Богородици), написане на размотаном свитку у рукама светог Јована Дамаскина.<sup>337</sup>

Све зидне композиције у Враћевшници одраз су изразите припадности такозваном стилу *постбранковеану*. Реч је о лаицизацији религиозних сцена, са тежњом да се у њих уведе живот са градских улица. Уз то је заступљено и дочаравање дворског живота, што се може „разабрати једино у *ктиторској композицији* и поворци светих ратника и мученика, у којој су све личности (...) приказане као припадници повлашћеног staleжа пажева.“<sup>338</sup> Иако не постоји директна веза између уношења профаних елемената у фреске стилова Бранковеану и постбранковеану у српским црквама и аналогних поступака у црквеној музици, манири декоративности и профанизације црквених уметности, као одрази барока, приметни су и у мелизматичним химнама српског црквеног појања 18. и 19. века. Ради се процесу формирања јединственог облика црквеног појања, названог српско народно црквено појање, које дакле обухвата и мало и велико појање.

У профанизацији српске црквене музике веома важну улогу има, разуме се, фолклорна музика. Тако, Коста Манојловић уочава да кроз лепу и широку мелодијску линију, нарочито у неким стихирама великог појања пробија музички језик наше народне песме и поред видних утицаја источног, византијског појања.<sup>339</sup> Како би показао колико типично народних елемената има у напевима Српске православне цркве, Манојловић наводи конкретне примере световних песама које деле мелодијску сличност са појединим црквеним напевима.<sup>340</sup>

<sup>335</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 97–99.

<sup>336</sup> Исто, 97.

<sup>337</sup> Исто, 96–99.

<sup>338</sup> Исто, 98.

<sup>339</sup> Нав. према: Jelena Milojković-Đurić, нав. дело, 291.

<sup>340</sup> Манојловић наводи и примере певања световних песама по мелодијама црквених гласова. Тако је народна песма "Три путника путем путоваху", певана по 1. црквеном гласу, као *Господи возвах*. Интересантно је да је 1934. године аутор у Пријеполу забележио исту песму, али певану по 4. црквеном гласу. Упор. Коста П. Манојловић, Предговор, у: Стеван Ст. Мокрањац, *Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1935, 7.

У вези са упливом народне музике у црквено појање Манојловић закључује: „Чињеница да се нарочито српско православно црквено певање и ако је грчког порекла, разликује, у многоме, од грчког, бугарског и руског, да је мелодичније и са више варијаната, показује јасно да је наша народна музика одиграла велику улогу у давању типичних карактеристика српском православно црквеном певању и да је према томе дозвољено претпоставити да је наша народна музика утицала на црквену. Јер да није овако, тешко да би се туђи црквени напев одомаћио код нас и ушао у широке народне масе“.<sup>341</sup> Тако је се у 18. веку у пречанским крајевима, где је барок захватио све уметности, у црквеној музици појавила тенденција ка што већем развоју мелизама, чему је посебно допринело уношење елемената световне народне музике у црквено појање.

Зидно сликарство цркве манастира Драча (1735) – „изведено за свега неколико месеци на измаку једног од дужих затишја између узастопних аустро-турских војни, које су се распламсавале посред српских земаља – права је мала ликовна енциклопедија“, како крајњих могућности једне епохе у зениту, тако и новог доба барока.<sup>342</sup> Потпуно се просторне границе између двају, иако суседних, ипак оштро супротстављених стилова. Како наводи Љиљана Стошић, „сасвим је природно што је неуобичајено велики број старозаветних сцена и приказа страдања најстрајнијих бораца за хришћанску веру са мноштвом питореских детаља (шкорпион као симбол ђавола у сцени мучења светог Димитрија) нагнао раније истраживаче (...) да га непосредно повежу са оновременим продором западњачких сликарских новотарија. Ипак, сада се чини извеснијим да је посреди само њихово у теорији (Дионисије из Фурне) и пракси (Света Гора), већ раније спроведено брижљиво и промишљено укрштање са оним изданцима древне византијске сликарске баштине, који су предњачили по свом традиционализму и конзервативизму“.<sup>343</sup>

Степен заступљености позновизантијског, односно барокног стила на релацији живописа цркава манастира Враћевшница и Драча, варира у корист старог или новог, што је природно у једном дугом и веома постепеном процесу уношења новина у традиционално. Наведене нијансе очигледне су и при поређењу записа напева великог појања, при чему су ирмоси, сједални, причасне песме, грчке херувике и теретизмате развијени хибриди византијско-барокног сусретања, услед изразите мелизматичности, док су достојна, остале херувике и друге краће химне великог појања, ближе узорном византијском моделу, тиме што је мелизматичност умеренија.

<sup>341</sup> Нав. према: Jelena Milojković-Đurić, нав. дело, 291.

<sup>342</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 99.

<sup>343</sup> Исто, 99–103.



Фрескопис Бођана (1736) код Сомбора, весник је нових стремљења у српском сликарству 18. века. Иконографске новине Бођана потичу из московских и кијевских црквених књига, у којима су се налазили прерађени графички предлошци преузети из западноевропских илустрованих Библија.<sup>344</sup> Колико год да је чланова бројала група Христофора Жефаровића, фрескописца Бођана,<sup>345</sup> осликавање бођанских зидова није могло трајати дуже од две сезоне, што значи да је са живописањем почето још 1735. године (Слике 17, 18).<sup>346</sup> С обзиром на то, јасно је да су у Драчи и Бођанима истовремено деловале бар две независне зоографске струје. Њихови мајстори, премда сви уметнички формиран на истим светогорским узорима, сликарски ће се развити опречно, те ће постати представници једног одлазећег и једног долазећег стила.<sup>347</sup> И у црквеном појању владала је неунифицираност, са веома разноврсним локално устаљеним варијантама истоимених напева, посебно оних великог појања, али и са бројним новонастајућим варијантама, као зачецима – првенствено у Карловачкој митрополији – изразито мелизматичног правца новијих српских великих химни.

Укрштање традиционалних канона источноправославног сликарства са реалистичким токовима западњачке римокатоличке уметности у Бођанима догодило се на неубичајен начин: на сценама осликаним по узору на стару зоографију, „мада све на свом месту – ништа више није било као некад, а на композицијама за које православна уметност раније није знала“, као да је све било на свом месту.<sup>348</sup> Необично осмишљене библијске сцене сведоче о двоструким утицајима, којима је Жефаровић, као светогорски монах био изложен „нагло искорачујући из свог матичког културног круга и уметничног поднебља“.<sup>349</sup>

У намери да се дочара небеска висина, драперије пророчких одежди и пророчки свици, завијорени су снажно, као да су захваћени вртлогом ветра. Такође, гестикулација је осмишљена

<sup>344</sup> Р. Михаиловић, Утицаји морализаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност 17. и 18. века, рукопис докторске дисертације, који се чува у Универзитетској библиотеци у Београду под сигнатуром РД 1346, Београд, 1963, 16, нав. према: Љиљана Стошић, нав. дело, 107.

<sup>345</sup> Христофор Жефаровић, „пореклом из Дојрана у Македонији, усавршавао је нову технику бакрореза у Бечу, код славног гравера Томаса Месмера, прихвативши већ уобичајено коришћење западноевропских илустрованих 'Библија', као изворе предлогака. Још је и у северној Грчкој и на Светој Гори савладавао захтевност технике осликавања зидова храмова. Са таквим искуствима нашао се 1736. године, на послу извођења зидног сликарства у Бођанима“. (Упор. Мiodrag Јovanović, нав. дело, 37). Бранислав Тодић доводи у питање општеприхваћено веровање да је Жефаровић био монах. У првом маху све указује на то да је био монах: његово име, Христофор, звучи монашки, никад се није женио, у Бечу је имао своју келију, а нарочито то што се помиње у чину јерођакона. На графикама и везиљским радовима он, међутим, нигде није навео да је монах. Ни у његовим писмима, како у садржини, тако и у потписима, нема наговештаја да је био калуђер, као што их нема ни у његовом сликарском приручнику и завештајном писму. Ни савременици не кажу о њему да је био монах, чак ни у познатом панегирику којег му је посветио патријаршијски секретар Павле Ненадовић. Упор. Бранислав Тодић, Радови о српској уметности и уметницима 18. века, Нови Сад, Галерија Матице српске, 2010, 161–167.

<sup>346</sup> Петар Момировић, *Манастир Бођани*, Бођани, 1980, 70.

<sup>347</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 107.

<sup>348</sup> Исто, 107.

<sup>349</sup> Исто, 107.

са тежњом да се учини што разноврснијом, а веома је учестало и упозоравајуће упирање кажипрстом у небо, као гест познат из западноевропског сликарства тада новијег доба. Испод пророка, осликани су допојасни ликови старозаветних царева, патријараха и праведника „смештених у медаљоне између декоративне вреже сачињене од лишћа и гроздова“, што представља прву праву барокну галерију „портрета“: старозаветне личности су приказане у пелеринама са белим чипканим оковратницима, иначе, модним детаљем оног времена на Западу. Међутим, представљени су без круна, дужих, равних, а не коврџавих коса и брада, са уобичајеним хитонима и химатионима. Тако Жефаровићеве композиције, „нису одступале, ни од источноправославних текстовних упутстава, ни од западноевропских графичких предлогака“ (Слика 19).<sup>350</sup>

Спајајући различитости између „старог и новог, источног и западног, јужнобалканског и средњоевропског, православног и римокатоличког, Жефаровићу су се могле догодиле слободе незамисливе и у једном и у другом свету“: полуакт Христа, виђен с леђа и без ореола. Лице са чудном капом, које седи, држи књигу и показује на Христа (римокатолик са бискупском митром), указује на то да је Жефаровић морално осуђивао негативне појаве и личности из савременог живота. У том смислу, најистакнутије су сцене *Прикивање Христа на крст*, *Ругање Христу* и *Парабола о милосрдном Самарјанину*, са својом бизарном и гротескном експресијом. Жефаровић посебно истиче гримасу и људску ружноћу на грешним ликовима, те су управо у овим сценама практиковани елементи касног барока.<sup>351</sup>

Будући да су се „нови наративни циклуси са Запада ташко усклађивали са ентеријерима непотпуно реформисаних правослаvnих храмова у доба раног барока“, било је потребно да се декорација прилагоди постојећим зидним површинама, или, пак, да се промене постојећа архитектонска решења. Оно што није било могуће остварити у Бођанима, за које влада мишљење да је у њима рођено српско модерно сликарство, или нпр. Шиклошу, остварено је десетак година касније у Крушедолу:<sup>352</sup> живопис је прекрио све зидне површине унутрашњости, али савременијом техником уља, преко фресака из 16. века. „Тај нови слој настајао је 1750, 1751. и 1756. године, уз учешће руско-украјинских мајстора, који су тада већ радили за наручиоце у овим областима Аустрије“.<sup>353</sup>

Како бележи Миодраг Јовановић, „у припрати и олтарском простору Крушедола, радио је Јов Василијевич, док је украјински ђак Стефан Тенецки осликао наос. Мада је крушедолско зидно сликарство задржало подељеност сликаних површина на зоне одељене црвеном линијом, које теку од стојећих фигура у првој зони према *Христу Пантократору* у куполи,

<sup>350</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 110.

<sup>351</sup> Исто, 110–111.

<sup>352</sup> Исто, 116.

<sup>353</sup> Miodrag Jovanović, нав. дело, 38.

дефинисање сликаног простора у целини, нарочито у појединим композицијама, открива несумњиве утицаје принципа извођења зидне декорације маниристичких и барокних мајстора западне Европе“ (Слике 20, 21).<sup>354</sup> Према речима Дејана Медаковића сцене из Христовог живота, „припадају најбољим остварењима барокног монументалног сликарства код Срба“, а сликана архитектура, „па чак и физиономије, умногоме подсећају на слична решења италијанског, посебно млетачког касноренесансног и маниристичког сликарства“.<sup>355</sup> Медаковић закључује да крушедолски мајстори „сасвим јасно указују на директно преузимање са западњачких извора“.<sup>356</sup> Од крушедолског обнављања живописа, читав развој српског сликарства 18. века кренуо је неочекиваним токовима, како наводи Љиљана Стошић: „ка фрагментарном украшавању унутрашњости храмова не циклусима већ појединачним композицијама“, а што представља и коначни раскид са древном византијском фреско-техником.<sup>357</sup>

Осамдесетих година 18. века, сликарство је већ сасвим естетизовано западноевропским, односно бечким уметничким одликама. „Сликари Теодор Крачун, Јован Поповић, Никола Нешковић, Јаков Орфелин, Теодор Илић Чешљар, Димитрије Поповић, Стеван Гавриловић и њихови сарадници, формирану су у духу каснобарокног смера, који у позним радовима појединих сликара прелази у поетични манир рококоа. Њихово, превасходно, црквено сликарство, није било епигонски послушно према страним утицајима. Имало је аутохтоно порекло, ослоњено на духовно поднебље, па у прихваћеном стилском оквиру није изгубило своју православност“.<sup>358</sup> Српски сликари показали су тада уметнички осећај, који се, како је већ било речи, испољио још у првим деценијама 18. века. „Даљи ток је био веома убрзан, па отуда не треба заборавити, да је од непознатих, а најдаровитијих зоографа, какав је био иконописац *Богородице из Сивца* (сада у Галерији Матице српске), до виолентног барокног сликара Теодора Крачуна и његових савременика, протекло само три деценије. Велике друштвене промене, уз активно учешће грађанства, условиле су преображај уметности, али и целокупне културе“.<sup>359</sup>

У доступној литератури срећу се ставови да је и украшавање мелодијских токова у великом појању западноевропске барокне провенијенције. Већ је наведено да Даница Петровић велико појање доводи у вези са барокном склоношћу „ка претераном украшавању

<sup>354</sup> Миодраг Јовановић, нав. дело, 38–39.

<sup>355</sup> Нав. према: Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века*, Београд, нав. дело, 192.

<sup>356</sup> Исто, 192.

<sup>357</sup> Љиљана Стошић, нав. дело, 116.

<sup>358</sup> Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века*, нав. дело, XI.

<sup>359</sup> Исто, XI.

мелодија“.<sup>360</sup> С обзиром на то да су српски појци учили од Грка калопфонско појање,<sup>361</sup> тешко је веровати да је уметничка, барокна музика једина утицала на претерано украшавање мелодија великог појања.<sup>362</sup> По нашем мишљењу реалнији извор налазимо управо у комбиновању елемената мелизматичности грчког пападичког појања и стилских одраза западноевропског барока на сличне начине како се то одвијало комбиновањем позновизантијског стила са барокним елементима, кроз 18. век, у црквеној архитектури и црквеном сликарству. Наиме, за барокну монодију и полифонију карактеристичне су развијене мелодије. Штавише, гипке полифоне мелодије су првенствено биле заступљене у црквеној музици. Појављује се и зачетак рада са мотивом, што је уочљиво и у примерима великог појања. Како је било речи, управо у орнаментици развијених барокних мелодија, налази се извор повећања мелизматичности великих химни.

У тренутку када је у ликовним уметностима, осамдесетих година осамнаестог века,<sup>363</sup> барок преузео потпуни примат наспрам византијске традиције, у Монархији у црквеном појању није дошло до овакве стилске промене. Барок је постао препознатљив по, управо, веома развијеним мелизмима и патетичном појању, док је структура мелодија и даље била источноправославног порекла. Међутим, извештан број напева показује продор чак и класичарског и/или романтичарског стила, који су се испољили и на нивоу форме, а што ћемо у наставку излагања детаљније демонстрирати. Овакве поступке можемо окарактерисати као врхунац продора западноевропских актуелних музичких токова у велико појање Српске православне цркве.

Третман појединих уводних делова извесних, мање бројних (записаних), напева великог појања могуће је, тако, сагледати из перспективе класичне науке о музичким облицима. Наиме, природу дотичних мелодијских токова карактерише мотивски рад у уводима одсека, при чему су поједини уводни делови поистовећени са сложеним мотивима. Наведени поступак комбинован је са уобичајеним уводним деловима, на крајевима чијих одсека се, као по обичају, појављују финалне формуле. Ипак, нисмо уочили ниједан запис напева где су сви одсеци конструисани на поменути начин – по правилу напеви у којима уочавамо мотивски рад,

<sup>360</sup> Даница Петровић, Византија и западноевропски барок у православној руској и српској црквеној музици 17. и 18. века, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1992, 10/11, 17–23, према: Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 77; Даница Петровић, Српско народно црквено појање и његови записивачи, нав. дело, 257–258.

<sup>361</sup> За калопфонско појање Милош Велимировић каже да га је још у времену Кукузеља одликовало "безмало 'барокно' мелодијско украшавање, које временски претходи западноевропском барокном стилу", упор. Милош Велимировић, *Духовна музика на Балкану*, *Нови звук*, Београд, Савез организација композитора Југославије, 2000, 16, 13.

<sup>362</sup> Међу српским појцима 18. век је био време музичке неписмености, док спорадично познавање нота запажамо тек од средине 19. века.

<sup>363</sup> Динко Давидов, *Студије о српској уметности 18. века*, нав. дело, XI.

садрже и одсеке са уобичајено конципираном структуром. У овом случају верујемо да се ради о потреби појаца да, упркос природи новине, у основи очувају традиционални идентитет српског црквеног великог појања.

Карактеристични примери јесу „акламација“, поздравна песма на грчком језику *Тон Деспотин* и њему подобно причасно *Хвалите* на *Тон Деспотин* 3. гласа. Сличан поступак налазимо и у херувимској песми у 6. гласу, коју је кројио Лазар Лера, по мелодији ирмоса. Ради се, заправо, о записима мелодије *Тон Деспотин* за коју верујемо да је потекла од варијанте коју је „дивно“ изводио Крестићев ученик Јанићије Поповић.<sup>364</sup> Записи *Хвалите* на *Тон Деспотин* највероватније потичу од *Хвалите* кога је „за појање удесио“ калуђер Никанор Грујић, по мелодији *Тон Деспотин*-а свога учитеља Јанићија Поповића.<sup>365</sup> Судајући по историјским изворима, реч је о веома талентованим појцима. Живели су у 19. веку, а као придворски калуђери вероватно су се сусретали са уметничком музиком популарном на тлу Аустроугарске. Интересантан је и податак да је Грујић у појању „много што шта и на особиту руку удешавао“.<sup>366</sup> Заиста, *Тон Деспотин* и *Хвалите* на *Тон Деспотин* имају специфичну структуру, како на нивоу изградње одсека, тако и на плану њиховог распореда, услед чега су поменути напеви подељени на два јасно раздвојена дела. Први делови ових песама одликују се уобичајеним конструкцијама одсека. Неспецифичан третман уводних делова, са мотивима подвргнутим варирању, проширењу, сажимању и дељењу начелно одликује завршне стихове (Пример 1). Наведени делови су у већини записа јасно раздвојени дуплом тактицом и, ређе, паузом целе или половине ноте, а сваки од њих садржи по неколико одсека.

Разлика између поменутих целина огледа се и у пореклу уводних делова и формула. Док прве делове напева одликује само један начин,<sup>367</sup> у другим деловима првобитни мелодијски материјал комбинован је са материјалима начина причасних песама *На Синајстјеј горје* и

<sup>364</sup> Јанићије Поповић је прво био у Карловцима дворски капелан-економ и надзорник "благодејанија" у време митрополита Станковића и Рајачића, а после игуман фенечки (упор. Лазар Богдановић, нав. дело, 266). Првобитно је научио појање од извесног проте новосадског, а усавршио га код Крестића. Својим је "умиљатим гласом, а посебно вештачким пјенијем, стекао љубав и наклоност Рајачићеву, те га постави за игумана фенечкога. Кад год је Рајачић служио, Јанићије није смео фалити, да му отпоји (велико, прим. Н. Д.) 'Тон Деспотин', које је тако дивно изводио и појао", упор. Лазар Богдановић, Српско православно пјеније карловачко, нав. дело, 266.

<sup>365</sup> Од Јанићија Поповића појање је научио и тадашњи придворски калуђер Никанор Грујић (касније владика пакрачки, 1810–1887) "који је имао леп глас, а и особиту вољу за појање. Он је много што шта и на особиту руку удешавао, а главно му је дело што је (велико, прим. Н. Д.) 'Хвалите' на арију 'Тон Деспотина' за појање удесио", пише Лазар Богдановић (упор. Лазар Богдановић, нав. дело, 267 и Даница Петровић, Српско народно црквено појање и његови записивачи, нав. дело, 260). Данас су познати бројни записи великог карловачког *Хвалите* на *Тон Деспотин*. С обзиром на то да је Грујић научио *Тон Деспотин* од Јанићија Поповића, верујемо да је у њиховој основи управо она Поповићева варијанта поменутог грчког напева, коју је он "тако дивно изводио".

<sup>366</sup> Лазар Богдановић, Српско православно пјеније карловачко, нав. дело, 267.

<sup>367</sup> За појам „начин“ упор. потпоглавље „Начин и подначин“.

мелодијски подударног *Хвалите*, такође у 3. гласу. Није уобичајено да напеви великог појања по врсти и третману уводних делова и формула буду овако подељени, попут дводелне песме.

Пример 1: Комбиновање уобичајених уводних делова са уводним деловима који се током напева неуобичајено слободно проширују, деле и варирају, до свођења на субмотив.

Стеван Стратимировић, *Тон Деспотин*, прва три одсека другог дела напева.

Мала слова испод нотног система означавају уводне делове одсека. Ознаке **Af\*** и **Vf** представљају формуле. Символ "\*" стоји поред уводних делова и формула које налазимо и у напевима *На Синајстјеј горје* и њему блиском *Хвалите* у 3. гласу. Реч је о реминисценцији материјала из других начина истог гласа.

Уводни део **c<sub>1</sub>** представља скраћени и варирани уводни део **c**; **c<sub>2</sub>** садржи издвојени мотив уводног дела **c**, његово сажимање и варирање; **c<sub>3</sub>** је, заправо, средишњи мотив уводног дела **c**; **a<sub>1</sub>** је ритмички вариран почетни мотив уводног дела **a**; **a<sub>2</sub>** представља сажимање мотива **a<sub>1</sub>**; уводни део **g<sub>1</sub>** проистиче из мелодијско-ритмичког варирања и проширења уводног дела **g**. Између рада са уводним деловима **a**, **c** и **g** као са сложеним мотивима, стоје уводни делови **b**, **d**, **e** и **h**, као и формуле **Af\*** и **Vf**. Након одсека **B**, следи нова варијанта одсека **A**, у којој се наставља са третманом неведених уводних делова, попут мотивског рада.

*Непомена:* Готово ниједан аутор записа напева *Тон Деспотин* и *Хвалите* на *Тон Деспотин* није у целој мелодији прецизно означио предзнаке. Поређењем свих записа дошли смо до закључка који би

предзнаци највероватније требало да стоје испред појединих тонова у овом примеру. Дотичне предзнаке ставили смо у заграду.

Немеће се питање: може ли, заиста, бити речи и о структуралном утицају западноевропске, бечке уметничке музике?<sup>368</sup> Верујемо да може, управо из разлога што су општа култура, свеобухватне социјалне и уметничке прилике, те и популарна музика у Војводини 19. века, биле оријентисане првенствено према моди Беча и Пеште. Елементи световне музике могли су доспети у развијене мелизматичне духовне мелодије, тако што су појци уводне делове вероватно идентификовали са сложеним мотивима, двотактима, малим реченицама. Оваквим успостављањем аналогije између старог и новог, талентовани појци спонтано су елементима новог осавременили старо, византијско.

Како је било речи, у историји фрескосликарства, такође, су у 18. веку елементи позновизантијске уметности осавремењивани барокним утицајима, да би већ у 19. веку барок сасвим преовладао. У великом појању у 19. веку, дакле, западноевропски музички утицај није довео до потпуне метаморфозе химни, али је започео са разградњом традиционалне формалне структуре. Према речима Дејана Медаковића: „Барокизација српског друштва (...) чији су главни носиоци били српко грађанство и црква, представља у нашој култури, и поред свих заобилазних и компликованих путева којима је барок наступао у нашу средину, период западњачке оријентације наше културе“.<sup>369</sup>

---

<sup>368</sup> Будући да је Византија је била под културним утицајем Мале Азије, Сирије, Месопотамије и Египта, као и да постоје претпоставке да је и у отоманском периоду калованско појање у Грчкој карактерисало прихватање страних музичких идиома нехришћанског порекла, попут турске световне песме, инструменталне музике и муслиманске духовне мелодије, било би логично извршити поређења и са мелодијама ових провенијенција, које су до наших појаца могле стићи преко грчког пападикијског појања. Тако, пре свега, треба имати увид у све евентуалне варијације конструкција грчког пападикијског појања, али и кијевског "знаменог распјева". Упор. Милош Велимировић, Духовна музика на Балкану, *Нови звук*, 2000, 16, 8 и Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, нав. дело, 172.

<sup>369</sup> Дејан Медаковић, *Путеви српског барока*, Београд, Нолит, 1971, 68.

Слика 9: Непознати грчки мајстор, Свети ратници, парклис Светих арханђела, Хиландар (1718)



Слика 10: Непознати грчки мајстор, Гостољубље Аврамово и Чудо у Хони, параклис Светих арханђела, Хиландар (1718)





Слика 11: Непознати грчки мајстор, Рођење Христово, параклис Светих арханђела, Хиландар (1718)



Слика 12: Непознати грчки мајстор, Божанствена литургија и пророци, параклис Светих арханђела, Хиландар (1718)



Слика 13: Сликарска дружина Андреје Андреевича, Молитва у Гетсиманском врту, манастир Враћевшница (1737)



Слика 14: Јеванђелист Матеј, живопис манастира Враћевшнице (1737)



Слика 15: Сликарска дружина Андреје Андреовича, Силазак у ад и Томино неверовање, манастир Враћевшница (1737)



Слика 16: Сликарска дружина Андреје Андреовича, Медаљони са свитељима, манастир Враћевшница (1737)



Слика 17: Христофор Жефаровић, живопис манастира Бођани (1737)



Слика 18: Христофор Жефаровић, Вазнесење Христово и свети Сергије и Вакх, манастир Бођани (1737)



Слика 19: Христифор Жефаровић, Полагање Христово у гроб, манастир Бођани (1737)



Слика 20: Јов Василијевић, Свети деспот Стефан Бранковић, припрата, доња зона, почев од пролаза у наос, манастир Крушедол (1750)





Слика 21: Стефан Тенецки, Свети ратници (св. великомученик Георгије, св. великомученик Стратилат, св. мученик Прокопије, св. мученик Јевстатије), манастир Крушедол (1756)



## Музички аспект

### Преглед нотних зборника са напевима великог појања

У намери да покажемо да је сачуван велики број нотних зборника у којима је садржано велико појање, невешћемо све оне збирке ових напева, које су нам биле доступне. Прегледности ради, дотичне збирке ћемо показати у оквиру табеле. Такође, осврнућемо се и на сличности и разлике између начина записивања/преписивања напева у зборницима, као и на проблем њихове периодизације.

Истраживање великог појања засновали смо на сагледавању тридесет и четири, како шире познатих, тако и запостављених збирки (оригиналних записа или преписа) и рукописа српских црквених напева, насталих у временском дијапазону од 15. до 20. века.<sup>370</sup> Узели смо у обзир све доступне зборнике у којима се могу наћи једногласни и вишегласни записи великог појања, са народном црквеном мелодијом у дисканту. Заправо, између записа Исаије Србина, Стефана Србина и Николе Србина насталих у 15. веку и записа црквеног појања Корнелија Станковића из средине 19. века, нисмо пронашли ниједан зборник. У временском периоду, пак, омеђеном 1855. годином, када је Корнелије Станковић почео са мелографисањем црквених песама и 1958. годином, када је приближно митрополит Дамаскин Грданички, на основу сопственог појања, сачинио (до сада) последњи објављен зборник српских црквених напева (постхумно штампан 1972. године), била су нам доступна чак тридесет и два зборника, као и бројни, на засебним хартијама сачувани, рукописи Тихомира Остојића. Већина дотичних збирки садржи опште појање, поједине имају поред општих и празничне химне, док је мањи број зборника посвећен само празничном појању. Интересантан је Топаловићев рукопис Осмогласника у коме поред малог, налазимо и напеве великог појања (Табела 3, бр. 4).

На записивању црквеног појања радили су првенствено професори и ученици карловачке и београдске Богословије, сомборске Препарандије и Српске велике гимназије у Новом Саду, као и учитељи и свештеници на служби у различитим српским крајевима, потекли

<sup>370</sup> Највећи број таквих збирки и рукописа архивиран је (или само одложен, без видно забележеног инвентарског броја) у Музиколошком институту Српске академије наука и уметности (Београд), Рукописном одељењу и Одељењу за музикалије Библиотеке Матице српске у Новом Саду, Одељењу за музикалије Народне библиотеке Србије (Београд) и Библиотеци Патријаршије Српске православне цркве у Београду. Познато нам је да се изванредан број зборника налази у Рељевској патријаршији (Република Српска), али нам они нису били доступни.

из наведених световних и клирикалних училишта. По бележењу, преписивању и умножавању великог појања истичу се карловачки богослови и професори, као и ученици учитељске школе (Препарандије) у Сомбору. Ови записи су у другој половини 19. и почетком 20. века умножавани да би подмиривали свакодневне практичне потребе ученика. Ипак, последњи зборник великог појања објављен је пре једног века, те су данас сачувани литографски умножени рукописи великог појања права реткост; углавном се налазе усамљени примерци (најчешће у Рељевској патријаршији, новосадској Матици српској и Музиколошком институту САНУ у Београду).

Сакупљачи српских црквених мелодија, бележили су напеве или по певању добрих појаца (нпр. Станковић, Мокрањац) или по сопственом појању (нпр. Бољарић-Тајшановић, Лера, Барачки), уколико су и сами били талентовани појци. Поједини зборници садрже и текстуалне прилоге са практичним упутствима, кратким историјатом појања или запажањима о различитим проблемима и појавама. Најчешће су ове примедбе субјективне природе, а прва објективна критичко-аналитичка размишљања појављују се у текстовима двојице савременика, Тихомира Остојића и Стевана Ст. Мокрањаца. Такође, иако је већина зборника намењена ученицима богословија и препарандија, наслов "уџбеник" није распрострањен. Само је Бранко Цвејић написао *Уџбеник црквеног појања и правила* који је до данас остао у рукопису. У складу са тим, садржај текстуалних предложака Цвејићевог зборника одговара природи уџбеника. Наиме, зависно од поглавља, аутор бележи и кратка тумачења општег, празничног и великог појања, а доноси и сажет Типик са редоследом напева у службама.

Записи песама које су литографисали карловачки, сомборски и пакрачки ученици показују веома висок степен сличности мелодијских варијација, те неретко можемо закључити да је реч о преписима. Насупрот њима, афирмисане појце и мелографе (Мокрањац, Цвејић, Лера, Барачки, Ластавица, Грданички) карактеришу донекле веће разлике у начинима варирања, а посебно се издваја Ст. Ст. Мокрањац, чије варијације показују највише оригиналности у односу на записе свих других аутора. Приликом записивања напева који су живели у усменом предању, мелографи су имали разноврсне критеријуме и методе у реализацији својих циљева. Они су последица различитог степена музичког образовања, као и различите мелографске и креативне способности. Ипак, две одлике својствене су свим зборницима/записима. Наиме, насупрот мелодијама *Осмогласника*, које су ради лакшег појања и учења напева Бољарић и Тајшановић транспоновали *in G*, а Мокрањац *in F*, ниједан аутор зборника напеве великог појања није транспоновео на исту висину. Објашњење се вероватно налази у чињеници да амбитуси песама великог појања могу бити значајно различити (од скромних, до, често, веома великих). Свођење свих химни ове групе на оквирно исту висину, резултирало би великим бројем помоћних линија у нотном тексту. Такође,

уколико би појци просечних гласовних способности певали апсолутне висине тонова (мада је то у пракси није уобичајено), поједини делови мелодија били би превише високи или ниски. Потврду налазимо и у спису јеромонаха Гаврила из 15. века, који се бавио питањем амбитуса гласова, посебно обрађујући пажњу на мелизматични, калофонски стил. Истински почетни тонови, у смислу апсолутних висина, и тада су се одређивали на чисто практичан начин, према амбитусу сваког напева у вези са опсегом појчевог гласа. Тако релативни положај гласова не значи да, нпр, други аутентични треба увек певати више него први аутентични или први плагални ниже од другог плагалног.<sup>371</sup>

Друга одлика готово свих записа јесте подела на тактове.<sup>372</sup> Мелодијско-ритмички ток великог појања у основи је независан од ритма текста, те се једноставно може поделити на тактове, што омогућава лакше читање сложених мелодија. Најчешће је у питању подела на парне, четворочетвртинске тактове, а тек местимично су присутни и тактови 2/4, 3/4, али и 5/4.

Прикупљање и/или записивање црквених мелодија процес је који најчешће траје читав низ година. О томе сведоче и различито датирани песме у оквиру исте збирке; неке од њих значајно су удаљене (нпр. у Лерином личном зборнику временски распон забележених датума обухвата деветнаест година; Табела 3, бр. 18). За већину зборника, пак, не постоје подаци када су израђени. Из наведеног разлога хронолошки поредак по настанку записа напева или по датумима окончања израде зборника у овом случају може бити једино апроксимативан. Такође, поједини завршени манускрипти до сада нису штампани, док су други публиковани тек након више од десет година (као у случају зборника Дамаскина Грданичког, упор. Табелу 3, бр.

<sup>371</sup> По речима јеромонаха Гаврила, што се тиче аутентичних гласова: "Ако неко жели да пева са доместиком (хоровођом), мора водити рачуна у ком је гласу овај отпевао калофонски напев. Ако је глас био аутентичан, а хоћеш да певаш у истом гласу, почни онда на истој висини; ако није у истом, већ у другом аутентичном гласу, опет почни од истог тона, јер, као што смо већ рекли, аутентични гласови се пењу само до кварте. Ако је доместик отпевао калофонски напев сувише ниско услед слабости или незнања, а ти си у стању да певаш више, додај онда неколико корака навише, али увек опрезно. Али ако је он певао високо, а ти не можеш, онда се спусти за један или чак два корака, ако баш мораш". Кад је реч о плагалним гласовима: "Имајући све то у виду, ако желиш да певаш калофонски напев, пронађи до ког се тона дотични напев пење. Ако досеже (на пример) квинту или сексту, онда вежбај глас пре но што дође време за тај напев, подигни га до највишег могућег тона, потом се спусти назад до почетног тона (значи квинту или сексту наниже), иди још један корак наниже и почни на овај начин, јер глас увек нехотице тежи ка вишој интонацији; (почни корак ниже) из још једног разлога: боље је оставити глас да буде слободан, него га превише напрезати". Упор. Еустатиос Макрис, Значај тонских висина у „новом методу“ грчке црквене музике, *Нови Звук*, 2000, 16, 92–93.

<sup>372</sup> Изузеци су веома ретки. Тако нпр. Стефан Ластавица није поделио на тактове велики прокимен *Бог наш на небеси и на земљи* (крстовданско вечерње) у 7. гласу. Овај напев је кратког трајања (у вредности од шеснаест и по четворочетвртинских тактова) и има ритмички умерено развијен ток. Остали мелографи га деле на тактове (нпр. Станко Морар).

32). Због тога, иако су датуми објављивања готово увек познати, они не показују обавезно и реално време настанка музичке збирке.

С обзиром на велики број (тридесет и четири) зборника и рукописа, чије смо напеве анализирали, разматрање сваког од њих појединачно квантитативно би превазишло оквире овог рада. Тако смо се определили да у Табели 3 рукописе и зборнике изложимо по хронологији настанка и првобитног публиковања (поједини зборници имају више издања), уколико је прво издање приближно периоду постанка записа. С обзиром на то да нам зборници извесних аутора (нпр. Мокрањац, Барачки) нису били доступни у првобитним издањима, навели смо и публикацију коју смо непосредно користили. Рукописе (Тихомира Остојића) и зборник (Исидора Бајића) без означеног датума, као и рукопис (Лерин лични зборник) чији су напеви датирани у великом временском размаку, сврстали смо по оквирном периоду настанка.

Табела 3: Разматрани зборници и херувимске песме које се у њима налазе.

|    |   |
|----|---|
| 1  | <p>Стефановић Димитрије,<br/> <i>Стара српска музика – примери црквених песама из XV века. Посебна издања. Књига 15/1.</i> Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1975.</p>  |
| 2  | <p>Станковић Корнелије,<br/> <i>Православно црквено појање у србског народа</i>, књ. 1, Литургија Св. Јована Златоустог, Беч, 1862; књ. 2, Беч, 1863; књ. 3, Беч, 1864;<br/> Фототипска издања књ. 16, приредила Даница Петровић, Београд-Нови Сад, Српска академија наука и уметности, Народна библиотека Србије, Матица српска, 1994.</p> |
| 3  | <p>Борјановић Јован,<br/> <i>Нотална ђачка појанка. I део.</i><br/> Нови Сад, Српска народна задружна штампарија, 1877.</p>   |
| 4  | <p>Топаловић Мита,<br/> [Осмогласник за велико и мало пјеније], рукопис.<br/> [Библиотека Панчевачког српског цркеног певачког друштва], [1879].</p>  |
| 5  | <p>Бољарић Гаврило и Тајшановић Никола,<br/> <i>Српско православно пјеније, по карловачком старом начину</i> [за један глас].<br/> Св. I. Сарајево, својина сачинитеља, (?), 1887.</p>  |
| 6  | <p>Бољарић Гаврило и Тајшановић Никола,<br/> <i>Српско православно пјеније, по карловачком старом начину</i> [за један глас].<br/> Св. II. Сарајево, својина сачинитеља, (?), 1887.</p>   |
| 7  | <p>Бољарић Гаврило и Тајшановић Никола,<br/> <i>Српско православно пјеније, по карловачком старом начину</i> [за један глас].<br/> Св. III. [Сарајево], Својина сачинитеља (?), [1887]</p>  |
| 8  | <p>Бољарић Гаврило и Тајшановић Никола,<br/> <i>Српско православно пјеније, по карловачком старом начину</i> [за један глас].<br/> Св. IV–V. Сарајево, Земаљска штампарија, 1889.</p>   |
| 9  | <p>Костић Петар и Јефта Петровић,<br/> <i>Црквено велико пјеније</i>, у ноте за један глас саставили Петар Костић и Јефта Петровић IV. год. богослови. У Карловци 1889.<br/> Нови Сад, Штампарија Августа Фукса, 1889.</p>  |
| 10 | <p>Морар Станко,<br/> <i>Црквено пјеније празничне стихире и величанија</i>, у ноте за један глас написао Станко Морар, прав. богослов II. Године у Ср. Карловцима 1891.<br/> Нови Сад, Штампарија и литографија А. Фукса, 1891.</p>  |

Табела 3 (наставак): Разматрани зборници и херувимске песме које се у њима налазе.

|    |   |
|----|---|
| 11 | Остојић Тихомир,<br>Једногласни и хармонизовани записи црквених напева, [1891], рукопис.<br>Рукописно одељење Матице Српске у Новом Саду, Инв. бр. М 1858.  |
| 12 | Остојић Тихомир,<br>Православно српско црквено пјеније за мешовити и за мушки лик по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић. Нови Сад, 1896, рукопис.<br>Рукописно одељење Матице Српске у Новом Саду, Инв. бр. М 12.546.   |
| 13 | Константиновић Јован,<br>Нотално српско православно црквено појање. Књига I. Опће појање на вечерњи, јутрењи и литургији. <i>Пакрац, 1900. Загреб, Матићев литерарни завод, (б. г.).</i>  |
| 14 | Стратимировић Стеван и Петар Т. Трбојевић (богослови II године),<br><i>Нотално српско православно црквено појање како поју карловачки богослови.</i><br>Сремски Карловци, [литографија], 1901.  |
| 15 | Стратимировић Стеван (прав. срп. богослов),<br><i>Српско велико црквено појање по карловачком напеву.</i><br>Сремски Карловци, Српска манастирска штампарија, 1903.   |
| 16 | Лера Лазар и Петар Зубан (припр. III год.),<br>[ <i>Црквено појање</i> ]. Сомбор, [хектографско издање], 1903/04.   |
| 17 | Лера Лазар и Петар Зубанић (припр. III год.), <sup>373</sup><br><i>Црквено појање.</i> Сомбор, [хектографско издање], 1904.   |
| 18 | Лера Лазар,<br>Зборник црквених и појединих световних напева,<br>рукопис са уметнутим литографисаним странама [ауторов лични зборник].<br>Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.<br><i>Напомена:</i> Иако већина напева нема означен датум, поједини су пак датирани у периоду од 1920. до 1939. године. С обзиром на то да зборник представља компилацију литографисаних и руком писаних напева, од којих датирани нису хронолошки поређани, верујемо да су многе песме оквирно потекле из периода претходна два наведена Лерина и Зубанова (Зубанићева) зборника. |

<sup>373</sup> Петар Зубанић је у првом зборнику кога је са Лером литографисао 1903/4. године потписан као Петар Зубан, док је у њиховом следећем зборнику, из 1904. године, потписан пуним презименом – Зубанић.

Табела 3 (наставак): Разматрани зборници и херувимске песме које се у њима налазе.

|   |  |
|---|--|
| 19  | <p>Живковић Јован,<br/> <i>Нотни зборник црквених песама, које се поју на вечерњу, јутрењу, литургији и другим богослужењима православне српске цркве као велико појање у један глас са додатком све три литургије у четири гласа за мушки збор.</i><br/>         Нови Сад, Парна штампарија Ђорђа Ивковића, 1908.</p> |
| 20  | <p>Јовичић Милорад, учитељски приправник III године (преписао),<br/> <i>Православно српско црквено велико појање у утврђене стихуре по карловачком напеву</i> (власник књиге Стубић Станимир, српски народни учитељ, Земун).<br/>         Пакрац, (?), 1909.</p>   |
| 21  | <p>Стеван Ст. Мокрањац,<br/> <i>Страно пјеније.</i><br/>         Београд, 1911 и 1914, литографија.</p>  |
|   | <p>1) Према:<br/>         Мокрањац, Стеван Стојановић,<br/> <i>Православно српско народно црквено појање – Опште појање</i> у редакцији и допуни Косте П. Манојловића.<br/>         Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1935.</p>   |
|   | <p>Напомена: Наведено издање допуњено је записима других мелографа, као и напевима које је приређивач довршио на основу скица Ст. Ст. Мокрањца.</p>  |
| <p>2) Према:<br/>         Мокрањац, Стеван Стојановић,<br/> <i>Духовна музика V – Опште и пригодно појање. Сабрана дела 8/а.</i><br/>         Београд, Завод за уџбенике и наставна средства<br/>         и Књажевац, Музичко-издавачко предузеће "Нота", 1996.</p> |  |
| <p>3) Према:<br/>         Мокрањац, Стеван Стојановић,<br/> <i>Духовна музика V – Празнично појање. Сабрана дела 8/б.</i><br/>         Београд, Завод за уџбенике и наставна средства<br/>         и Књажевац, Музичко-издавачко предузеће "Нота", 1996.</p>        |  |



Табела 3 (наставак): Разматрани зборници и херувимске песме које се у њима налазе.

|    |   |
|----|---|
| 22 | <p>Балубџић Мирко,<br/> <i>Православно српско црквено велико појање и утврђене стихире</i> (саставио у ноте за један глас по карловачком напеву својим ученицима средио и допунио протођакон Мирко Балубџић, професор-катихета).<br/> Сремски Карловци, Српска манастирска штампарија, 1913.</p>  |
| 23 | <p>Бајић Исидор,<br/> <i>Српска православна црквена појанка. Свеска I. Песме за Литургије Св. Јована златоустога.</i><br/> [Београд, б. г.]<sup>374</sup></p>   |
| 24 | <p>Барачки Ненад,<br/> <i>Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву.</i><br/> Нови Сад, велика штампарија Ђорђе Ивковић, [1923].</p> <hr/> <p><i>Према:</i><br/> Барачки Ненад,<br/> <i>Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву.</i><br/> Фототипско издање, Крагујевац, "Каленић",<br/> Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Матица српска, 1995.</p>  |
| 25 | <p>Барачки Ненад М.,<br/> <i>Свети и Велики Петак. Вечерње и Повечерије с каноним на плач Матере Божје.</i> У ноте за један глас саставио: јереј Ненад М. Барачки професор-катихета мушке учитељске школе у Сомбору.<br/> Нови Сад, Велика штампарија Ђорђе Ивковић, 1925–IX.</p> <hr/> <p><i>Према:</i><br/> Барачки Ненад,<br/> <i>Српско народно црквено појање – Божић, Велики петак, Ускрс.</i><br/> Крагујевац, Каленић, 2000.</p>  |
| 26 | <p>Барачки Ненад М.,<br/> <i>Рождество Христово или Божић. Православно српско народно црквено појање и божићни обичаји (вертеп и звезда).</i> Прибележио и у ноте за један глас ставио протонамесник Ненад М. Барачки професор-катихета мушке учитељске школе у Сомбору.<br/> Нови Сад, Велика штампарија Ђорђе Ивковић, 1926.</p> <hr/> <p><i>Према:</i><br/> Барачки Ненад,<br/> <i>Српско народно црквено појање – Божић, Велики петак, Ускрс.</i><br/> Крагујевац, Каленић, 2000.</p> |
| 27 | <p>Козобарић Јован,<br/> <i>Православно црквено пјеније</i> по старом карловачком начину у ноте за један глас саставио протојереј Јован Козобарић, архијерејски намесник у Вуковару.<br/> I Књига. <i>Службеник и Требник.</i> Осиејек, (?), 1934.</p>  |

<sup>374</sup> Упор. Даница Петровић, Српско народно црквено појање и његови записивачи, нав. дело, 64.

Табела 3 (наставак): Разматрани зборници и херувимске песме које се у њима налазе.

|    |  |
|----|--|
| 28 | <p>Ненад Барачки,<br/> <i>Воскресеније Христово или Ускрс православно српско црквено појање о овоме празнику. У ноте за један глас саставио: Протонамесник Ненад Барачки професор учитељске школе у пензији.</i><br/>         Нови Сад, Штампарија Ђорђе Ивковић, 1935.</p> <hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <p><i>Према:</i><br/>         Барачки Ненад,<br/> <i>Српско народно црквено појање – Божић, Велики петак, Ускрс.</i><br/>         Крагујевац, Каленић, 2000.</p> |
| 29 | <p>Живановић Александар,<br/> <i>Зборник молитава и песама православне хришћанске цркве за школску омладину и народ.</i><br/>         Осијек, Штампарија Антуна Рота, 1939.</p>  |
| 30 | <p>Цвејић Бранко,<br/> <i>Уџбеник црквеног појања и правила.</i><br/>         Београд, 1950, рукопис. Одељење за музикалије Народне библиотеке Србије у Београду.</p>  |
| 31 | <p>Ластавица Стефан,<br/>         Српско православно народно црквено појање. Други део. Празнично појање.<br/>         Књига I и II.<br/>         Београд, Издање Епархије источноамеричке и канадске, 1969.</p>   |
| 32 | <p>Грданички Дамаскин,<br/> <i>Српско црквено појање на црквенословенском и српском језику.</i><br/>         Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1972.</p>   |
| 33 | <p>Цвејић Бранко,<br/> <i>Карловачко појање – Триод.</i> Београд, Издање епископа источноамеричког и канадског др Саве Вуковића, 1973.</p>   |
| 34 | <p>Цвејић Бранко,<br/> <i>Карловачко појање – Пентикостар.</i><br/>         Београд, Издање епископа источноамеричког и канадског др Саве Вуковића, 1973.</p>  |

### Велико појање у научним предговорима нотних зборника<sup>375</sup>

Прегледом великог броја нотних зборника, уочили смо да њихови предговори већином немају научни приступ анализи црквеног појања. У том смислу – о чему је већ било речи – издвајају се записи црквеног појања Тихомира Остојића и Стевана Стојановића Мокрањаца, којима претходе предговори са првим објективно-критичким анализама, како црквеног појања уопштено, тако и личних мелографија химни аутора. Из наведеног разлога намеће се питање: какав су однос у дотичним литерарним предлошцима двојица мелографа показала према песмама великог појања? Излагање које следи, посветићемо наведеној проблематици.

Рођен исте године када је умро Корнелије Станковић (1865), већ осамдесетих година 19. века, млади шестошколац Тихомир Остојић, појављује се као записивач појања. У исто време у Краљевини Србији, Стеван Стојановић Мокрањац пише прве црквене композиције и покушава да преко Министарства просвете добије државне стипендије за даље музичко образовање у Минхену, Риму и Лајпцигу. Као и већина музици склоних Срба тога времена, Остојић је прва музичка искуства стицао кроз црквено појање у кући, школи и цркви, при чему је био и свештенички унук. Музичкој писмености учио се у Српској великој гимназији у Новом Саду и кроз приватне часове клавира, којег је као гимназиста већ је одлично свирао и имао десетак књижица о теорији музике, хармонији и певању.

За потребе својих колега, ученика новосадске Српске велике гимназије, Остојић је још 1883–1884. године нотама забележио и за мешовити хор приредио карловачко мало и велико појање. Појање је бележио од врских појаца тога времена: Васе Пушибрка, директора Гимназије и учитеља појања, као и гимназијског катихете, проте Милана Ћирића.<sup>376</sup> Овим

<sup>375</sup> Поглавље представља измењену и допуњену верзију рада којег смо објавили под насловом „Мокрањац као мелограф и познавалац великог појања“, у монографији *Мокрањац на дар 2006. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година 1856*, Београд – Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006, на странама 215–237.

<sup>376</sup> У рукописној заоставштини Тихомира Остојића (Рукописно одељење Матице српске у Новом Саду) налази се поред низа писама, текстова и бележака и свежањ нотног материјала, којег чине једногласни записи двадесетак црквених и духовних песама и четрнаест песама хармонизованих за мушки и мешовити хор. Међу једногласним записима све песме, осим Карловачке херувике, нису до сада биле познате. Последње три нумере у попису хармонизованих песама, а то су четири песме на обреду сечења колача, мелизматично *Свјати Боже*, означено као „владичанско“ и светосавска песма – нису, такође, до сада биле објављене. Из Остојићевих једногласних рукописних бележака сазнајемо да, кад год се нашао у ситуацији да чује непознату црквену песму, записивао ју је. Бележио је и име казивача, датум, место, а и по неку занимљивост. Тако уз Грчку херувик, веома мелизматичну и налик на касновизантијске напеве сачуване у грчким неумским рукописима, прибележио је: „Научио Г. Михајловић од Грујића владике, а после од Јоаникија Поповића (дворски капелан Рајачићев, а после игуман фенечки) 1845“. Из овог, такозваног, грчког репертоара песама са грчким текстом писаним ћирилицом, какви су често исписивани у појачким рукописима са неумама и без њих током 18. и 19. века, Остојић је забележио и

хектографски умноженим нотним материјалом ученици су се користили све до 1887. године, када је управа Гимназије, Остојићеву збирку литографисала и издала са краћим предговором Васе Пушибрка. У време Остојићевог ступања на место професора књижевности и појања, 1889. године, у Гимназији је његова књига већ увелико била у употреби.<sup>377</sup>

Текст Тихомира Остојића „Неколико речи о овом делу и предмету“, објављен је као предговор другом издању његовог *Православног српског црквеног пјенија*, 1896. године, а прештампан је у *Бранковом колу* годину дана касније. Овим текстом, Остојић указује на прилике у којима је настало његово дело, приказује како се појање тада учило у школи, самокритично истиче своје уверење да његови нотни записи имају своје недостатке и први међу записивачима закључује да другачије не може ни бити, јер су „студије наше црквене музике део византологије. И док се на многим византолошким студијама у нас доста привредило (на пр. књижевност, закони, у новије доба и архитектура), на том културном пољу није скоро ни мотиком ударено“.<sup>378</sup> О великом појању засебно, Тихомир Остојић није писао, ипак, у контексту свеукупног српског црквеног појања, даје нам и за мелизматичне химне значајне податке.

Бавећи се питањем ритма у мелографисању српског црквеног појања, Остојић закључује да је ритмика најбоље очувана код великог појања. Разлог види у томе што је оно „најсталније утврђено“, нема много текста „и због тога што је 'велико', обично се око њега појци највише муче те га и науче тачно“.<sup>379</sup> На овом месту бисмо додали Остојићевој констатацији и то да у великом појању не постоји потреба за екстензивним и елизивним елементима приликом кројења, те појци и нису принуђени да приликом кројења значајно мењају ритам. Укратко, у великом појању има довољно мелодијског простора за сваки текст који би се евентуално појао на једну мелодију. Анализе, пак, које смо извршили над напевима великог појања, потврђују Остојићев закључак и показују да су сви истоимени одсеци у песмама из свих наведених зборника, ритмички готово идентични. Варирања се махом заснивају на аугментацијама, диминуцијама, пунктираним нотама, скретничним и пролазним тоновима. Местимично су заступљена изостављања једне или више уводних формула, што, пак, није чест случај.

---

литургијске песме *Агиос о Теос* и *Тон Деспотин*. Мелодију *Достојна*, коју Бољарић приписује Лукијану Мушицком, забележио је у Вуковару. Упор. Даница Петровић, Тихомир Остојић и српско појање, *Свеске Матице српске*, 1991, 20, 68–77, 69–70.

<sup>377</sup> Даница Петровић, Тихомир Остојић и српско појање, нав. дело, 68–77, 68–69.

<sup>378</sup> Тихомир Остојић, *Неколико речи о овом делу и предмету, Православно српско црквено пјеније за мешовити и за мушки лик по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић*, Нови Сад, 1896, рукопис, налази се у Рукописном одељењу Матице Српске у Новом Саду, Инв. бр. М 12.546, IX.

<sup>379</sup> Исто, XI.

Насупрот великом појању, одсеци малог појања показују, према Остојићу, значајну ритмичку хетерогеност. Он разлоге види у следећем: „Што се чешће поје, лакше се научи, те га којекако науче и они који нису прави појци, и немају укуса ни разумевање (маса народне и школска деца). Многи 'гласови' су више речитативни те и немају правога ритма“.<sup>380</sup> У наставку Остојић и сам посредно долази до закључка, којег смо малочас навели у вези са одсуством екстензивних и елизивних места у великом појању. Наиме, он увиђа да у малом појању свих начина (тропарски, самогласни, антифонски и подобан), уводни делови се растежу и скраћују, док су места фиксације ритма управо завршне формуле. Дакле, баш због екстензија и елизивних места, ритам при кројењу, веома често и мора да буде измењен у малом појању, како би се мелодија прилагодила другачијем текстуалном предлошку. Реч је у основи о разликама у природи кројења ове две врсте химни.

Као најкомплекснији посао при мелографисању, Остојић наводи распознавање тога шта је битно у „кићењу“ (за „кићење“ црквени појци имају технички назив „триле“). Решење налази у компарацији различитих варијанти истог мотива, потеклих из појања већег броја појаца. На овај начин издвајао је оно што је у свим „колоратурама“ заједничко. С обзиром на то да се велико појање данас у пракси не налази, значајан нам је податак према којем се оно код свечаног певања изводи у споријем темпу, што дозвољава обилна трилирања. Исто важи и за мало појање. Извођење великих и малих химни у бржем темпу, при свакодневним службама, не дозвољава трилирања или их, бар, редукује. Стога је „брзи начин код свих појаца скоро једнак“ и Остојић сматра да је то управо костур мелодије.<sup>381</sup> На овом месту важно је истаћи да се често заступа мишљење како је Остојић мелодије сводио на костур, из разлога хармонизације. Ипак, из претходно наведеног става Тихомира Остојића, да је свесно тражио приликом самог мелографисања мелодије које су оскудног трилирања, можемо искључити и да је из разлога хармонизације сам редуковао „украсне“ тонове, како у малом, тако и у великом појању.

Измене које је пак, свесно вршио подстакнуте су сасвим другим разлозима и односе се усклађивање трајања напева са аналогном свештеничком службом. У том смислу првенствено је интервенисао на великим химнама, имајући на уму да је потребно отпевати цео текст, а не претерано дугу мелодију појати по цену да се изостављају текстуални делови, како би се напев ускладио са трајањем службе. Од измена које је вршио над аутентичним извођењем напева, Остојић посебно издваја мелизматичну херувимску песму.<sup>382</sup> „Херувимске песме ће бити у

<sup>380</sup> Тихомир Остојић, нав. дело, XI.

<sup>381</sup> Исто, XI–XII.

<sup>382</sup> „Обично се поје: Иже херувими тајно образујушче...јак да Царја всјех подимем...И сам нисам осећао ову неукусност, док нисам дошао у неприлику. Год 1889. О св. Сави певао је у Бечу у руској капели певачки збор 'Зоре'. Ја бејех коровођа, а појасмо нашу народну службу. Код херувимске песме ђакон

овом облику можда мало необичне оном ко је свикао на старо, али ту имамо да бирамо између овога двога: или да по досадашњем нелепом обичају прекидамо херувимску песму у по речи или да ју целу отпојимо. Али и најкраћа херувика, цела отпевана, изађе несразмерно дуга према осталој служби, и што је главно, песма губи од лепоте, јер се по четири пута певају исти ставови. Овако како је овде отпева се цео текст, а мелодија је сабијенија и одмерена осталој служби“.<sup>383</sup>

Објашњавајући своју методологију приликом мелографисања и обраде записаних црквених напева, Тихомир Остројић наводи: „Морам напоменути, да се и уз много више варијаната, него што сам ја имао, овај посао ипак неће моћи извести с математичком тачношћу, него ће и схватању и укусу рестаураторову остати широко поље. И овај мој посао, и ако је рађен по наведеним методима (којима се критичност јамачно не може одрећи), на крају крајева ипак се мора сматрати као дело мојега схватања и укуса. На послетку, у сваком случају нисам ни смео радити по свом теоретском уверењу. Ово дело није академска студија, него је у првом реду одређено за практичну црквену потребу (...).“<sup>384</sup>

Остојићеви озбиљни прилози критичкој музикологији су свакако и две рецензије записа црквеног појања, које је писао на молбу Светог синода из Сремских Карловаца, а у којима такође видимо посебне осврте на велико појање: пет књига записа црквеног појања Николе Тајшановића и Гаврила Бољарића, и *Осмогласника* Мите Топаловића и Странка Морара, у којима иако су *Осмогласници* има и химни великог појања. Послу рецензента Остојић прилази са научном одговорношћу, те је обимне зборнике записа црквених мелодија прегледао са великом прецизношћу, готово такт по такт, коментаришући исправне и пограшне поступке. Посебно велику пажњу посвећује односу текста и мелодије у записима, због чега увек инсистира на логичној подели текста, тј. кројењу мелодије према тексту. Код Бољарића и Тајшановића уз обиље појединачних примедби, истиче да је све велико појање добро, а да су триле углавном краће него код Петра Костића и Јефте Петровића. Приказујући радове Топаловића и Морара, Остојић је дао читаву малу студију о актуелним проблемима у раду на бележењу опште, заједничке варијанте српског црквеног појања. Као недостатак наводи чињеницу да записивачи не бележе од кога су појање записали. Топаловићу замера претерану

---

окади цркву и оде у олтар, а ми стадосмо иза 'образујушче'. Наста тајац! Кадгод истрча псалмошчик из олтара и упрепашћено пита: што не појимо даље? Ми слегосмо раменима, а у том изађоше прота и ђакон са св. тајном. После службе ме прота Николајевски запита, шта то би, и кад чу, да ми хотимице стадосмо, јер се то у нас обично не поје па даље нисмо ни научили, веома се зечуди. Та, вели, у целој песми и јест најзначајније оно што ми изостављамо: 'всјакоје ниње житејскоје отложим попеченије!'“, Тихомир Остојић, нав. дело, XII.

<sup>383</sup> Исто, XII.

<sup>384</sup> Исто, XII.

једноставност мелодија, за које верује да их је сам Топаловић скраћивао, а да никако такво појање није могао да чује од појаца. Сасвим супротног су карактера мелодијски записи Станка Морара: необично мелизматични, са великим бројем трила, „китњасто и има подвикењања“.<sup>385</sup>

Као ни Тихомир Остојић, Стеван Стојановић Мокрањац, такође није свој предговор *Осмогласнику* посветио великом појању, будући да његов *Осмогласник* и не садржи велике химне, ипак, у више наврата током овог текста, идиректно или директно, дао је важне податке и у вези са овим обликом црквених напева.

Као мелограф, Мокрањац је великим песмама био посвећен исто онолико колико и малом појању. Уосталом, довољно говоре веома бројни записи мелизматичних химни, којима може да парира једино опус Корнелија Станковића. Да је и као композитор био наклоњен вредностима великог појања, најбоље сведоче следеће речи Косте Манојловића: „Слушајући 'Херувимску песму' од Мокрањца, која је уметнички најинтересантнија (Манојловић мисли на херувиму у 1. гласу из Мокрањчеве *Литургије*, прим Н. Д.), како својим мелодијским линијама још више техничким формама, (мотивска секвенца у 'Всјакоје ниње' и 'пјесан припјевајушче') ви се питате: дали је, у истини, то народна мелодија. У истини мелодија је ту онаква каква је, али то ново богатство, тако рећи психолошких хармонија, које леже скривене у души нашега народа чини, да сте у неверици да је народ уопште могао тако што да створи.“<sup>386</sup>

Колико би Мокрањац успео да открије богатство „психолошких хармонија које леже скривене у души нашега народа“ да није имао истанчан осећај за латентне хармоније у мелизматичним химнама? И зар би, да није препознавао и ценио лепоте мелизматичних химни, само због једног – за његов уметнички укусу – посебног мелодијског мотива у великом сједалном 3. гласу, скицирао херувимску песму по истој мелодији,<sup>387</sup> како би је ставио у своју дуго жељену (али, на жалост, никада завршену) литургију у 3. гласу? Свакако да ничега од тога не би било да композитор није поседовао афинитете и према песмама с дугим мелизмима.

Ипак, како је било речи, о великом појању Мокрањац није писао. Зато ћемо покушати да сазнања стечена на анализама Мокрањчевих записа великог појања, где год је то могуће, упоредимо са његовом писаном речју из „Предговора“ *Осмогласника* и из тога закључимо на који начин је реализовао своју посвећеност великим песмама и колико је био упућен и у

<sup>385</sup> Даница Петровић, Тихомир Остојић и српско појање, нав. дело, 68–77, 73.

<sup>386</sup> Коста Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањцу*, Београд, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923, 183.

<sup>387</sup> Коста Манојловић је пронашао Мокрањчеве скице ове херувимске само до 18. такта, док је остатак или недовршен или изгубљен. С обзиром на то да је мелодија узета из сједалног 3. гласа на Божић (*Превјечнаго и непостижимаго*), недостајући део херувимске песме Манојловић је сам сложио по истом напеву (упор. Коста П. Манојловић, *Ст. Ст. Мокрањац, Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, редакција и допуна Косте П. Манојловића, Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1935, 220–223)

одлике ове врсте певања. У том циљу ћемо на почетку размотрити и Мокрањчеву, својеврсну, дефиницију великог и малог појања.

Мокрањац своју дефиницију великог и малог појања базира само на традиционалном тумачењу њихових одлика. По његовим речима: „*Кратко или мало појање* је оно, где се сваки ненаглашени слог текста пева за један мах, а наглашени слог може трајати два или више махова, - где речи теку једна за другом без великог задржавања на појединим слоговима. *Дуго или велико појање* заве се оно, у коме се сваки слог може певати са мелодијом од више махова.“<sup>388</sup>

С обзиром на величину Мокрањчевог мелографског опуса, готово је неумесно поставити питање да ли је познавао напеве који су по броју тонова наспрам појединачних текстуалних слогова на граници између великог и малог појања. Свакако да је био упознат са њиховим постојањем. У зборницима многих Мокрањчевих савременика, а посебно баш у његовим записима, налазимо песме малог појања са честим мелизмима, као и песме великог појања где се многи слогови не певају на мелодију од више „махова“ или где су „задржавања“ на слоговима веома кратка. Уосталом, Мокрањац и не каже да се у великом појању сваки слог мора певати мелизматично, већ да се може певати „са мелодијом од више махова“. У наставку неке од оваквих напева великог и малог појања из његовог опуса илуструје Пример 2.

---

<sup>388</sup> Стеван Стојановић Мокрањац, Предговор, *Стеван Ст. Мокрањац. Сабрана дела*, том 7: *Духовна музика IV. Осмогласник*, приредила Даница Петровић, Београд – Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства – Музичко-издавачко предузеће „Нота“, 1996, 4. Цитат смо преузели са оригиналном ортографијом.



Пример 2: Напеви који су по степену силабичности/мелизматичности између великог и малог појања.

Ст. Ст. Мокрањац/ К. Станковић, велико појање, одломак тзв. руске херувике у 8. гласу, која је у целости напевно силабична.

И - же хе - ру - ви - ми, хе - ру - ви -  
ми тај - но, тај - но о - бра зу - ју - шче, тај - но,  
тај - но, тај - но о - бра - зу - - ју - шче.

Ст. Ст. Мокрањац, мало појање, догматик, 6. глас.

Лагано и свечано

Сла - ва От - цу и Си - ну [и свја - то -  
- ] свја - то - му Ду - ху И ни - ње и  
при - сно и во вје - ки вје -  
ков, а - мин.

Због чега онда Мокрањац не помиње и песме које су по степену силабичности/мелизматичности на граници између великог и малог појања?

Основни разлог је тај што се наведена дефиниција налази у „Предговору“ *Осмогласника*. Како није реч о примарно научној студији,<sup>389</sup> већ, пре свега, о практичном приручнику за напеве малог појања, аутор није ни имао обавезу да сваки податак изнесе са научном прецизношћу и свеобухватношћу. Штавише, Мокрањац је дотичну дефиницију ставио у напомену, а не у главни текст. Тако је јасно да тумачење сличности и разлика између великог и малог појања Мокрањцу није било у средишту интересовања (није му било циљ), већ успутна констатација проистекла из потребе да питомцима богословије расветли типичну разлику између ових врста певања.

Још један податак из „Предговора“ Мокрањчевог *Осмогласника* завређује пажњу на почетку истраживања његове мелографске посвећености песмама великог појања. Наиме, по сопственом сведочењу, Мокрањац је приликом записивања напева избацио „све триле, сва кићења и претерана заигравања грлом на појединим тоновима, које су наши стари певачи тако радо употребљавали.“<sup>390</sup> Зато је, сматра се, тзв. београдско појање (које је, заправо, проистекло из Мокрањчевог мелографско-педагошког рада између 1897. и 1912. године)<sup>391</sup> мање „китњасто“ (или више силабично) од тзв. карловачког појања (под којим се подразумева начин кројења српских црквених песама установљен од половине 18. века у фрушкогорским манастирима и карловачкој Богословији).

И Коста Манојловић, у преводу *Православног српског народног црквеног појања – Општег појања* из 1935. године, запажа веће мелизматично „шарање“ у песмама великог појања других мелографа, које је он као редактор приложио уз Мокрањчеве записе. По његовим речима, Мокрањац је таква „шарања“, према певању певача „свео на основни мелодијски скелет, дајући, на тај начин, мелодијама озбиљнији, свечанији и црквенији карактер, док бујне мелизме приближују црквено певње више световном и ориенталном певању.“<sup>392</sup>

<sup>389</sup> У претходним редовима овог поглавља већ смо алудирали на то да се Мокрањчевом тумачењу одлика песама *Осмогласника*, поред практичног, свакако, не може одрећи и научни приступ.

<sup>390</sup> Упор. Сртеван Ст. Мокрањац, Предговор, *Стеван Ст. Мокрањац. Сабрана дела*, том 7: *Духовна музика IV. Осмогласник*, нав. дело, 4.

<sup>391</sup> Тумачећи Мокрањчеве записе, Коста Манојловић је непретенциозно увео терминолошку одредницу „београдско појање“, мислећи притом на варијанту појања коју је Мокрањац неговао као професор београдске Богословије (упор. Даница Петровић, Осмогласник у српском појању и мелографском раду Стевана Ст. Мокрањца, Стеван Ст. Мокрањац. *Сабрана дела*, том 7: *Духовна музика IV. Осмогласник*, нав. дело, XXIV). На овом месту неопходно је истаћи да је унифицирано карловачко појање било проширено по српским територијама, па тако доспело и у Београд, знатно пре Мокрањчевог делања, те да је Мокрањчева варијанта појања проистекла из модификације карловачке основе. Коначно, сасвим је природно да је карловачко појање, где год је доспело, мање или више било изложено даљим изменама.

<sup>392</sup> Упор. Коста П. Манојловић, *Ст. Ст. Мокрањац, Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, нав. дело, 7.

Узевши у обзир записе/преписе напева великог појања из зборника и рукописа двадесет и три аутора/групе аутора, размотрићемо какве су, заиста, сличности и разлике између Мокрањчевих мелизама и оних код његових савременика и претходника, који су појање забележили у Карловачкој митрополији.<sup>393</sup> У том циљу потребно је обратити пажњу на два параметра: степен разуђености (тј. темпа смењивања мелодијско-ритмичких покрета и броја фигуративних тонова) мелодијско-ритмичког тока у мелизмима и њихову дужину трајања.

Међу данас познатим записима црквених мелизматичних и силабичних мелодија, по наглашеном „кићењу“, посебно се истичу они из пера Станка Морара. Још је Тихомир Остојић, у својој рецензији Мораровог *Осмогласника*, како је већ било речи, закључио да су мелодије „сувише китњасте“ и да у њима „има подвизивања“.<sup>394</sup> Насупрот Морару, остали Мокрањчеви претходници и савременици, бележе мелодије без застарелих мелодијско-ритмичких фигура. Тако нпр. рукописи Мите Топаловића и Тихомира Остојића, који су највећим делом претходили Мокрањчевом систематском мелографском раду (од 1897. год), показују недвосмислену потребу аутора да редукују мелодијско-ритмичке покрете и/или скрате мелизме. Ма какав да би био одговор на питање са колико успеха су реализовали наведени циљ, не би могао бити умањен значај њихове потребе за сажимањем оптерећујућих фигуративних тонова, брзих ритмичких покрета, али и скраћењем трајања мелизматичних напева.<sup>395</sup> Из анализа дотичних рукописа, као и из бројних писаних речи (од оних најстаријих везаних за новије српско црквено појање, па до текстова из времена Мокрањчеве делатности) сазнајемо да је међу интелектуално изграђеним личностима све више владала одбојност према претераном „кићењу“, „извијању“ и „цифрању“, посебно у веома дугим песмама великог појања. Уосталом, 1908. године, у „Предговору“ *Осмогласника*, Мокрањац о неукусним ефектима у основи пише у прошлом времену и закључује: „Време је све те ефекте збрисало (...) Какве су биле те шаре и заигравања гласом на појединим тоновима, биће студија за себе.“<sup>396</sup> Због тога верујемо да је Мокрањчев првенствени начин да елиминише бројне фигуративне тонове био сам одабир појаца, према чијим певањима је записивао напеве. Сматрамо да врсни појци сигурно нису

<sup>393</sup> Заправо, узели смо у обзир све зборнике и рукописе са записима напева великог појања до којих смо дошли након вишегодишњег прикупљања. Тако је мали број зборника, који нам до сада није био доступан.

<sup>394</sup> Упор. Тихомир Остојић, Рецензија Осмогласника Мите Топаловића и Станка Морара, рукопис, налази се у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду (РОМС), Инв. Бр. М 5.946, [9].

<sup>395</sup> Са колико су успеха Топаловић и Остојић реализовали своје покушаје, из којих су разлога на тај начин поступили, какви су им били методолошки приступи и критеријуми – питање је за засебну студију.

<sup>396</sup> Упор. Стеван Ст. Мокрањац, Предговор, *Стеван Ст. Мокрањац. Сабрана дела*, том 7: *Духовна музика IV. Осмогласник*, нав. дело, 4.

изводили неукусне ефекте какве он памти из детињства и какви су се, евентуално, у време његовог мелографског рада могли сретати само код сеоских црквењака или појаца-аматера.

Тенденција ка богатијем мелодијско-ритмичком току унутар мелизама код Мокрањчевих претходника и савременика, присутна је, пак, само спорадично – у појединим напевима (нпр. понеким ирмосима, сједалнима), кој појединих мелографа (нпр. код Костића и Петровића, Бољарића и Тајшановића)<sup>397</sup> – и не иде до граница непримерених укусу одистински добрих појаца. Такве химне у Мокрањчевим записима претежно одликује спорији ритмички ток, а само у неким песмама и незнатно мањи број фигуративних тонова. Стога, једино у оваквим напевима и поступцима може да се огледа Мокрањчев, евентуални, виши степен „причишћавања“ мелодија великог појања у односу на карловачке мелографе. Ипак и у поређењу са појединим (другим) мелодијско-ритмички разуђенијим напевима карловачких богослова, а посебно онима које одликује мањи број фигуративних тонова и једноставнији ритмички ток, није реткост да Мокрањчеви мелизми садрже и бројније мелодијско-ритмичке покрете (дакле, мање у смислу поделе јединице бројања на краће ритмичке вредности, а више у смислу додавања нових мотива). Тако, о свођењу његових мелизама на мелодијски „скелет“, нипошто не може бити говора.

И по дужини трајања мелизама, у пресеку посматрано, Мокрањчеве мелодије не заостају за мелизмима осталих мелографа/преписивача. Напротив, иако могу бити знатно краћи (најчешће због скраћења/одузимања мотива, а не због сажимања), мелизми у Мокрањчевим напевима често премашују трајања оних код његових савременика, претходника и следбеника (како због принципијелно споријег ритмичког тока, тако и због, већ поменутог, додавања мотива). О просечно подударном степену „прочишћености“ мелодија и дужини трајања мелизама у поређењу записа великих химни код Мокрањца и мелографа појања у Карловачкој митрополији, посведочиће и Пример 3.

---

<sup>397</sup> Петар Костић и Јефта Петровић су напеве мелографисали углавном према певању професора појања у карловачкој Богословији, Герасима Петровића, а Бољарић и Тајшановић, према сопственом појању. (упор. Тихомир Остојић, Неколико речи о овом делу и предмету, *Православно српско црквено пјеније по старом карловаком начину за мешовити лик удесио Тихомир Остојић*, друго прерађено и попуњено издање, Нови Сад, издала православна српска Велика гимназија, 1896, X).

Пример 3: Поређење броја и брзине смењивања фигуративних тонова у мелизмима, као и трајања мелизама између Мокрањчевих записа и напева из пера карловачких мелографа.

а) Химну *Цар небесниј* (при облачењу архијереја) у 8. гласу код карловачких богослова Петра Костића-Јефта Петровића и Стевана Мокрањца одликује просечно подударан број и темпо мелодијско-ритмичких покрета у мелизмима, као и једнака дужина мелизама.

Петар Костић-Јефта Петровић, *Цар небесниј* (при облачењу архијереја) у 8. гласу.

Музички запис химне *Цар небесниј* у 8. гласу. Запис је подељен на шест линија. Свака линија садржи мелодијски запис и подударане слогове са линијама за означавање ритма. Мелодија је у 8. гласу (једнак број тонова). Ритам је просечно подударан, са једнаком дужином мелизама.

Сла - ва \_\_\_\_\_ От - \_\_\_\_\_ и \_\_\_\_\_ ни - \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ и \_\_\_\_\_ си - \_\_\_\_\_ ну \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ и \_\_\_\_\_ при - \_\_\_\_\_ сно \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ и \_\_\_\_\_ свја - \_\_\_\_\_ то \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ и \_\_\_\_\_ во \_\_\_\_\_ вје - \_\_\_\_\_  
 му \_\_\_\_\_ ду \_\_\_\_\_  
 - ки \_\_\_\_\_ вје \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ ху \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ ки \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ свја - \_\_\_\_\_ то - \_\_\_\_\_ му \_\_\_\_\_ ду \_\_\_\_\_ ху \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ вје - \_\_\_\_\_ ков. \_\_\_\_\_ А - \_\_\_\_\_ мин \_\_\_\_\_



б) Сједален на Светог Николу (1. глас) у Мокрањчевом запису одликује у основи спорији темпо мелодијско-ритмичких покрета од оних код мелографа карловачког појања Гаврила Бољарића и Николе Тајшановића. Такође, у Мокрањчевој варијанти, услед већег броја фигуративних тонова, поједини мелизми дуже трају од оних код Бољарића и Тајшановића, а у мањој мери су уочљиве редукције мелодијско-ритмичких покрета наспрам карловачког напева.

Гаврило Бољарић-Никола Тајшановић, одломак сједалног на Светог Николу у 1. гласу.

Ст. Ст. Мокрањац, одломак сједалног на Светог Николу у 1. гласу.

Након поређења бројних записа великог појања, не само да смо дошли до закључака који се противе ставу о постојању супротности између Мокрањчевог (београдског) и карловачког појања, већ смо контраст у степену „прочишћености“ уочили баш међу неким од

записа појања у Карловачкој митрополији. Тако би на пример с једне стране могле бити гупке мелодије великог појања из зборника карловачких ђака Костића и Петровића или Бољарића и Тајшановића, а с друге стране, у односу на њих видно „прочишћене“ Станковићеве мелодије (наведене разлике илуструје Пример 4). Уосталом, Бољарић и Тајшановић су и сами увидели да је Корнелије Станковић поједностављивао мелодијско-ритмичке покрете, што је још 1887. године Бољарић образложио следећим речима: „Он (К. Станковић, *прим Н. Д.*) није – бар већином – вијерно написао варијације, како их збиља у природном појању чујемо, онако гупко у преламању гласа, како поје н. пр. један вјешт карловачки пијевац, но списао је што једноставније, испреламано, круто, велећ: ово и ово се не слаже с правилима музике. А учинио је можда и за љубав хармоније. Ми пак гледасмо да што вјернији будемо изразима природног, не притворног и обзирног појања, појања, каквог чујемо из уста вјештог, декламујућег пијевца у српској пијевници.“<sup>398</sup> Ипак, о неукусно богатим мелодијско-ритмичким покретима у записима Бољарића-Тајшановића, не може бити говора.

---

<sup>398</sup> Упор. Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић, Српско православно пјеније, по карловачком старом начину [за један глас], Св. I–II, Сарајево (б. и.), 1887, III.



Пример 4: Божићни ирмос (1. глас) у „китњастом“ запису карловачких богослова Петра Костића и Јефте Петровића и „прочишћеном“ запису Корнелија Станковића.

Петар Костић и Јефта Петровић

Музички запис Божићног ирмоса (1. глас) у „китњастом“ запису карловачких богослова Петра Костића и Јефте Петровића. Запис садржи 12 строва музике са пододговарајућим текстом у кириличној писаници.

Векле чај ду - ше мо - ја чест - њеј - шу - ју и слав - њеј -  
 - шу - ју гор - њих во - ин - став дје - ву пре - чи - сту -  
 - ју бо - го - ро - ди - цу Та - ин -  
 ство стра - но - с  
 ви - жу и пре -  
 слав - но -  
 - е не - бо, вер -  
 теп пре - стол хе -  
 - ру вим - скиј дје  
 - ву ја сли  
 - вме сти - ли - шће

в њих - - - жс воз - ле - жс не - вмје - сти -  
 - - - - - мпј - Хри -  
 стос - Бог - - - је - го - - - жс вос -  
 пје - ва - - - ју - - - шће  
 вс - ли - - - ча - - - см.

Корнелије Станковић

*Andante con anima*  
 вс-ли-чај - ду-ше мо - ја чест - њеј - шу-ју и слав-њеј -  
 шу - ју - гор - њих во - ин - став дје - ву пре-чи-сту-ју -  
 Бо - го - ро - ди - цу - Та - ин - ство -  
 стра - но - е ви - жу -  
 и пре - слав - но -  
 - е - не - бо, - вр - тсп,  
 пре - стол - хе - ру - вим -  
 скиј, - дје - ву - ја -  
 сли - вмје - сти - ли -

sempre cresc.

шће в њих - же воз - ле - же не - вјис - сти -  
 миј Хри - стос  
 Бог - је - го - же во - спје - ва - ју -  
 шће вс - ли - ча -  
 ем.

Мокрањчев мелографски рад на напевима великог појања представља широко истраживачко подручје. Због тога поређење степена мелизматичности и „причишћености“ од сувишног „кићења“ његових великих песама и оних код карловачких мелографа јесте природни почетак једног знатно детаљнијег проучавања, чије резултате овом приликом можемо да изложимо само уопштено. Зато ћемо у наставку покушати да укажемо и на још неке најважније одлике Мокрањчевих записа великог појања.

По распореду формула и одсека, као и варијантама мелодијско-ритмичких токова унутар њих, Мокрањчеви записи великог појања показују готово највећи број оригиналних решења у односу на учесталост оригиналности код осталих аутора.<sup>399</sup> Пример 5а сведочи о томе да некада варијанте структуралних делова напева у Мокрањчевим записима могу бити и по самој идеји веома неубичајене. На овом месту је важно истаћи да изузев значајних сличности у мелодијама питомаца карловачке Богословије и сомборске Препарандије, где се неретко ради и о очигледним међусобним преписима, мање или веће неподударности

<sup>399</sup> Тако је и Манојловић у Предговору *Општег појања* из 1935. године написао: „А да је, често, разлика врло велика између Корнелијевих и Мокрањчевих мелодија најбоље може да послужи као пример Велико *Свјете тихиј* (...). У мелодији, како ју је забележио Мокрањац, истиче се шира линија и модулација у даље тонске родове (од *бесмртнаго...*, као и доцније), што потсећа на ориентални утицај, док је мелодија Корнелијева остала у једном тонском роду (у f). Ето, дакле, на примеру доказа како се наше народно црквено певање, за врло кратко време, мењало, и вађ је време да се данас томе учини крај.“ Упор. Коста П. Манојловић, Предговор, Стеван Стојановић Мокрањац, *Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, нав. дело, 9.

запажамо међу радовима свих осталих мелографа – што је и природно, с обзиром на усмено преношење, разлике у времену и местима бележења песама, као и с обзиром на креативност музикалних интелектуалаца и добрих појаца. Они су својим записима сачували мелодије како су их сами појали или како су желели да се у будућности певају (нпр. Топаловић, Остојић, Цвејић, Мокрањац, Барачки, Лера, Ластавица, Грданички). Ипак, ради лакшег поређења, приликом потписивања једних испод других, аналогних делова истих химни из пера различитих аутора, често је било најтеже, накада готово и немогуће, дописати и Мокрањчеву варијанту. Свакако, удаљеност Мокрањчевих варијанти од оних код других мелографа није увек присутна, али Пример 5б илуструје да може бити екстремно велика.

Пример 5: Неке од оригиналних варијанти делованапева великог појања из записа Ст. Ст. Мокрањца.

а) Пример показује један од одсека из првог дела (у којем је први стих) причасне песме *Хвалите на Тон Деспотин* (3. глас), који се састоји од уводне формуле дугог трајања и дупло краће завршне формуле. На крајевима ових формула појављује се исти мелодијско-ритмички мотив и подударан финални тон (иначе, финални тон уводне формуле истовремено је и иницијални тон завршне формуле). Верујемо да су управо наведене околности инспирисале појца/мелографа да, како нам сведочи Мокрањчев запис, овај одсек преиначи у одсек формулу. Тако се једино код Мокрањца у *Хвалите на Тон Деспотин* два пута узастопно појављује само уводна формула одсека (дакле, без завршне формуле), чији су иницијалис и финалис подударни аналогном одсеку код других мелографа. Наведеном скраћењу текст није могао бити разлог, јер је у првој појави одсека-формуле присутна иста реч, са једнаким распоредом слогова у односу на музички ток, као и код других аутора. Друга појава овог одсека-формуле доноси само завршни слог речи „хвалите“ („те“), али и краћи мелодијско-ритмички ток, услед изостављања мотива (из 3. такта прве појаве) у трајању од једног четворочетвртинског такта. Свакако, ни овом скраћењу текст не може бити узрок, јер се током читавог одсека-формуле поје само један слог. Такође, једино у Мокрањчевим варијантама дотичног одсека (тј. одсека-формуле) уочавамо промене такта.

Поменути одсек налазимо у великом броју записа, али су варијанте међусобно веома сличне. Због тога овом приликом наводимо само неке од њих:

- 1) Мирко Балубџић, Милорад Јовичић, Стеван Стратимировић-Петар Трбојевић;
- 2) Мита Топаловић;
- 3) Лазар Лера
- 4а) Стеван Стојановић Мокрањац, 1. појава одсека-формуле;
- 4б) Стеван Стојановић Мокрањац, 2. појава одсека-формуле.

Уводна формула одсека

1 (хва) - ли

2 (хва) - ли

3 (хва) - ли

4a ро со rit а tempo (хва) - ли

4b (те)

Detailed description: This musical score is for the introduction of the 'Odessa Formula'. It consists of five staves. Staves 1, 2, and 3 are vocal lines with lyrics '(хва) - ли'. Staff 4a is a vocal line with lyrics '(хва) - ли' and includes tempo markings 'ро со rit' and 'а tempo'. Staff 4b is a piano accompaniment line with the lyric '(те)'. The music is in a minor key and 3/4 time.

Завршна формула одсека

1 те

2 те

3 те

4a (ли) . те

4b (те)

Detailed description: This musical score is for the ending of the 'Odessa Formula'. It consists of five staves. Staves 1, 2, and 3 are vocal lines with lyrics 'те'. Staff 4a is a vocal line with lyrics '(ли) . те'. Staff 4b is a piano accompaniment line with the lyric '(те)'. The music is in a minor key and 3/4 time.

б) Пример приказује други део (тј. део напева у којем је други стих) причасне песме *Хвалите на Тон Деспотин* (3. глас) у запису Мите Топаловића и Мокрањца. Мелодијски ток наведене песме код Топаловића у основи је подударан онима код свих осталих мелографа/преписивача овог причасног напева (Остојића, Бољарића-Тајшановића, Козобарића, Балубџића, Јовичића, Стратимировића-Трбојевића, Живковића, Лере). Мокрањцац, пак, бележи краћу мелодију, која је на свом почетку и крају једнака онима код осталих записивача, док се највећи део унутарњег тока потпуно разликује од варијанте других мелографа.

Мита Топаловић

Хва - ли - те - је - (е) - (је) - го - во - виш - њих - (ни) - хва - ли -

- те (не) је (е) (је) - го во виш - њих.

Ст. Ст. Мокрањац

Meno mosso

Хва ли те је го во ви (ви) - шњих.

У песмама великог појања значењски логична текстуална целина (стих или полустих) уобичајено се завршава са крајем формуле или одсека.<sup>400</sup> Или, посматрано из супротног смера, са крајем формуле се може, али не мора завршити стих или полустих, док се у њеном току, по неписаном правилу, текстуална целина не завршава. Готово је немогуће пронаћи завршетак стиха или полустиха унутар формуле, без обзира на то да ли је уводна или завршна у одсеку.<sup>401</sup> Стога, није необично што је описано правило испоштовано и у Мокрањчевим записима оригиналних варијанти мелодијских токова, већ је занимљиво то што је код неуобичајених варијанти формула и одсека Мокрањац најчешће бележио текстуално фразирање подударно ономе на аналогним местима код осталих мелографа (једно од таквих решења приказује и Пример 5а). За истраживање односа музичког и текстуалног фразирања у великом појању, Мокрањчеви записи мелизматичних и умерено мелизматичних мелодија утолико су нам више од користи, што потврђују (као и записи других мелографа, само знатно чешће) да су се појци и приликом стварања удаљених варијанти мелодијско-ритмичких токова формула, одсека и редоследа ових структуралних делова, придржавали претходно описаног правила при њиховом усклађивању са полустиховима и стиховима. У вези са Мокрањчевим мелографским радом из овога, пак, сазнајемо да – ако је и вршио мелодијско-ритмичке корекције напева – није реметио однос граница музичких и текстуалних целина. Спознаја наведеног је тако, у процесу истраживања, хипотезу о правилу односа музичких и текстуалних целина преиначила у правило.

Већ смо поменули да се местимично у формулама Мокрањчевих мелографија великих песама појављују уметнути или изостављени мелодијско-ритмички мотиви у односу на уобичајену појаву дотичних структуралних делова у напевима осталих мелографа, али, додајмо, и у истом напеву код самог Мокрањца. Иако у његовим записима постоје и дословне репетиције мелодијско-текстуалних целина, уметање или изостављање мотива најчешће је присутно код понављања одсека, поготово узастопних или који се налазе у близини, чиме је спречавана монотонија (овакав поступак показује и Пример 5а). Зато постављамо питање: да ли су тако певали Мокрањчеви појци или је он сам у мелографску делатност (прецизније, у процес прераде напева за зборнике) уткао и своје композиторско умеће? Свакако је могуће и једно и друго: можда може бити речи о маниру Мокрањчевог главног појца, али је готово и немогуће да је Мокрањац као мелограф приликом корекције напева могао да искључи своје композиторске афинитете.

<sup>400</sup> За формуле и одсеке у великом појању упор. поглавље „Одлике великог појања“.

<sup>401</sup> Незнатни случајеви завршавања полустихова и стихова током формуле указују на грешке при кројењу напева (учили смо их у експерименталним покушајима Лазара Лере да уклопи текст и мелодију који у традицији једно другом нису предодређени) или су присутни у екстремно дугим формулама.



За велико појање карактеристичан је висок степен очуваности иницијалних и финалних тонова формула и одсека. Посебно је интересно да су ови тонови углавном подударни међу различитим записима и код формула које не уоквирују одсек. Иако су код Мокрањца у том смислу уочљива одступања, пре свега код удаљених варијанти, дотичних, најмањих самосталних структуралних делова, и његове велике песме одликује висок степен подударности иницијалних и финалних тонова формула и одсека са онима из песама осталих мелографа. И Пример 5а показује да су иницијални и финални тон једног одсека код других записивача/преписивача подударни иницијалису и финалису одсека-формуле, који се – о чему је већ било речи – код Мокрањца појављује као неуобичајена варијанта аналогног одсека из записа осталих мелографа.

Поједине одлике, по којима се Мокрањчеве химне из *Осмогласника* разликују од ових напева код других записивача, велико појање, пак, чине једнаким са записима великих песама код свих осталих аутора (како Мокрањчевих претходника и савременика, тако и од њега млађих мелографа). Наиме, за разлику од мелодија *Осмогласника*, које су, прво Бољарић и Тајшаноивић транспоновали *in G*, а након њих и Мокрањац – *in F*, ниједан аутор зборника, химне великог појања није транспоновео на исту висину. Објашњење можемо пронаћи у самој природи мелодијских токова мелизматичних песама, знатно различитој од оних у малом појању. По Мокрањчевим речима, први повод за свођење свих песама *Осмогласника* на исту висину јесте тај „да ученици не би имали много посла и муке око читања у разним тонским родовима, већ да све гласове читају у једноименом дуру или молу.“<sup>402</sup> Други повод је, пак, проистекао из жеље да појци лакше уоче „у ком се крају лествице који глас креће, да ли високо или ниско“, те да тако, у складу са могућностима свога гласа, процене од ког ће тона почети певање.<sup>403</sup> Иако би, из другог наведеног разлога, записивање свих песама великог појања на истој висини било веома сврсисходно, за читање мелодија резултат би, међутим, био контрапродуктиван. Узроци се налазе у томе што химне великог појања обилују променама тоналитета, тонских родова и модуса, као и у томе што су амбитуси напева великог појања често веома велики. Тако би транспоноване мелизматичних мелодија на исту висину

<sup>402</sup> Упор. Стеван Ст. Мокрањац, Предговор, *Стеван Ст. Мокрањац. Сабрана дела*, том 7: *Духовна музика IV. Осмогласник*, нав. дело, 5.

<sup>403</sup> Исто. Уколико би појци просечних гласовних способности певали апсолутне висине тонова (мада то у пракси није уобичајено), поједини делови мелодија били би превише високи или ниски. Питањем амбитуса гласова у своје спису бавио се и Јеромонах Гаврило још у 15. веку. При томе је посебно обратио пажњу на мелизматични, каловфонски стил. Истински почетни тонови, у смислу апсолутних висина, и тада су се одређивали на чисто практичан начин – према амбитусу сваког напева у вези са опсегом појчевог гласа. Тако релативни положај гласова не значи да, нпр. други аутентични треба увек певати више него први аутентични или први плагални ниже од другог плагалног. Упор. Еустатиос Макарис, Значај тонских висина у „новом методу“ грчке црквене музике, нав. дело, 90–98.

резултирало појавом бројних предзнака и помоћних линија у нотном тексту, што, свакако, читање не би олакшало, већ би га учинило знатно тежим.

Још једна заједничка одлика готово свих записа великог појања, па и Мокрањчевих, јесте подела на тактове. Најчешће су у питању четворочетвртински тактови, а тек местимично присутни су и тактови  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $3/2$ , али и  $5/4$ . Као што илуструје Пример 5а (али на неки начин и други приложени примери), промене тактова су претежно (мада не и искључиво) заступљене, баш, у Мокрањчевим записима мелизматичних песама, те је због тога занимљиво размотрити следећу његову костатацију из „Предговора“ *Осмогласника*: „Наше црквене мелодије, кад се узму без текста, смишљене су све у дводелноме такту као најпростијем и најприроднијем. Оне су дакле по природи својој дводелне.“<sup>404</sup> Због чега Мокрањац овом приликом не помиње и могућност појаве непарних тактова? Одговор се поново налази у томе што је аутор, у наведеном „Предговору“, давао закључке суштинске природе, без намере да објашњава изузетке и одступања од онога што је најчешће, а тактови  $3/4$  и  $5/4$  заиста су само местимични и налазе се у великом појању, а не у силабичним мелодијама овог зборника.

С обзиром на то да се у „Предговору“ *Осмогласника* није бавио великим појањем, Мокрањац је уопштено написао и да су – поновимо – наше црквене мелодије кад се узму без текста смишљене у дводелном такту. Мелодијско-ритмички ток у напевима великог појања није условљен флексијама певаног текста, те је у њиховом случају подела на парне тактове могућа и у присуству текстуалног предлошка. Иако то није прецизирао, Мокрањац је овога вероватно био свеснији од својих савременика и претходника. Баш из дотичног разлога је, као и сви други мелографи, напеве великог појања поделио на тактове, док је насупрот осталим записивачима, силабичне песме делио на одсеке (овакав приступ фразирању мелодија малог појања у записима црквених песама пре Мокрањца није био познат).<sup>405</sup> Уосталом, у непосредном наставку овде разматраног цитата, Мокрањац недвосмислено објашњава условљеност ритма самог малог појања од ритма текста, што је јасно започео речима „Но у нашим песмама *краткога појања (...)*“, закључујући да „такат ових песама лежи у ритму самога

<sup>404</sup> Упор. Стеван Ст. Мокрањац, Предговор, *Стеван Ст. Мокрањац. Сабрана дела*, том 7: *Духовна музика IV. Осмогласник*, нав. дело, 4.

<sup>405</sup> Међу Мокрањчевим записима празничног појања, поједине, мада малобројне, велике песме (нпр. сједални, тропари, стихире), на садрже поделу на тактове, већ на одсеке. Верујемо да је реч о напевима који нису добили и коначну мелографску обраду. У прилог томе говори податак да су извесни напеви са истом мелодијом, али другачијим текстом (нпр. сједални у 1. гласу за различите празнике) забележени са тактицама. Мелизматичне химне без поделе на тактове веома су ретке и код других мелографа. Тако нпр. Стефан Ластавица није ставио тактне црте у великом прокимену *Бог наш на небеси и на земљи* 7. гласа (крстовданско вечерње). Овај напев је кратког трајања (у вредности од шеснаест и по четворочетвртинских тактова) и има ритмички умерено развијен ток. Остали мелографи га деле на тактове (нпр. Станко Морар).

текста, за то ове песме нису дељене на тактове, а усправне цртице – тактице – повучене су само после сваког свршеног мелодијског става.<sup>406</sup>

Мокрањчева писана реч сведочи о томе да су поједини поступци које је применио у обради мелографисаних, како силабичних, тако и мелизматичних напева проистекли из потребе да ученицима олакша учење мелодије и појање, док су други последица његовог истанчаног музичког сензибилитета. У предговору *Осмогласника* оставио је и неке податке о својој мелографској делатности. Одатле сазнајемо да је скоро цело српско црквено појање записао на основу певања одличног појца и познаваоца црквених напева, протођакона г. Јована Костића.<sup>407</sup> Велики број празничних песама забележио је према појању архимандрита Арсенија Бранковића, а као одличног и поузданог саветника, нарочито за велике сједалне, наводи архимандрита Кирила Јовичића. Мокрањцу су многе песме отпевали и тада млађи певачи: Ранко Лукић и Михаило Поповић, чланови духовног суда; Тома Стојадиновић, свештеник и Драгољуб Поповић, професор.<sup>408</sup> Велико *Свјете тихи* мелографисао је по певању митрополита Теодосија Мраовића, док Манојловић наводи да је и он учествовао у компоновању Мокрањчеве литургије, а нарочито херувике у 1. гласу, коју му је певао по карловачком начину.<sup>409</sup> Тако је Мокрањцу већи број појаца певао песме према његовом избору. Стога је могао да упореди разне начине појања и пробере који је најчешћи и најбољи. Мелодијама је приложио и алтернативне варијанте, али не све које је чуо, већ, како је сам написао, само најважније и најчешће употребљаване.<sup>410</sup> Реч је, дакле, о у основи истом принципу рада као и код Мокрањчевог девет година млађег савременика из Новог Сада, Тихомира Остојића.

По бележењу алтернативних варијанти мелодијских токова Мокрањац није био први међу мелографима црквеног појања. Пре њега је Мита Топаловић у својим рукописима, мада само местимично и дискретно, у појединим тактовима записивао другу могућу мелодијско-ритмичку варијанту. Ипак, услед знатно веће слободе приступа бележењу другачијих варијанти делова црквених напева и учесталости практиковања овог поступка, верујемо да је управо

<sup>406</sup> Упор. Стеван Ст. Мокрањац, Предговор, *Стеван Ст. Мокрањац. Сабрана дела*, том 7: *Духовна музика IV. Осмогласник*, нав. дело, 4.

<sup>407</sup> Г. Јован Костић је долазио годинама из Пожаревца у Београд на Мокрањчев позив и о мокрањчевом трошку, да му пева. Упор. Коста Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањцу*, нав. дело, 91–92 и Petar Bingulac, Stevan Mokranjac i crkvena muzika, *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988, 40.

<sup>408</sup> Упор. Стеван Ст. Мокрањац, Предговор, *Стеван Ст. Мокрањац. Сабрана дела*, том 7: *Духовна музика IV. Осмогласник*, нав. дело, 3.

<sup>409</sup> Коста Манојловић пише: „Сећам се да сам и ја ту суделовао про компоновању његове литургије, а нарочито херувике 1. гласа, јер сам му певао исту по карловачком пјенију.“ Упор. Коста П. Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањцу*, нав. дело, 63.

<sup>410</sup> Упор. Стеван Ст. Мокрањац, Предговор, *Стеван Ст. Мокрањац. Сабрана дела*, том 7: *Духовна музика IV. Осмогласник*, нав. дело, 3–4.

Мокрањац био узор Лазару Лери (у рукописима мелизматичних напева) и Дамаскину Грданичком. Заправо, у напевима великог појања Мокрањац није приложио само мелодијско-ритмичке алтернативне варијанте за поједине формуле и одсеке, већ је, како илуструју Табеле 4 и 5, понегде предлагао (Мокрањац и/или његови појци) и другачији низ одсека:

Табела 4: „Недељна“ херувимска песма, 8. глас.

| Први део напева |                |                |                |                | <i>Јако да Царја</i> |                |                |                |                |
|-----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| A <sub>1</sub>  | A <sub>2</sub> | A <sub>3</sub> | A <sub>1</sub> | A <sub>3</sub> | A <sub>1</sub>       | A <sub>2</sub> | A <sub>1</sub> | A <sub>2</sub> | A <sub>3</sub> |
|                 |                |                |                |                | A <sub>2</sub>       | A <sub>3</sub> | A <sub>3</sub> |                |                |

Табела 5: „Празнична“ херувимска песма 8. глас.

| Први део напева      |      |          |   |                             |  |  |                |
|----------------------|------|----------|---|-----------------------------|--|--|----------------|
| 1.                   | стих | <u>A</u> | B | B <sub>1</sub> <sup>1</sup> | B <sub>2</sub> или B <sub>2</sub> <sup>1</sup> |  | B <sub>3</sub> |
|                      |      |          |   |                             | B <sub>4</sub>                                 |  |                |
| 2.                   | стих | <u>A</u> | B | B <sub>1</sub> <sup>1</sup> | B <sub>5</sub> или B <sub>5</sub> <sup>1</sup> | B <sub>6</sub> или B <sub>6</sub> <sup>1</sup> | B <sub>6</sub> |
| 3.                   | стих | <u>A</u> | B | B <sub>1</sub> <sup>1</sup> | B <sub>2</sub> или B <sub>2</sub> <sup>1</sup> |  |                |
| <i>Јако да Царја</i> |      |          |   |                             |  |  | <i>Алилуја</i> |
| Оба стиха            |      | <u>A</u> | B | B <sub>1</sub> <sup>1</sup> | B <sub>6</sub> <sup>2</sup>                    | B <sub>6</sub>                                 | B <sub>7</sub> |

Ипак, иако Мокрањац није дао детаљнији опис методологије свог мелографског рада, наведену проблематику, а тиме и начин уклапања варијанти из различитих/истих извора, великим делом можемо да разматрамо првенствено хипотетички. Чини се да је највероватније између више записа истог напева одабирао један, којег је стављао у улогу главне мелодије (у оригиналном облику или након корекција варијанти по властитом нахођењу), при чему је поједине варијанте других или истих појаца прилагао као алтернативне. Но, Мокрањац не тврди да је бирао која је варијанта песме најчешћа и најбоља, већ, подсетимо, каже да је пробирао, који је начин певања најчешћи и најбољи. Тако је могуће да је и унутар одабране варијанте напева, као узора најтипичнијег редоследа формула и одсека, комбиновао најбоља мелодијско-ритмичка варирања дотичних структуралних делова из певања различитих појаца.

Могуће је, међутим, да су у оптицају били сви наведени методи.<sup>411</sup> Стога није познато у коликој мери су и да ли су оригиналности Мокрањчевих напева последица његових интервенција или оригиналних интерпретација певача.

Коначно, да ли је аутор изоставио прецизне забелешке о томе ко су појци појединачних напева (или делова химни) само због њихове примарно едукативне, а не мелографске сврхе или и због тога што је мелодијске токове различитих појаца кориговао и/или комбиновао по сопственој вољи? Како год било, за песме великог појања у Мокрањчевим записима не можемо бити сигурни да су сачуване у облику како су их појединачни појци изводили. Сходно томе закључујемо да Мокрањчевим записима великог, као и малог појања, није могуће приписати толико мелографски, колико едукативни значај. Уосталом, приликом записивања и великих песама, то јесте била примарна ауторова намера.

Занимљиво је, пак, да поједине химне великог појања које је Мокрањац записао излазе из оквира едукативне сврхе. Реч је о потпуно оригиналним самопроизвољним песмама,<sup>412</sup> којих нема у зборницима и рукописима осталих мелографа; заправо, реч је о песмама које нису биле утврђене традицијом. Међу њима се посебно истичу божићни ирмос у 1. гласу и херувимске песме насловљене као „Недељна“, „Подобна недељној“, „Празнична“, „Мала, подобна Празничној“. Мокрањчеви записи поменутих напева, за истраживача великог појања, представљају непроцењив извор различитих података.

Наиме, горе поменуте песме оригиналних мелодијских токова из Мокрањчевог пера, потврђују да је у пракси било присутно и мешање начина, које представља слободно комбиновање њихових мелодијских материјала унутар појединачних напева.<sup>413</sup> Примери химни насталих комбиновањем начина нису бројни, те би без Мокрањчевог мелографисања оваквих мелодија, било немогуће закључити да ли други постојећи записи сведоче само о

<sup>411</sup> Иако не сме бити искључено, мало је вероватно да је Мокрањац сам мењао редоследе одсека и формула, јер то би већ представљало уметничку обраду традиционалних варијанти и значајно нарушавало фолклорну аутентичност мелодијских токова. Верујемо да није радио ни веће корекције мелодијско-ритмичких токова унутар формула, што не значи да местимично није спроводио такве интервенције. Ипак, уколико нису честе, оне не могу имати суштинску важност.

<sup>412</sup> Самопроизвољни напеви настају уклапањем текста црквене песме и стандардне црквене мелодије, који традицијом нису једно другом предодређени или уметањем нетрадиционалног, оригиналног мелодијског тока под стандардни текст црквене песме. Дотични мелодијски ток проистиче из слободног третмана традицијом утврђене црквене мелодије, уз – евентуално – уметање новог музичког материјала потеклог из других црквених или световних напева (ређе, мелодијски ток је световног порекала), али и из слободног комбиновања мелодијског материјала различитих песама. На пример, међу херувимским песмама познато је пет самопроизвољних напева само у осмом црквеном гласу. То су, из записа Стевана Стојановића Мокрањца, „Недељна“, „Подобна Недељној“, „Празнична“ и „Мала, подобна Празничној“, као и једна без назива, према запису Лазара Терзина, а по појању Богољуба Прњаворовића.

<sup>413</sup> Детаљније о мешању начина у потпоглављу „Груписање црквених напева у српској и грчкој православној цркви. Начин и подначин“.

експериментима надарених појаца или је традиција познавала и овакав приступ кројењу песама. Заправо, Мокрањац је у поређењу са осталим мелографима записао највише химни насталих комбиновањем начина.

Мокрањчеви записи напева настали мешањем начина употпуњују научна сазнања о могућим начинима кројења самопроизвољних химни у великом појању, али сведоче и о високом нивоу појачке слободе при варирању мелодијских узора. Због тога је долазило и до инкорпорирања формула, којима – бар из данашњег становишта – није могуће установити порекло.

Захваљујући поменути оригиналним песмама у могућности смо да донесемо и друге закључке. Тако нпр. називи појединих херувика 8. гласа алудирају на међусобну сличност мелодија које означавају или на њихово заједничко порекло. По томе би требало да су мелодијски најсличније: у једној групи – „Недељна“ и „Подобна недељној“; у другој групи – „Празнична“, „Мала, подобна празничној“ и „Подобна Празничној, од оца Јове“ (ову херувику је, такође, записао Мокрањац, али она није настала мешањем начина, већ припада начину руских херувика 8. гласа) и у трећој групи – „Сентандрејска“ (записао ју је Лазар Терзин у Сент Андреји према појању црквеног појца Игњата Јанковића;<sup>414</sup> она, такође, припада начину „Руских херувика“) и самопроизвољна ненасловљена, коју је Терзин записао у Сент Андреји по појању Богољуба Прњаворовића. Супротно томе, међусобно су готово идентичне „Подобна недељној“ и „Мала, подобна празничној“; „Сентандрејска“ и „Подобна Празничној, од оца Јове“ представљају незнатно слободнију варијанту „Руске херувике“; док су „Недељна“, херувимска песма коју је Терзин у Сент Андреји записао према појању Прњаворовића и „Празнична“ по мелодијским конструкцијама најсамосталније. Ипак, и у њиховим случајевима могу се установити извесне међусобне сличности, као и сличности са другим херувикама. Тако је „Недељна“, по врстама и редоследу (али не и утврђеним варијантама) одсека и појединих формула из уводних делова, донекле слична ненасловљеној херувимској песми, коју је Терзин записао у Сент Андреји по појању Богољуба Прњаворовића (изузев формуле која одговара оној у херувимској песми „Подобна Недељној“), док је „Празнична“, условно, најсличнија „Подобној Празничној, од оца Јове“, јер је од ње исто толико и удаљена, због поседовања извесних формула уводних делова којих у овој другој нема, као и због потпуног одсуства завршне формуле једног одсека. Наведена поређења упућују на закључак да називи и подаци о пореклу напева великог појања (а могуће и црквених напева уопште) нису и обавезни показатељи, евентуалног, међусобног сродства појединих мелодија, као ни њиховог изворног порекла.

<sup>414</sup> И ову херувику је Терзин послао Кости Манојловићу, а овај ју је, такође, унео у *Православно српско народно црквено појање – Опште појање* из 1935. године.

И тако, да ли би данас научна анализа великог појања била потпуна да Мокрањац није записао готово најоригиналније мелодијске токове напева, са читавим низом алтернативних варијанти, које – чак и да их је кориговао према личном нахођењу – свакако не излазе из оквира традиционалне праксе; јер Мокрањчева мисија није била у служби метаморфозе црквеног појања (из „китњастог“ у „причишћено“, из више мелизматичног у мање мелизматично, из једне варијанте редоследа структуралних делова у другу...), већ у служби његовог очувања у форми прилагођеној школским потребама?! И колико бисмо знали о различитим могућностима комбиновања начина у великом појању да, пре свега Мокрањац и његов следбеник Коста Манојловић (у сарадњи са Лазаром Терзином),<sup>415</sup> нису сачували низ поменутих самопроизвољних херувика, божићни ирмос у 1. гласу, *Хвалите на Тон Деспотин...*, који – можемо слободно рећи – спадају међу највеће мелографске куриозитете у оквиру напева великог појања? Наравно да бисмо били сиромашнији за много неисписаних научних страна о великом појању да није било овог знатно важнијег Мокрањчевог доприноса, него што би била сама писана реч: веома вредне и бројне мелографске заоставштине умерено, до изразито мелизматичних химни.

А зашто је изостала његова писана реч о великом појању? У време Трифуновићевих трилица из којих се појало у београдској Богословији, било је ургентно сачинити нови уџбеник. Природно, предност је припала *Осмогласнику*. Опште, празнично и пригодно појање, који обилују великим песмама, морали су остати за касније, по страни, па су тако под радним насловом *Страно пјеније* чак пет пута и објављени.<sup>416</sup> Упркос томе, можемо закључити да је Мокрањац одлике великог појања познавао готово исто, или, чак, једнако, колико и одлике малог појања. Но, за петнаест година систематског мелографског рада, није стигао да за ученике направи ниједну саветодавну студију, макар за најчешће напеве великог појања: по

<sup>415</sup> Поред поменутих оригиналних напева, Коста Манојловић је у *Православно српско народно црквено појање – Опште* појање из 1935. године, приложио и два самопроизвољна причастена *Хвалите* из пера Лазара Терзина. Упор. Ст. Ст. Мокрањац *Православно српско народно црквено појање – Опште* појање, нав. дело, 351–352.

<sup>416</sup> За потребе ученика Богословије „Свети Сава“ у Београду 1914. и 1920. године (упор. Petar Bingulac, Stevan Mokranjac i crkvena muzika, *Napisi o muzici*, нав. дело, 34). Предраг Миодраг је указао на постојање издања из 1927. године које су припремили ученици Богословије „Св. Јован Богослов“ у Битољу и из 1932–1933. године, које су припремили ученици другог разреда богословије у Призрену. Ни у једној од две наведене књиге не понавља се садржај издања из 1920. године (упор. Предраг Миодраг, *Појање у богословским школама, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 126). Протођакон Живадин Ђорђевић, дугогодишњи наставник београдске Богословије „Свети Сава“, објавио је 1967, *Страно пјеније* за своје ученике. И ова збирка не садржи све песме из Манојловићевог издања из 1935. године. У њој се, пак, налазе поједине химне по певању Патријарха српског Германа, али и песме које нису означене као додаци, а нема их у Манојловићевом издању. Упор. Даница Петровић, *Опште, пригодно и празнично појање Стевана Ст. Мокрањца, Стеван Ст. Мокрањац. Сабрана дела*, том 8/а. *Духовна музика V. Опште и пригодно појање*, Београд – Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства – Музичко-издавачко предузеће "Нота", 1996, XV.

једну херувику, *Достојно, Хвалите...* Омели су га, дакле – за историјско раздобље у којем је живео – пречи послови, али не и увек завидне друштвене и личне животне околности. Није стигао да напише ни студију о мелодијским „шарама и заигравањима грлом“, а хтео је; ни да напише литургије по мотивима свих осам гласова, а и то је желео. И зато је – будући свестан приоритета, али и реалних могућности – музици и традицији предани Мокрањац, ипак, урадио оно што је најисправније: осигурао је од заборава задивљујући број великих химни и тиме њихово изучавање учинио могућим у свим временима.



## Одлике великог појања

### Ка дефиницији великог појања

Будући да су истраживања – како је било речи – показала некада тешко разликовање умерено мелизматичних химни од малог појања, указала се потреба за дефинисањем великих песама. На овај начин би велико појање било јасно разграничено од свих оних напева који су му блиски, али му непосредно не припадају. Отежавајуће околности за разликовање малог од великог појања могу бити различите, те се односити на степен мелизматичности/силабичности, структуру или гласовна својства. С обзиром на то да смо се на питања степена мелизматичности/силабичности и структуре већ осврнули у поглављу „Увод: основна својства великог појања“, размотримо проблем гласова.

Како је пракса показала постојање напева које су појци кројили веома слободно, знатно се удаљујући од традиционалног начина кројења великих химни, није могуће обухватити све видове мешања гласова великог и малог појања. Ипак, посебно су заступљене песме које по структури одговарају великом појању, али чије су формуле на крајевима одсека подударне са формулама гласова малог појања.<sup>417</sup> Такве су нпр. псалам први *Блажен муж* у 6. антифонском гласу (са појединим формулама 2. гласа малог појања, што проистиче из аутентично-плагалног односа између 2. и 6. гласа) и стихира на св. Николу *Человјече Божиј* у 6. самогласном гласу (Пример б), дакле гласовима малог појања. Само је Цвејић у свом „Уџбенику црквеног појања и правила“ означио глас ових песама, сврставши прву у опште појање, а другу у велико појање, док су аутори осталих зборника оба напева уврстили у велико појање,<sup>418</sup> без ознаке гласа (истичемо да мелодије псалама и стихира, иако не по правилу, најчешће припадају малом појању). Њима су, дакле, структура и степен мелизматичности били пресудни фактори за дефинисање великог појања, без обзира на гласове. Закључујемо стога, још једном, да су изразито до умерено мелизматичне песме прави „носиоци“ идентитета великог појања (велико појање у ужем смислу), те би химне скромних мелизама, као и полусилабичне и напевно силабичне химне, које су доминантно с конструкционим одликама великог појања (велико појање у ширем смислу), било можда још адекватније назвати „напевима из породице великог појања“, а уколико носе одлике гласова малог појања, као што је случај са *Блажен муж*

<sup>417</sup> За формуле и одсеке у великом појању упор. потпоглавље „Структура напева“.

<sup>418</sup> За зборнике у којима је садржано велико појање упор. поглавље „Преглед нотних зборника са напевима великог појања“.

и *Человјече Божиј*, „напевима у сродству са великим појањем“. О постојању сложених граничних примера између великог и малог појања биће више речи у потпоглављу „Тачке сусретања поларитетно супротних облика појања: силабичног и мелизматичног. Мутибарићева ревизија“.

Пример 6: Полусилабични напеви малог појања, у сродству са великим појањем, које су мелографи сврстали у зборнике великог појања. У напеву се смеђују мелизматични и напевно силабични делови, а доминира мелизматика.

Б. Цвејић, псалм први: Блажен муж, антифонски 6. глас.

Псалом први: Блажен муж: глас вант. (Стр. 244, др. 3)

Свѣте тихій

Свѣ те тихій свѣ ты а сла вы, без смерт на го От ца не бес на го свѣ та го бла жен на го и су се Хри сте, при шед ше на за паг сонн ца ви гве ше свѣт ве чер ний. По ем От ца, Сы на и свѣ та го Ду ха Бо га. Досто ин е си во вся вре ме на гѣт бы ти гла сы пре по доб ны ми. Сы не доб жий жи вот га ай, гѣм же мир Та сла вит.

Б. Цвејић, стихира на св. Николу Человјече Божиј, самогласни б. глас.

1

Слава: Ва От- цу и Сы- му  
и свѣ- то- му Ду- ху  
И ны- нѣ и при сно и во вѣ-  
ки вѣ ков а- ми мишь  
Че- ло- вѣ- че до- жи и  
вѣр- ный ра- бе,  
слу- го го- спо- день, му  
жу же- ла- ный со- су- де  
из- бран- ный стол- пе  
и у- твер- жде- ні- е Цер-  
кве цар- стві- а на- сѣд- ни- че  
не- пре- тал- чи во- пи- а за ны ко- го-  
спо- гу.

У доступној литератури узимане су у обзир готово само оне песме које припадају великом појању у ужем смислу, што је и природно, јер конструкционе и гласовне одлике ове врсте појања нису биле систематски проучаване, те је велико појање од малог разликовано само по примарно уочљивом својству – мелизматизици. Тако је Лазар Мирковић писао да је „велико пјеније отегнуто“;<sup>419</sup> Бранко Цвејић, да „у велико појање спада све што се развучено поје, али не само завршеци одсека, него цела песма“<sup>420</sup>; Бингулац је сматрао да је велико појање сво у широким мелизмима, додајући да „тамо и нема ничег другог но мелизама“,<sup>421</sup> као и да је велико појање „веома одмерено, полагаано, с великим мелизмима, тако да се један слог ланцима мелизама протеже кроз неколико дугих 'тактова' (чак до 28 тактова по Мокрањчевим записима). 'Велико појање'“, примећује Бингулац, „зато некад звучи као музика без речи, и њу знају певати само добри појци“ (заиста, у типичним напевима великог појања, мелодија има примарну, а текст секундарну улогу).<sup>422</sup> По мишљењу Данице Петровић велико појање чине умерено мелизматични и мелизматични напеви.<sup>423</sup>

Након свега наведеног можемо понудити дефиницију великог појања. Реч је о изразито мелизматичном до напевно силабичном појању, са себи својственим конструкционим одликама, које може, али не мора припадати неком од осам црквених гласова, а чије се карактеристике гласова разликују од оних у малом појању. Како сведоче доступни записи, у пракси се напеви великог појања готово по правилу налазе на местима у контексту службе традиционално намењеним мелизматичним мелодијама, а могу бити замењени напевима малог појања. Супротно томе, на местима у служби карактеристичним за силабичне напеве, велико појање није уобичајено.

*Припадност напева црквеним гласовима. Подела на начине.*

Напеви великог појања су најчешће сврстани у неки од осам црквених гласова, а није реткост да се исти текстови поју и у више различитих гласова (нпр. *Достојна*, херувике, *Хвалите*, поједини сједални). Тако су за херувимске песме карактеристични 1–4. и 8. глас, док

<sup>419</sup> Лазар Мирковић, нав. дело, 275.

<sup>420</sup> Бранко Цвејић, нав. дело, 721.

<sup>421</sup> Petar Bingulac, Stevan Mokranjac i crkvena muzika, нав. дело, 48.

<sup>422</sup> Petar Bingulac, O problemima tonalnih osnova u crkvenom pevanju balkanskih naroda, нав. дело, 11.

<sup>423</sup> Даница Петровић, Опште, пригодно и празнично појање Стевана Ст. Мокрањца, у: *Ст. Ст. Мокрањац, Опште и пригодно појање, Сабрана дела 8/а, Духовна музика V*, нав. дело, XXX.

их у 5, 6. и 7. гласу налазимо само у записима Лазара Лере. Насупрот томе, поједине велике химне не налазе се ни у једном гласу. У вези са тим Даница Петровић пише: „Иако су ове песме најчешће сложене у одређеним гласовима, у тим веома развијеним мелизматичним напевима одлике гласа се потпуно губе“.<sup>424</sup> Заиста, неке од најмелизматичнијих херувимских песама – грчке и карловачке, не припадају ниједном од осам црквених гласова, али карловачке херувике показују извесну удаљену сродност са херувикама у полусилабичном самогласном 4. гласу, док је за грчке херувике евентуалну сродност са неким од црквених гласова потребно тражити у византијском и поствизантијском пападичком појању.

Ипак, морамо приметити да изразита мелизматичност није разлог губљења одлика гласова. Многе изразито мелизматичне песме недвосмислено припадају одређеним црквеним гласовима.<sup>425</sup> Сматрамо да су одлике гласова нестајале приликом мешања народног, световног појања са мелодијом црквених напева, до чега је долазило услед усменог предања. У прилог томе иде и следеће мишљење Петра Бингулца: „У српској народној црквеној музици у неким сложенијим случајевима великог појања има неслагања у погледу припадности неке песме одређеном гласу. И ту та оцена припадности почива на формулама, на напевима, а не на елементима лествице. Али то је највише допринос фолклорног карактера српског *народног* црквеног певања“.<sup>426</sup>

У овом раду нисмо се детаљно бавили питањем сврставања у гласове оних напева чија је припадност одређеним гласовима дискутабилна, јер наведеном проблему треба посветити посебну пажњу у оквиру изучавања великог појања. Ипак, уочили смо да се проблем припадности извесних мелизматичних мелодија неком од гласова појављује не само у појединим развијеним химнама, већ и у краћим песмама, као што је нпр. *Алилуја*.<sup>427</sup> Код дотичних, како развијених, тако и кратких напева није спорно да ли се налазе у црквеним гласовима, већ ком гласу припадају. Наиме, извесне мелодијске формуле (за формуле и одсеке

<sup>424</sup> Даница Петровић, Опште, пригодно и празнично појање Ст. Мокрањца, у: *Опште и пригодно појање, Сабрана дела 8/а, Духовна музика V*, нав. дело, XXX.

<sup>425</sup> Нпр. различити *Хвалите, Хвалите на Тон Деспотин, Тон Деспотин, На Синајстјеј горје*, мелизматична *Достојна*, херувике по сједалнима у 1. гласу итд.

<sup>426</sup> Petar Bingulac, О problemima tonalnih osnova u crkvenom pevanju balkanskih naroda, нав. дело, 9. И Коста Манојловић пише: „Недостатак неумских рукописа у нашим странама и објашњава чињеницу: да се наше народно црквено појање много индивидуализирало, а што је и учинило да оно на себи носи, поред видних утицаја црквенога певања источне православне цркве, и наше националне музичке карактеристике и одлике, између којих је једна од најглавнијих: лепа и широка мелодиска линија, која се нарочито запажа (...) код Херувимских песама, *Достојна* и *Причастна*“. Упор. Коста П. Манојловић, Предговор, у: Стеван Стојановић Мокрањац, *Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, нав. дело, 11.

<sup>427</sup> Нпр. у појединим величанијима долази до забуне да ли припадају 3. или 5. гласу који имају међусобно сличне формуле; у знатно краћим записима *Алилуја*, може доћи до дилеме да ли припадају 1. или 3. гласу итд.

упор. наставак овог поглавља) имају исти или готово исти мелодијско-ритмички ток, иако се налазе у различитим гласовима (мада се у контексту напева различитих гласова могу налазити на другачијим тонским висинама). Наведена појава није везана само за српско, већ и за византијско појање. Тако Кенет Ливи (Kenneth Levy) примећује: „Мелодијски модели (...) могу представљати један или више гласова, али ретко све гласове“, а Милош Велимировић дотичне формуле назива „лутајућим“.<sup>428</sup> Овакви примери нису ретки, а као што показују Балубџићеви записи *Хвалите* у 7. гласу и духовског ирмоса у 4. гласу (Пример 7), међу различитим гласовима могу бити подударне и формуле дугог трајања.

Пример 7: Иста (веома дуга) формула у два различита напева различитих гласова.

Мирко Балубџић, *Хвалите*, 7. глас.



<sup>428</sup> Упор. Ивана Перковић, *Анализа нотних примера црквене музике*, у: Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 114. Да би било могуће одгонетнути ком гласу припада одређени напев, битно је установити релације тонских висина „лутајућих“ формула у односу на остале формуле, како у контексту дате песме, тако и у контексту напева у гласовима којима ова песма може припадати. Такође, важно је идентификовати и карактеристичне варијације мелодијског костура „лутајуће“ формуле, а од значаја је и третман осталих формула, као и амбитуси, тонски низови, карактеристични тонови, укупни бројеви и карактеристични редоследи музичких одсека. Што је напев краћи, мањи је број елемената који могу помоћи у откривању гласа (нпр. код *Алилуја*, зависно од варијација многи од наведених елемената могу да буду подударни). Због тога је у случају напева чија је припадност одређеним гласовима двосмислена потребно упоредити што већи број његових записа са што већим бројем записа мелодија у гласовима којима тај напев може припадати.

Мирко Балубџић, духовски ирмос, 4. глас.



*Напомена:* Као резултат прилагођавања претходећем мелодијском току почеци наведене формуле у духовском ирмосу и *Хвалите* различито су варирани. Такође, појава наведене формуле у духовском ирмосу забележена је у диминуираним нотним вредностима у односу на њену појаву у *Хвалите*. Како темпо интерпретације напева није фиксан, апсолутне ритмичке измене не ремете препознавање исте формуле.

У зборницима се могу наћи и грешке при означавању гласова песама великог појања, али су оне настале нехотично или услед недовољне упућености мелографа, младих богослова и ученика препарандија (који су често дословно преписивали старије зборнике, а тиме преузимали и нетачне записе). Наиме, сви напеви сврстани у погрешне гласове показују недвосмислену припадност неком од других црквених гласова. Тако нпр. Лазар Лера и Петар Зубан (Зубанић) у зборнику из 1903/04. године самогласну херувик у 4. гласу погрешно означавају као „Херувика II гл. (Станковићева)“, док у оба своја зборника из 1903/04. и 1904. херувимску песму у 8. гласу из групе руских приписују 4. гласу. Грешака у означавању гласова има чак и у Мокрањчевим записима. Сам Коста Манојловић напомиње да је *Хвалите*, које је код Мокрањца означено као б, код свих осталих аутора означено као 8. глас. Мелодија овог *Хвалите* подударна је оној и у песми *Да молчит*, такође приписаној 8. гласу. Због тога је Манојловић, као редактор Мокрањчевог *Општег појања*, унео 8. глас, но, објаснио је како и даље постоји дилема ком гласу припада ово *Хвалите*, будући да у дотичном зборнику не налази ниједан други причастен б. гласа са таквом мелодијом. Такође, сви причасни 8. гласа имају мелодију као и *Хвалите* 8. гласа, по Мокрањчевој ознаци, а та мелодија се разликује од оне у поменутом напеву *Да молчит*.<sup>429</sup>

<sup>429</sup> Коста П. Манојловић, Предговор, у: Стеван Стојановић Мокрањац, *Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, нав. дело, 10.

Манојловић, међутим, није уочио могућност сврставања напева у неколико различитих група унутар појединачних гласова, које бисмо могли назвати својеврсним *начинима* у оквиру великог појања. Дотичне групе песама, аналогно подели на начине у малом појању, међусобно се не разликују увек по степену мелизматичности, већ по карактеристикама саме мелодије. Тако је нпр. у 8. гласу начин херувика из групе руских полусилабичан до напевно силабичан, док је начин причастена *Хвалите*, крушевачког и трстенског, мелизматичан; у 3. гласу је, пак, начин напева *Тон Деспотин* и *Хвалите на Тон Деспотин* изразито мелизматичан, баш као и начин песме *На Синајстјеј горје* итд. Груписање мелодија у начине је, без изузетка, карактеристичано за све црквене гласове великог појања.

Иако начини у великом појању научним путем до сада нису били дефинисани, појци су у пракси били свесни њиховог постојања. Тако би приликом кројења подобних великих напева, појци увек истакли о ком се начину ради. У 3. гласу, нпр, херувике и сједални припадају истом начину, али је Лера сачинио херувика подобну *Достојну* и ирмосима, који, пак, припадају другом начину овог гласа (што је у њеном називу и истакао). Да је аутор дотичну херувика означио само као „Херувика у 3. гласу“, сваки искусан зналац великог појања очекивао би мелодију начина херувимских песама и сједалних.

У великом појању начин представља скуп одређених мелодијско-ритмичких материјала, који се међусобно комбинују по законитостима својственим само том начину. Тако је за неке начине карактеристично смењивање мелодијских одсека по извесним правилима, док се у другима одсеци могу слободно смењивати. У већини начина улога мелодијских материјала стриктно је раздвојена, те неки припадају уводима одсека, док су други завршне формуле. Ређи су, пак, начини у којима се мелодије појединих завршних формула или одсека-формула, појављују и у уводима одсека, као што је у случај са начином херувимских песама и сједалних у 1. гласу. За херувимске песме и сједалне на Божић у 3. гласу, које иначе одликује висок степен правилности у смењивању одсека, карактеристично је да су неки одсеци подложни променама завршне формуле, док су им уводи и места у контексту обе врсте напева фиксни. Судећи према доступним записима, по наведеном принципу третирали су завршеци двају различитих одсека, од којих један има две, а други три могуће формуле. У Лерином запису херувике 3. гласа на крају једне појаве дотичног одсека стоје предложене две формуле *ad libitum*.

Ређе поједини начини у оквиру истог гласа могу имати и заједнички материјал. Тако је у 6. гласу свим начинима подударна завршна формула напева, док су остали мелодијски материјали различити. Због тога дотична формула делује као носилац идентитета 6. гласа. Поред једнаке завршне формуле, начини ирмоса на Велики четвртак и на Велику суботу у 6.



гласу имају још једну заједничку формулу (која се у оба случаја вишеструко појављује), док су остали мелодијски материјали, такође, различити.

### *Структура напева*

Принцип изградње византијских мелодија базира се на низању формула повезаних кратким пасажима, који се најчешће састоје од поступног лествичног кретања. У основи мелодија српског великог појања такође учувамо низање формула, али оне нису повезане кратким пасажима, већ се непосредно надовезују једна на другу. Другим речима, напев великог појања можемо упоредити са мозаиком, који је настао слагањем елемената различитих величина у виду музичких формула различитих дужина трајања. Унутар таквог „напева-мозаика“, формуле су, као најмање структуралне целине, груписане у оквиру музичких одсека, док музички одсеци, надовезујући се један на други, формирају напев. Ивана Перковић формулу у малом појању дефинише као „препознатљив мелодијски или мелодијско-ритмички модел присутан у химнама једног гласа“, <sup>430</sup> чему бисмо додали да се препознатљивост заснива на понављању мелодијских или мелодијско-ритмичких модела. Наведено тумачење одговара и формулама великог појања.

У малом појању одсек чине увод и завршна формула. Увод је једна, мање или више силабична, али недељива целина, чији су ритам, а делом и мелодија, условљени говорним флексијама текстуалног предлошка. На увод се надовезује формула, која означава крај одсека, а чији се финални тон поклапа са завршетком смисаоно логичне текстуалне целине.

У великом појању одсек такође сачињавају увод и завршна формула, с том разликом што увод најчешће обухвата низ формула, те он није (као у малом појању) недељива целина (у том смислу изузетке представљају уводи који садрже само једну формулу). С обзиром на прецизно дефинисано место сваке формуле у напеву – уводне или завршне, а у циљу лакше спознаје дотичних места формула о којима ће током разматрања структуралних одлика херувимских песама бити речи, одлучили смо се да у овом раду *формуле из увода одсека* назовемо *уводним деловима*, насупрот *завршним формулама одсека*, које смо назвали *формулама*. На овај начин смо потцртали и разлику у организацији структуре одсека малог и великог појања.

---

<sup>430</sup> Ивана Перковић-Радак, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2004, 114.

Ритам и мелодија мелизама у уводним деловима (формулама увода) великог појања нису подређени флексијама певаног текста, као у малом појању. Дотичне формуле могу бити, али најчешће нису заокружене мелодијско-ритмичким застојима (изузетно и паузама), осим завршне формуле одсека, чији крај готово по правилу одликује мелодијско-ритмичка цезура (често и пауза). Због тога није уобичајено да се формула из увода нађе на месту завршне формуле одсека и обратно, те су овакве пермутације сасвим изузетне. Интересантна је примедба Иване Перковић да формуле на крајевима одсека „функционишу као музички носиоци интерпункцијских ознака“.<sup>431</sup> Тако одсек у великом појању можемо дефинисати као скуп уводних формула заокружен завршном формулом и дужим трајањем финалног тона, при чему може, али не мора бити подударан са завршетком значењски логичне текстуалне целине. Као и у малом појању, понекад читав одсек обухвата само једну развијену формулу, што и у напевима великог појања можемо назвати одсеком-формулом. Пример 8 приказује одсек-формулу која се појавује и у улози завршне формуле одсека са уводима.

Пример 8: Уводни делови, формуле, одсеци и одсеци формуле у херувимској песми блиској напевима *Достојно* и ирмосима на Богојављење у 2. гласу. одломак с почетка напева.

The image displays six staves of handwritten musical notation in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values and rests. Handwritten annotations in Cyrillic script are present throughout:

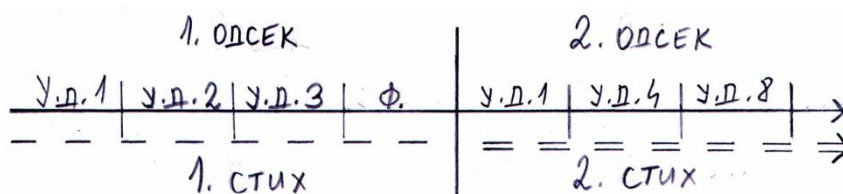
- Staff 1: Labeled "ОДСЕК-ФОРМУЛА" at the top. A bracket under the first part is labeled "ОДСЕК-ФОРМУЛА = ФОРМУЛА". An arrow points to the end of the staff labeled "ОДСЕК 1". A bracket under the final note is labeled "УВОДНИ".
- Staff 2: Labeled "ДЕО 1" under the first part and "УВОДНИ ДЕО 2" under the second part.
- Staff 3: Labeled "ФОРМУЛА = ОДСЕК-ФОРМУЛА" under the first part. An arrow points to the end of the staff labeled "ОДСЕК-ФОРМУЛА". A bracket under the final note is labeled "УВОДНИ ДЕО 1".
- Staff 4: Labeled "ОДСЕК-ФОРМУЛА = ФОРМУЛА" under the first part. An arrow points to the end of the staff labeled "ОДСЕК 2". A bracket under the final note is labeled "УВОДНИ ДЕО 1".
- Staff 5: Labeled "УВОДНИ ДЕО 3" under the first part and "УВОДНИ ДЕО 2" under the second part.
- Staff 6: Labeled "ФОРМУЛА = ОДСЕК-ФОРМУЛА" under the first part. An arrow points to the end of the staff.

<sup>431</sup> Ивана Перковић, *Анализа нотних примера црквене музике*, у: Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 115.

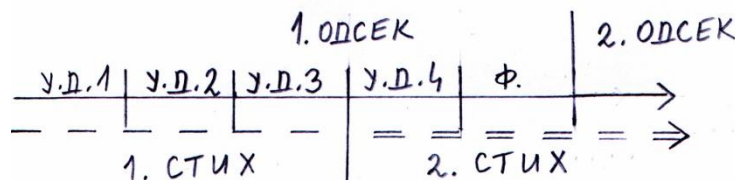
Принципијелно, и у великом појању одсеци се подударају са значењски логичним текстуалним целинама (и то није реткост). Ипак, услед мелизматичности и велике дужине напева, текстуалне целине (почев од стихова па до појединачних речи!) веома су често сложено третиране, те „развучене“ на већи број одсека или формула. Уобичајено је да се значењски логичне текстуалне целине завршавају и са крајем уводних делова, а не само са крајем његове завршне формуле (Пример 9). Неретко поједини самогласници настављају да „леже“ при преласку из једног у други одсек. Због свега тога, дакле, значењски логичне целине текста нису сигуран параметар при одређивању граница одсека у великом појању, али су углавном поуздан параметар при одређивању крајева уводних делова.<sup>432</sup> Наведено је потврда дељивости увода у великом појању, јер су појци стриктно поштовали границе формула у њима. Завршеци текстуалних целина унутар одређене формуле представљају праве изузетке, а последица су непрецизног кројења.

Пример 9: Схематски приказ могућих завршетака значењски логичних текстуалних целина у односу на музичке целине.

а) Подударање граница стихова и одсека.



б) Завршетак стиха се подудара са крајем једног од уводних делова одсека (тима наредни стих започиње истовремено са следећим уводним делом дотичног одсека), док границе суседних одсека нису подударне са границама стихова.



Напомена: Скраћеница "у. д." означава уводни део, а "ф." завршну формулу одсека.

<sup>432</sup> На местима где – услед изостанка мелодијско-ритмичких цезура и/или низања нових мелодијско-ритмичких целина непотврђених дотадашњим вишеструким излагањима – није могуће једнозначно дефинисати границе музичких целина, оријентир су границе значењски логичних текстуалних целина.

Како спознати границе музичких целина – формула (уводних и завршних) и одсека? Формуле, као најмање музичке целине током напева најчешће се, дословно или варирано, понављају. Унутар једне песме не понављају се обавезно све формуле, али су границе оних које су присутне само по једном одређене границама формула које су заступљене неколико пута. Интересантно је да су, упркос развијеним мелодијама, појци кроз векове чврсто чували карактеристичне мелодијско-ритмичке одлике формула. Стога се почетни и завршни тонови једне формуле у различитим записима много чешће подударају, него што се разликују. Уколико је одређена формула веома варирана, о њеној „изворној варијанти“ сведочи место појављивања у контексту напева: свака појава једне утврђене варијанте одсека садржи исте формуле у подударном редоследу и броју.

За разлику од малог појања где се смењивање одсека најчешће (мада не обавезно) спроводи по јединственом принципу и у утврђеном редоследу, у напевима великог појања често се редослед музичких целина (формула, одсека) мења. Стога поређење већег броја записа олакшава препознавање граница формула. Тако се, на пример, низ различитих формула, које се не понављају, у датој песми манифестује као једна дуга формула или одсек-формула, али поређењем се може установити и другачији редослед дотичних формула. У том случају не може бити речи о одсеку-формули, већ о одсеку са уводним деловима.

#### *Мелодијске особине – карактеристични тонови и лествичне основе*

Како бисмо установили карактеристике гласова и начина у којима су велике песме кројене, у свим одсецима посматрали смо иницијалне и финалне тонове, мелодијске доминанте, амбитусе, тонске низове, тоналне основе, са евентуалним модулацијама и алтерованим тоновима.

Иницијални и финални тонови одсека најчешће су непроменљиви. Ретко одсеци почињу уводним делом, чији је први тон подложен изменама. Извесне формуле имају посткаденцијалне мелизме – кратке мелизме, односно пролазнице, након мелодијско-ритмичког застоја. Због разубуђености и велике дужине мелодијских токова појединих одсека, некада мелодијске доминанте не постоје или се смењују, а некада се истовремено појављују по два подједнако доминантна тона.

Утврђена варијанта одсека међу својим наступима унутар појединачних записа напева, али и групе записа исте песме – ретко има различите амбитусе. Веће разлике у амбитусима

заступљене су између утврђене варијанте одсека и њене утврђене подваријанте. Амбитус великих песама песамама креће се од чисте кварте до, сасвим изузетно, чисте ундециме. Ноне и дециме, пак, нису ретке, а поред чистих квинти и октава, великих и малих сексти и септима, присутни су и умањени интервали квинте, септима и октаве.

Тонски нивои великог појања показују веће разлике међу записима исте утврђене варијанте одсека, него што је случај са амбитусима. Унутар појединих тонских нивоа суседни тонови нису увек у секундним односима, већ су присутни и интервали терце или кварте.

Просечно су тоналитети и модуси подједнако заступљени. Међу тоналитетима дур је незнатно чешћи од мола, који је, пак, првенствено природни, ређе мелодијски и сасвим изузетно хармонски. Модусе по учесталости појављивања можемо поређати на следећи начин: миксолидијски, дорски, фригијски и сасвим ретко, еолски.

Већи делови напева – одсеци или групе одсека – који припадају једном тоналитету или модусу нису чести. Насупрот томе уобичајено је присуство појединачних одсека или група одсека које одликује тоналност или модалност, али са унутарњим модулацијама и/или мутацијама, односно прожимањима модуса. Подједнако су уобичајени и делови напева које одликују прожимања тоналитета (дурских или молских) и модуса.<sup>433</sup> Модулације и мутације су неретко и вишеструке, али и веома убрзане. Приликом модулација надовезујући тоналитети су у односу првог или другог степена квинтног сродства или у медијантним односима. С обзиром на то да је реч о једногласним напевима, није могуће увек са сигурнишћу прецизирати место промене тонског рода или модуса, али су препознатљива места потврде присуства новог тоналитета/модуса. Такође, морамо скренути пажњу и на често непрецизно и двосмислено бележење предзнака од стране аутора записа или преписивача.

Упркос развијености одсека, алтеровани тонови нису увек присутни, али нису ни неуобичајени. Најчешће се појављују у улози поступне скретнице наниже или навише, а као пролазнице заступљене су знатно ређе. Између алтерације у улози ускочне скретнице (наниже или навише) и циљног тона по правилу се налази терцни интервал (Табела 6).

<sup>433</sup> Повремено суседне сегменте (појединачне формуле, скупове формула или формула и делова формула) развијених, често разуђених мелодијских токова појединачних одсека или група одсека није могуће протумачити у тоналитетима, али ни у истом модусу. У таквим случајевима једино логично објашњење у складу са амбитусима, тонским нивозима, а некада и локалним мелодијским доминантама дотичних сегмената, налазимо у промени модуса.

Табела 6: Алтеровани тонови и њихове улоге у великим напевима.

| <i>Алтерован ступањ</i> | <i>Улога алтерације</i>  |
|-------------------------|--|
| <i>bII</i>              | ускочна скретница наниже и поступна скретница навише у низу IV–bII–I–bII–I |
|                         | поступна скретница навише у низу I–bII–I                                   |
| <i>bV</i>               | поступна скретница навише у низу IV–bV–IV                                  |
|                         | ускочна скретница навише у низу III–bV–IV                                  |
| <i>bVI</i>              | поступна скретница навише у низу V–bVI–V                                   |
| <i>bVII</i>             | поступна скретница навише у низу VI–bVII–VI                                |
|                         | ускочна скретница навише у низу V–bVII–VI                                  |
| <i>#II</i>              | поступна скретница наниже у низу III–#II–III                               |
| <i>#III</i>             | поступна скретница наниже у низу IV–#III–IV                                |
| <i>#IV</i>              | поступна скретница наниже у низу V–#IV–V                                   |
|                         | ускочна скретница наниже у низу VI–#IV–V                                   |
|                         | поступна пролазница навише   |

## Видови груписања напева у Српској и Грчкој православној цркви

### Груписање напева

У, истина не великом броју списа који се баве груписањем напева, или другачије – мелоса,<sup>434</sup> Српске православне цркве, није спроведена подударна класификација, а велико појање се и не помиње увек. Разлог се налази у томе што је у педагогији српског црквеног појања током 19. и 20. века, најважнији зборник био *Осмогласник*, те су и напеви првенствено одређивани према песмама које се у њему налазе.<sup>435</sup> Класификацијом српских православних напева бавили су се Ненад Барачки у свом рукопису „Обрасци осмогласног појања“ (1938), Бранко Цвејић у „Уџбенику црквеног појања и правила“ (1950), Петар Бингулац у тексту „Црквена музика у Србији“ (1977) и Војислав Илић у тексту „Српски Осмогласник“ (1988) те смо наведену литературу узели у разматрање. Класификацијом грчких и српских црквених напева почев од 19. века, бавила се Весна Пено у чланку „О напеву у православном црквеном појању – прилог типологији црквених напева“, што смо узели у обзир у циљу компаративног сагледавања српских и грчких груписања врста химни, првенствено из разлога извођења закључака у вези са великим појањем. У исте сврхе, имали смо пред собом и сажети превод на енглески језик „Мегатеоретикона“ Хрисанта са Медитоса, који датира из 19. века. Груписања напева, тако, потичу од времена Хрисанта са Медитоса с почетка 19. века, па до 1988. године, када је записана последња класификација химни у Српској православној цркви. Будући да велико појање није посебно истакнуто у дотичним класификацијама, овом приликом ћемо покушати да надоместимо наведену празнину.

Појам *напев* из српског језика, највише одговара грчком појму *мелос*, који је општеприхваћен у музиколошкој литератури, а значи: „мелодија, песма, као и начин певања црквених песама“.<sup>436</sup> „Као критеријум поделе мелоса превасходно се наводи врста богослужбене химне и устројство мелодијских образаца. Ритмичку компоненту мелодија наши први мелографи су помињали једино у подели српског појања на *мало* или *кратко* и *дуго*, *велико* или *китњасто*“, као што је то урадио Мокрањац у свом предговору *Осмогласника*.<sup>437</sup>

<sup>434</sup> Упор. *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. XIV, САНУ 3 – Институт за српскохрватски језик, Београд, 1989, 204–205. Напеви су мелодије које се по својим карактеристикама разликују у зависности од тога које врсте богослужбених текстова прате.

<sup>435</sup> Весна Пено, О напеву у православном црквеном појању – прилог типологији црквених напева, *Музикологија*, 2003, 3, 227.

<sup>436</sup> Исто, 220.

<sup>437</sup> Исто, 227.

Ненад Барачки у спису *Обрасци осмогласног појања*, наводи да за сваки напев постоји посебан „калуп“. Међу напевима истиче: самогласни, подобни, тропарски, антифонски, катавасијски, егзапостиларски, кондачки, славословски – свечани, али будући да је своју студију засновао само на песмама *Осмогласника*, не помиње и химне великог појања.

Неретко напеви имају исту – према речима Барачког – „калупску форму“ (мислећи, вероватно, на број и распоред одсека), као нпр. тропарски и антифонски или антифонски и катавасијски итд. За груписање мелодија у појединачни напев, Барачки користи следеће критеријуме:<sup>438</sup>

1. „Из колико се мелодијских ставова (образаца, прим. В. П), састоји дотични напев;
2. Како се понављају ови ставови и по ком редоследу се надовезују један на други;
3. Колико поједини обрасци имају 'битних и главних удара у тоновима који служе као карактеристика дотичног напева' (Барачки овде под „ударима“, верујемо, подразумева нагласке, прим. Н. Д.);
4. Како се мелодијски обрасци завршавају, 'високо или ниско, одозго или одоздо, горе или доле, на арзису или тезису'“.<sup>439</sup>

Овде бисмо додали да све наведене ставке важе и за груписање напева великог појања, с тим што је у њиховом случају од пресудног значаја и висок степен мелизматичности. „Барачки, дакле, напеве одређује искључиво према критеријуму мелодијских образаца, али без истицања важности саме ритмичке компоненте у њима. Он једино помиње темпо којим се одређени напеви поју, али разлике које се по овом параметру уочавају од гласа до гласа не обезбеђују му значај неког посебног критеријума. Наиме, самогласни напев у највећем броју гласова подразумева спор темпо, премда је у трећем и седмом гласу, по Барачком, он умерено брз. Тропарски мелос се пева и умерено брзо (у првом, трећем, шестом и седмом гласу), али и умерено полако (у другом, четвртном, петом и осмом), док је за антифонски типичан брз темпо“, пише Весна Пено.<sup>440</sup> Велико појање, које Барачки изоставља, поје се у лаганом темпу, мада – као и у случају свих других химни – темпо варира и зависно од тренутних потреба службе. Које је све напеве Барачки навео, приказаћемо у Табели 7.

<sup>438</sup> Весна Пено, нав. дело, 227–228.

<sup>439</sup> Ненад Барачки, *Обрасци осмогласног појања у ноте за један глас саставио и протумачио протојереј Ненад Барачки, професор у пензији, рукопоис у Архиву Музиколошког института САНУ, 1938, нав. према: Весна Пено, нав. дело, 228.*

<sup>440</sup> Весна Пено, нав. дело, 228.



Табела 7: Класификација напева, према запису Ненада Барачког.<sup>441</sup>

|  |
|--|
| <b>Самогласни напев</b>  |
| Стихире на <i>Господи возвах</i> и на <i>Хвалите</i> , догматик, јеванђелске и литијске стихире, стихире на стихове о празницима са њиховим богородичнима.   |
| <b>Тропарски напев</b>   |
| Тропари и њихови богородични, седални (у првом, другом, четвртном и осмом гласу), кондаци (без трећег гласа), васкрсне стихире на стихове, степена (антифоне), прокимени, катавасије <i>Честњејшују</i> , славословље са завршним тропаром и блаженима (у првом, трећем, петом и шестом гласу), катавасија у првом гласу.  |
| <b>Подобни напев</b>   |
| Стихире на опелу после Јеванђеља, понеке стихире на стихове (нпр. на Велики Петак) у другом гласу, понеке стихире на <i>Господи возвах</i> и на <i>Хвалите</i> у четвртном, шестом и осмом гласу, литијске и стиховске стихире о неким празницима (рецимо на светог Николу), пасхалне стихире (за које су, према речима Барачког, типични нарочити мелодијски елементи) у петом гласу. |
| <b>Антифонски напев</b>  |
| Васкрсне стиховске стихире и њихов богородичан, степена (антифони), прокимени, катавасије, <i>Честњејшују</i> по деветој песми канона, славословље са завршним тропаром и блажена у другом, четвртном и осмом гласу (за осми глас Барачки истиче да су само прва четири блажена у антифонском напеву).   |
| <b>Егзапостиларски напев</b>   |
| Егзапостилари, празнични свјетилни са богородичнима у другом гласу, изузев свјетилних о празницима који се поју по великом напеву, како би били свечанији.   |
| <b>Кондачки напев</b>  |
| Кондаци трећег гласа   |
| <b>Славословски напев</b>  |
| Славословље које се поје, нарочито уочи великих празника, као и неки псалми у шестом гласу.  |
| <b>Катавасијски напев</b>  |
| Катавасије (канони), стихови са <i>Честњејшују</i> на деветој песми и блажена – четири последња стиха са песмама у осмом гласу.  |

Ненад Барачки је навео осам напева, при чему често истиче и у којим се све гласовима дотичне химне певају. Тако је евидентно да поменути мелосе не налазимо у свим гласовима, али сваки глас има самогласни и тропарски мелос. Велико појање помиње само у вези са егзапостиларским напевом, чији се свјетилни једино о празницима певају мелизматично. Остале велике химне – како је већ било речи – Барачки изоставља.

<sup>441</sup> Нав. према: Весна Пено, нав. дело, 228–229.

Бранко Цвејић у *Уџбенику црквеног појања и правила* наводи тропарски, антифонски, самогласни напев и велико појање. За тропарско појање Цвејић закључује да је најједноставније и најлакше; поје се најчешће бржим темпом, а осим петог гласа све су песме у дуру. Према Цвејићевим речима тропарском појању припадају тропари, кондаци, сједални на јутрењу после прве и друге стихословије, сједални по полијелеју, катавасије 1, 3, 5, 6. и 7. гласа, антифони 6. гласа, честњејшују 6. гласа и блажена 1, 3, 5, 6. и 7. гласа.<sup>442</sup>

Антифонским начином поју се васкрсни антифони (осим у 6. гласу) и антифони на бдењу Великог Четвртка. „Антифонско појање првога и петог гласа разликује се од тропарског појања истих гласова само краћим завршетком; трећег и седмог гласа такођер завршетком, али не краћим. Антифонско појање другог, четвртог, шестог и осмог гласа немају уопште везе ни сличности са тропарским појањем тих гласова. Код васкрсних антифона види се да су пети, шести, седми и осми глас плагијати првог, другог, трећег и четвртог гласа“.<sup>443</sup> Катавасијско појање у 8. гласу се, такође, развило из антифонског појања истог гласа.<sup>444</sup>

Самогласно појање је састављено из више одсека од тропарског и антифонског, те је и компликованије, али – како Цвејић закључује – „и много лепше него тропарско и антифонско.“<sup>445</sup> Самогласним начином се поју *Господи возвах* и *Да исправитсја* са стихирама, литијске стихире о празницима, стиховне стихире, осим оних из Осмогласника (које се поју тропарским или антифонским начином) и хвалитне стихире на јутрењу.<sup>446</sup> „Код неких гласова има неке сличности самогласна мелодија са тропарском или антифонском, као код првог и петог гласа; трећи и седми глас самогласни скоро је једнак тропарском и антифонском трећем и седмом гласу; четврти и осми има врло мало сличности са антифонским и четвртим и осмим гласом (...) Међусобно имају сродности први и пети глас самогласни; други антифонски има сродност са шестим самогласним; трећи и седми су слични, а четврти и осми, као и антифонски ти гласови тако су сродни, да и бољи појци заиђу из једнога у други“.<sup>447</sup>

Бранко Цвејић посвећује пажњу и великом појању, те бележи да га има у појединачним гласовима, али и ван нарочитог гласа (у виду произвољних напева), као што су нпр. разне причасне песме: *Скажи ми Господи кто обитајет, Господи услиши, Око сердца* итд.<sup>448</sup> Према Цвејићевом наводу, песме великог појања се деле на четири групе сходно својој сврси у контексту службе:

<sup>442</sup> Бранко Цвејић, нав. дело, 17.

<sup>443</sup> Исто, 161.

<sup>444</sup> Исто, 162.

<sup>445</sup> Исто, 289.

<sup>446</sup> Исто, 290.

<sup>447</sup> Исто, 289.

<sup>448</sup> Исто, 11.

- а) Песме које се певају за време које је потребно да свештеник прочита дуже молитве, нпр: *Господи помилуј, Тебје Господи, велико Свјат.*
- б) Песме намењене свечаним приликама, нпр: велико *Слава, Благослови душе, сједални, ирмоси.*
- в) Песме које се певају за време вршења дужег обреда, нпр: *Иже херувими, причастен, Слава: Цар небесниј.*
- г) Велике стихире ради опхода око цркве, као што су *Воскресеније Твоје, Свјати Боже.*<sup>449</sup>

Петар Бингулац наводи пет начина певања: самогласно, подобно, тропарско, антифонско (или на стиховње) и велико, али истиче, да се не могу сви напеви наћи у оквиру једног гласа. Најсилабичнији су тропарски и антифонски, међу којима нема суштинске разлике. Самогласни је најнапевнији и са мелизмима у каденцама. Подобни напев је по својим особинама између самогласног и тропарског и налази се у само у 2, 4, 5. и 6. гласу. Поделу на тропарско и антифонско певање имају само 2, 4. и 8. глас.<sup>450</sup> Иако даје кратак опис мелизматичности великих химни, као и навод да великог појања нема у свим гласовима, Бингулац не помиње и врсте песама које се поју по овим напевима, као ни гласове у којима се велико појање налази. Из наведеног разлога напомињемо да је Бингулчев закључак о непостојању химни у свим гласовима неисправан. Наиме, велико појање се налази у свих осам гласова, при чему нису све врсте химни заступљене у сваком гласу. О распореду химни великог појања по гласовима, сведочи Табела 8.

<sup>449</sup> Бранко Цвејић, нав. дело, 721. Упор. класификацију у поглављу „Увод: основна својства великог појања“.

<sup>450</sup> Petar Bingulac, Crkvena muzika u Srbiji, *Muzička enciklopedija*, vol. I, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977, 371.

Табела 8: Груписање по гласовима и начинима напева великог појања.

| Глас | Начини |  |
|------|--------|--|
| 1.   | 1      | Сједални на Св. Николу, Божић, Благовести, Велику суботу ( <i>Плашчаницеју и Гроб Твој</i> ), Св. Архангела Михаила, по другој катизми на Св. Симеона Мироточивог; херувимске песме  |
|      | 1 и 2  | У Мокрањчевом запису Божићног ирмоса припев је по начину 1, остатак напева по начину 2   |
|      | 2      | <i>Достојно</i> (полувелико); ирмоси на Велику Госпојину, Васкрс, Божић, херувика (Лерино кројење)   |
|      | 3      | Причастен на Божић <i>Избавленије посла Господ</i> ; причастен <i>Хвалите Господа</i>  |
| 2.   | 4      | Псалм 140. <i>Господи возвах тебје усличи мја</i> , поје се у на Духове (недеља Свете Педесетнице) на великом вечерњу  |
|      | 1      | <i>Достојно</i> (велико); херувике; ирмос на Богојављење;  |
| 3.   | 2      | Сједален на Велики петак   |
|      | 1      | Сједални на Богојављење, Божић, Благовести; херувика   |
|      | 2      | <i>Достојно</i> (велико); ирмос на Сретеније; херувика (Лерино кројење)  |
|      | 3      | <i>Тон Деспотин</i> и <i>Хвалите</i> на <i>Тон Деспотин</i>  |
| 4.   | 4      | (у другом делу оба напева налазе се поједини уводни делови и формуле из начина 4)  |
|      | 1      | <i>Хвалите</i> ; <i>На Синајстјеј горје</i> ; причастен на Преображење   |
|      | 2      | Сједални на Св. Николу, Божић, Богојављење, Благовести, Цвети (2 различита сједална), Духове (2 различита сједална), Малу Госпојину, Ивањдан   |
| 5.   | 3      | <i>Достојно</i> (полувелико и велико); ирмос на Ваведење, Благовести, Преображење, Цвети, Духове, Тројице; херувика (Лерино кројење)   |
|      | 4      | Херувика   |
| 6.   | 1      | <i>Достојно</i> ; ирмос на Спасовдан; херувика (Лерино кројење)  |
|      | 1      | <i>Достојно</i> (полувелико)   |
|      | 2      | <i>Достојно</i> (велико)   |
|      | 3      | Ирмос на Велики четвртак; херувика (Лерино кројење)  |
|      | 4      | Ирмос на Велику суботу   |
|      | 5      | <i>Ниње сили</i> (пева се уместо херувике на литургији пређеосвећених дарова);<br><i>Вкусите и видите</i> (причасна песма)   |
|      | 6      | <i>Господи помилуј</i> и <i>Многаја љета</i> (на владичанској литургији)   |
| 7.   | 7      | Прокимен умрлима   |
|      | 1      | <i>Хвалите</i> ; <i>Нетљенија</i> (самопроизвољан причастен на литургији св. Јована Златоустог); херувика по <i>Нетљенија</i> (Лерино кројење); причастни посведневни за уторак – Претечи, за среду – Крсту; причастени на Рождество Богородице, на Уздизање Часног Крста, на Ваведење Богородице, на св. Николу, на Цвети, на Велику суботу (литургија св. Василија)  |
|      | 2      | Велики прокимени на Велику суботу <i>Воскресни Боже суди земљи</i> , на 2. дан Божића <i>Кто Бог велиј</i> , на св. Јована <i>Бог наш на небеси</i>  |
| 8.   | 3      | <i>Воскресеније Твоје Христe Спасе</i> (из Пентикостара на Ускрс)  |
|      | 1      | Херувике из групе руских са различитим називима  |
|      | 1 и 2  | Херувике настале мешањем начина 1 и 2 (разни називи)   |
|      | 2      | <i>Да молчит</i> (причастен на Велику суботу); <i>Хвалите</i> по <i>Да молчит</i> ; херувике   |
|      | 3      | <i>Достојно</i> (велико)   |
|      | 4      | <i>Достојно</i> (велико карловачко или Лукијана Мүшицкога)   |
|      | 5      | <i>Достојно</i> (архијерејско)   |
|      | 6      | Ирмоси на Малу Госпојину, на Крстовдан; херувика (Лерино кројење)  |
|      | 7      | Ирмос на литургији св. Василија <i>О Тебје радујетсја</i> (полувелики и велики)  |
| 9    | 8      | <i>Хвалите</i> (крушевачко или трстенско)  |
|      | 9      | Велики тропар <i>Глас Господен</i> за Богојављење; <i>Слава и нињ</i> : <i>Цар небесниј</i> ; <i>Господи спаси благочестивија</i> (поје се на владичанској литургији); причастен за св. Три јерарха, који се поје и свим светима у суботу ( <i>Радујте сја</i> ); причастен за св. Архангела Михаила, поје се и понедељком који је посвећен св. Архангелима; причастен за св. Апостоле Петра и Павла, поје се и четвртком који је посвећен св. апостолима; причастни на Васкрс ( <i>Тјело Христово</i> ), на Вазнесење, на Духове, на Благовести, на Богојављење, на Божић |

Војислав Илић је сматрао да издвајање самогласних, антифонских и тропарских мелодија није нетачно, али да није ни довољно прецизно. Из поменутог разлога, он наводи и стиховни, сједални, катавасијски, блаженски, славословски, кондачки и егзапостиларни – светилни напев.

Дакле, иако издваја десет врста напева, његова подела не садржи подобни напев, којег наводи Барачки, али нема ни велико појање. Такође, према речима Иване Перковић, у већини гласова, многе групе које Илић наводи, имају заједничке мелодијске карактеристике.<sup>451</sup>

Ненад Барачки је дао најдетаљнију поделу напева, са највећим бројем мелоса и песмама у оквиру њих. Цвејић, такође наводи и песме које припадају начинима (у мањем броју од Брачког), са детаљним поређењем сличности начина по појединачним гласовима, док Бингулац и Војислав Илић истичу само начине. Бингулац и Цвејић су навели и који се начин у којим гласовима налази, што је код осталих аутора изостављено. Такође, једино Барачки даје критеријуме разликовања мелоса.

Велико појање помињу само Цвејић и Бингулац. За разлику од Бингулца који не улази у детаљније разматрање великих химни, Цвејић их класификује према њиховој сврси у служби. Барачки велико појање не истиче, али је у његовој подели начина заступљен свјетилни напев, који се на празнике пева мелизматично.

На основу наведених напева српског појања и њихових одлика може се уочити сличност са онима из грчке традиције.<sup>452</sup> Заправо, у првом целовитијем теоретикону црквеног појања након теоријских списа из византијске и поствизантијске епохе, Хрисант са Медитоса, један од тројице реформатора неумског писма,<sup>453</sup> навео је врсте песама. „При том није следио одређену логику у редоследу химни које помиње, као што није објаснио ни критеријуме за њихову класификацију. Хрисант, наиме, указује на следеће песме аниксандарија, возатељни стихови (пс. 140, 1–2), стихире на 'Слава... и ниње', прокимени на вечерњу и јутрењу, тропари, отпускни тропари, васкрсне стихире, седални, ипакоји, антифони, полијелеји, *Всјакоје диханије* (пс. 150, 6; 148; 1; 148, 2), канони, оде, ирмоси, катавасије, кондаци, икоси, величанија, егзапостилари, стихире на 'Хвалите', јеванђелске стихире, славословља, подобни, самогласни, азматике и матиме, типика, блажена, *Трисвета* песма, алилуарија, херувике, причасни, кратиме, калофонични ирмоси итд“, бележи Весна Пено.<sup>454</sup> Наведене химне сврстане су у пет основних напева: пападички, стари и нови стихирарски, ирмолошки и тропарски.

У дефиницији пападичког мелоса Хрисант је још мање одређен. „Он најпре каже да је то напев коме припадају причасни и херувике, да би одмах затим додао да се у истом напеву компонују и аниксандарије, возатељни стихови, прокимени, полијелеји, *Всјакоје диханије*,

<sup>451</sup> Војислав Илић, Српски Осмогласник, *Pro Musica*, Београд, 1988, 138, 9, нав. према: Ивана Перковић-Радак, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, нав. дело, 28.

<sup>452</sup> Весна Пено, нав. дело, 230.

<sup>453</sup> Године 1814, „три учитеља“ – Хрисант са Медитоса (касније архиеписком дирахионски), Хурмузије Библиотекар и Григорије Протопсалт, увели су такозвани „нови музички метод“, који представља ревизију византијске музичке нотације. Упор. Еустатиос Макрис, нав. дело, 90.

<sup>454</sup> Нав. према: Весна Пено, нав. дело, 221.

икоси, величанија, азматике, матиме, песме на входу, Трисвета песма, алилуарије, кратиме. Конфузији доприноси и напомена да се славословља, полијелеји, *Блажен муж* и сличне песме јављају и као нови стихирарски и као пападички мелос<sup>455</sup>. Пападички мелос се пева у спором темпу, а базиран је на калофонским композицијама (између 14. и 17. века).<sup>456</sup>

Старим стихирарским мелосом Хрисант је назвао онај који се налази у *Стихирарима* из периода од 12. до 16. века, „док је под новим стихирарским напевом подразумевао верзију коју је средином 18. столећа сачинио (...) константинопољски музичар Петар Пелопонески“.<sup>457</sup> Старом стихирарском напеву припадају стихире: васкрсне, на „Слава...и ниње“, на „Хвалите“, јеванђелске, али и подобни и самогласни. У новом стихирарском напеву су, уз наведене песме, још и егзапостилари, сједални, антифони, песме на входу.<sup>458</sup> Темпо извођења стихирарских напева може бити спор (Докастарион аргон) и брз (Докастарион синтомон), који је два пута бржи него код пападичког мелоса.<sup>459</sup>

Ирмолошки напев, „Хрисант везује искључиво за мелодије из 'Ирмологије' Петра Византинца (18. век), пренебрегавајући при том чињеницу да је реч о типу појачког зборника који има врло дугачку историју. Овом напеву он је прибројао тропаре, отпусне тропаре, васкрсне стихире, али и стихире на стихове и на 'Хвалите', затим, седалне, ипакоје, антифоне, каноне, оде, ирмосе, кондаке, величанија, егзапостиларе, блажена, славословља, типика и песме на входу, катавасије итд“.<sup>460</sup> И овде темпо извођења може бити спор (Катаваион) и брз (Хирмологион синтомон), али је овај до два пута бржи него стихирарски мелос.<sup>461</sup>

Тропарске химне Хрисант не образлаже прецизно. Истиче да су узете из књиге „Велики октоих“ (словенски "Осмогласник") и да се изводе напамет сваки дан у недељи. Тропарски мелос има исти темпо као брзи ирмолошки.<sup>462</sup>

У грчким списима штампаним током 19. века, углавном се понављају Хрисантови ставови, а у већини студија из 20. века делимично се употпуњује у усвојена подела на ирмолошки, стихирарски и пападички напев, без потребе за њиховим редефинисањем. „При

<sup>455</sup> Весна Пено, нав. дело, 222.

<sup>456</sup> Neobyzantine Octoechos, [http://en.wikipedia.org/wiki/Neobyzantine\\_Octoechos](http://en.wikipedia.org/wiki/Neobyzantine_Octoechos), 14. 04. 2015.

<sup>457</sup> Весна Пено, нав. дело, 222.

<sup>458</sup> Исто, 222.

<sup>459</sup> Neobyzantine Octoechos, [http://en.wikipedia.org/wiki/Neobyzantine\\_Octoechos](http://en.wikipedia.org/wiki/Neobyzantine_Octoechos), 14. 04. 2015.

<sup>460</sup> Весна Пено, нав. дело, 221–223.

<sup>461</sup> Neobyzantine Octoechos, [http://en.wikipedia.org/wiki/Neobyzantine\\_Octoechos](http://en.wikipedia.org/wiki/Neobyzantine_Octoechos), 14. 04. 2015.

<sup>462</sup> Исто.

овој категоризацији, новији грчки теоретичари истичу на првом месту ритмичко-метричку компоненту мелодија“.<sup>463</sup>

Ирмолошки напев, чији назив потиче од ирмоса канона има своје три подгрупе. „Силабични (...) и развијени (...) ирмолошки напев разликују се по метричкој подели. У силабичном ирмолошком, слог речи обично прати један тон, који је најчешће носилац једне, а у изузетним случајевима две јединице бројања (...). У развијеном ирмолошком мелосу, ритмичке вредности су удвостручене (...). Калофонични ирмолошки напев је мелизматичан и њему припадају поменути ирмоси канона.“<sup>464</sup> Отуда су и сједални, који према Хрисантовим речима припадају ирмолошком напеву, у српском црквеном великом појању изразито мелизматични. На овом месту истичемо да су и ирмоси у српском црквеном великом појању оличени веома дугим мелизмима, што можда указује на везу између поствизантијских грчких напева из Хрисантове класификације, и великог појања у српској цркви.

Како наводи Весна Пено „као и ирмолошки, тако и нови стихирарски напев постоји у силабичном и развијеном виду. Силабични стихирарски мелос је по ритмичким и метричким особеностима идентичан силабичном ирмолошком напеву. Они се, међутим, унутар истог гласа међусобно разликују по осталим мелодијским елементима: основном тону, као и другим тоновима који су у мелодији доминантни, затим по изгледу мелодијских образаца и често по лествичној структури“.<sup>465</sup> У развијеном стихирарском напеву уобичајено је да је слог речи носилац два тона и две јединице бројања, дакле као у развијеном ирмолошком мелосу.

Старим стихирарским начином названа је мелизматична мелодијска варијанта стихира, коју налазимо у *Доксастариону* Јакова Протопсалта (+1800) и *Анастасиматариону* Јована Дамаскина. У овим композицијама појединачни слог речи се поклапа са четири до осам, „па и више јединица бројања“ и великим бројем тонова.<sup>466</sup>

За пападички напев је типична развијена мелодија, која доминира над текстом. „Стихови или поједине речи се у овом мелосу третирају знатно слободније него (...) у ирмолошким и стихирарским композицијама. Чест је случај увођења слогова, који немају никакво значење, као нпр. *те, ри, рем, не, ни, но сл.*“, бележи Весна Пено<sup>467</sup> Од пападикијског појања води порекло и српско црквено велико појање.

За разлику од српских теоретичара, који приликом груписања напева, мелизматичним химнама нису придавали довољно значаја, у грчким поделама напева, постоји јасно издвојен

<sup>463</sup> Весна Пено, нав. дело, 223–224.

<sup>464</sup> Исто, 224.

<sup>465</sup> Исто, 225.

<sup>466</sup> Исто, 226.

<sup>467</sup> Исто, 226–227.

мелос мелизматичних химни – пападички и, делимично, ирмолошки мелос. Захваљујући томе, установили смо да велико појање не води у потпуности порекло од пападичког мелоса, већ да сједални – како је већ било речи – потичу од ирмолошког напева. Такође, установили смо и да закључци српских теоретичара, приликом прављења подела химни, не само да нису увек потпуни (најпотпунија је подела Барачког), већ нису ни довољно поуздани. О овоме нам је посведочила припадност великог појања свим црквеним гласовима, а супротно тврдњама Петра Бингулца.

#### *Начин и подначин*

У српској појачкој пракси за мелос, тј. напев, усталила се и термилошка одредница – начин,<sup>468</sup> те је интересантно да у великом појању, као начину долази до стварања и подначина, тј. начина својствених само великом појању (о чему је било више речи у потпоглављу „Одлике великог појања“), који се међусобно разликују по мелодијско-ритмичким одликама. Тако однос самоподобних и подобних химни у великим песмама,<sup>469</sup> управо стоји у директној вези са начинима великог појања, јер сваки глас има своје начине, те текст једне песме може да буде отпеван по начину друге песме унутар истог гласа (нпр. херувимска песма „по сједалном“ у 1. гласу). Такође, како је већ било речи, у пракси је било присутно и мешање начина, што је посебно дошло до изражаја у херувимским песмама, које је записао (али, наглашавамо, не и самовољно кориговао) Стеван Стојановић Мокрањац.

Мешање делова начина ретко је присутно и представља висок степен слободе појачке креативности. У овом случају реч је о модификацијама на нивоу порекла мелодијско-ритмичких токова формалних целина у самом великом појању. Наиме, повремено су појци формуле и/или одсеке једног начина, уметали у напеве, који припадају другом начину. Некада је наведено комбиновање до те мере било изражено, да се напев не може приписати ниједном засебном начину, већ га је могуће окарактерисати само као оног који је настао комбиновањем двају начина. Истичемо да је комбиновање начина спровођено искључиво у оквиру појединачног гласа, дакле, без мешања начина различитих гласова међусобно. Прегледом нотних записа, установили смо да нису присутне и химне које су настале мешањем више од два начина.

<sup>468</sup> Упор. Ивана Перковић-Радак, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, нав. дело, 27.

<sup>469</sup> Самободобна химна је она која има свој начин, док је подобна она чији је текст отпојан по начину неке друге химне. Заправо, подобна је отпојана по узору на самоподобну.



Варијанте мешања начина и гласова бројне су и не подлежу никаквим законитостима. Ипак, у грубим оквирима, могуће је разликовати два типа комбиновања начина:

1) Најчешће се структуралне целине различитих начина – формуле, уводи, одсеци – слободно смењују током читавог напева или унутар појединих његових делова. Нпр. у 3. гласу причасне песме *Тон Деспотин* (по чијем појању је посебно био познат Јанићије Поповић) и *Хвалите* на *Тон Деспотин* (које је "на особиту руку удесио" Јанићијев ученик, Никанор Грујић) у другом делу мелодије имају уметнуте поједине уводне делове и формуле из начина причасне песме *На Синајстјеј горје, Хвалите* и причасне песме на Преображење; у 8. гласу читав низ самопроизвољних херувимских песама са различитим називима (нпр. "Сентадурејска", "Празнична, од оца Јове", "Подобна празничној" итд.) настао је слободним и најразличитијим комбиновањем формула и одсека начина групе руских херувика и начина причасног *Да молчит*.

2) Ређе, текстуално заокружени делови напева припадају различитим начинима, те тако постају и музички заокружени, по критеријуму припадности мелодијског материјала дотичних текстуалних целина једном начину, након којих следе нове текстуалне целине у другом начину. Нпр. у Мокрањчевом запису божићног ирмоса у 1. гласу припев је по начину једнак сједалнима и херувикама, а преостали део напева подударан је начину *Достојна* и ирмоса. У херувимским песама не наилазимо на наведену варијанту комбиновања начина.

Постојање начина и комбиновање њихових мелодијских токова унутар појединачних напева Коста Манојловић погрешно схвата као уношење мотива једних гласова у друге, што га наводи на нетачне закључке у вези са сродством различито насловљених херувимских песама од којих су све у 8. гласу. По његовом мишљењу оне садрже заједничке елементе, али припадају различитим гласовима (Манојловић, међутим, не објашњава којим): "Када се пажљивије сагледају песме великог пјенија, т. ј. Херувимске песме, *Достојна* и *Причастни*, запазиће се, како се, често, мелодиски мотиви једнога гласа налазе у другоме гласу. Тако на пример, *Недељна херувика* (...) има елементе VIII гласа, као *Да молчит* (...), док су херувимске песме: *мала, подобна празничној* (...), и *херувика по певању свештеника Јове* (...) варијанте празничне херувимске песме (...). *Херувика* на стр. 227 (коју је Л. Терзин записао у Сент Андреји по појању Богољуба Прњаворовића, прим. Н. Д.) има елементе *Недељне* (...) и *Празничне* (...), а *Сентадурејска* (...) – празничне".<sup>470</sup>

<sup>470</sup> Коста П. Манојловић, нав. дело, 9–10.

У доступним записима нисмо уочили мешање гласова. Могуће је да је Манојловић у полусилабичним *Достојнима* присуство малог (у припеву) и великог (у преосталом делу напева) појања, иако су у истом гласу, схватио као "мелодијске мотиве једног гласа у другом гласу". Такође, причастен *Хвалите на Тон деспотин* садржи мелодијске материјале другог начина (карактеристичног за причастен *На Синајстјеј горје*) истог гласа. Да ли је Манојловић имао на уму неке нама непознате причасне песме, питање је на које је није могуће дати одговор.

Овде је, дакле, реч о мешању начина великог појања, односно подначина, посматрано из контекста комплетног српског црквеног појања. Али, пракса познаје и мешање самих мелоса, тј. начина, што грчки и српски теоретичари не помињу. Наведено подразумева приближавања природе супротних начина, где се силабичан и мелизматичан начин стапају у један, о чему ће више бити говора у потпоглављу „Тачке сусретања поларитетно супротних облика појања: силабичног и мелизматичног. Мутибарићева ревизија“.

## Тачке сусретања поларитетно супротних облика појања: силабичног и мелизматичног.

### Мутибарићева ревизија

Намеће се читав низ питања и у вези са разликовањем великог од малог појања. Наведено имплицира и тачке сусретања ових врста певања, оличених у појединим записима црквених химни. С обзиром на то, некада је веома сложено разликовати велике химне од оних које припадају малом појању. Да бисмо показали опсег сличности и разлика првенствено у степену силабичности/мелизматичности неопходно је почети од историографског осврта на интервенције које су вршене на химнама у вези са наведеним критеријумом.

У литератури се често срећу констатације да је Мутибарић скратио мелизматично појање и увео у употребу силабично, мало карловачко појање.<sup>471</sup> Да ли то значи да је комплетно карловачко појање или, прецизније, појање на територији Карловачке митрополије, пре Мутибарићевог скраћења било мелизматично?

Према оваквим претпоставкама изражавамо сумњу. Свакако да сви појци у Карловачкој митрополији нису били способни да у свакодневной пракси певају само мелизматичне напеве, нити су могућности службе то увек дозвољавале. Верујемо да је мелизматично карловачко појање било привилегија најбољих појаца, те да су мање даровити појци, уколико су заиста певали баш *ново* карловачко појање, ипак користили једноставније варијанте. Или су, како сведоче и многобројни писани документи, појали још увек постојеће „старо српско пјеније“. Наиме, из „старог српског пјенија“ велико појање не смемо искључити, али мелизми старих српских мелодија највероватније нису били оних сразмера, као у новом српском појању на територији Карловачке митрополије. Коначно, постоје мишљења да се у карловачком појању издвајало велико појање, а поједини аутори спомињу и мало појање,<sup>472</sup> што све иде у прилог закључку да у Карловачкој митрополији нису певани само мелизматични напеви.

Констатација да је Мутибарић скратио мелизматично појање и увео у употребу силабично карловачко појање, наводи на још једно питање: да ли је Мутибарић скратио и

<sup>471</sup> Нпр. Даница Петровић истиче Мутибарићев "рад на скраћивању мелизматичног појања и увођење у употребу скраћене, силабичне, верзије карловачког појања" (упор. Даница Петровић, Јеротеј Мутибарић и карловачко појање, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 1988, 24, 289–290), а Предраг Миодраг бележи да су Крестић, Чупић и Мутибарић редиговали и унифицирали црквено појање и да су такво појање "у скраћеном облику, тзв. мало или кратко појање" предавали обично вероучитељи у основним школама и гимназијама, поред науке о вери. Упор. Предраг Миодраг, Појање у богословским школама, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 125.

<sup>472</sup> Даница Петровић, Српско народно црквено појање и његови записивачи, нав. дело, 258. Лазар Богдановић спомиње да је Крестић знао и мало појање. Упор. Лазар Богдановић, нав. дело, 248.

напеве великог појања? Различити записи бројних истоимених песама, међусобно се не подударају по просечном укупном броју тонова на једном текстуалном слогу, што упућује на две могућности:

а) Да Мутибарић није скратио химне које по функцији „припадају“ великом појању, већ да је скратио само мелодије песама предодређених малом појању, те да су данас познати записи напевно силабичних песама из породице великог појања резултат ревизија млађих појаца (или мање талентованих „певаца“ пре и у време Мутибарића). Овоме у прилог иду историјски подаци по којима су појци крајем 19. и почетком 20. века све више обраћали пажњу на неусклађеност трајања предугих мелодија са током службе, те сажимали мелизме.

б) Да је Мутибарић можда скратио поједине (а мало вероватно и готово све) химне с текстовима „намењеним“ првенствено великом појању, али су у пракси добри појци наставили да негују и оне сложеније мелодијске варијанте, зависно и од потреба богослужења. У прилог томе иду многобројне записане песме које налазимо у варијантама типичним за велико појање, али и у умерено мелизматичним, полусилабичним, па чак и силабичним варијантама, како са српским, тако и са грчким текстовима. Ово показује и чињеница да су творци неких типичних напева великог појања (Л. Мушицки, Н. Грујић, Т. Мраовић), били управо Мутибарићеви ученици. Можемо бити сигурни и да су бивши Крестићеви и Чупићеви ђаци, дакле, Мутибарићеви савременици, и након скраћења карловачког појања, као већ формиран појци, наставили да негују велико, а највероватније и иначе „отегнуто“ појање. Чувени Јанићије Поповић, при службама митрополита Рајачића обавезно је певао велико *Тон Деспотин*.

С обзиром на то да су појци карловачке Богословије до Мутибарићеве ревизије певали „одвише отегнуто“ морамо се запитати: како су се међу „одвише отегнутим“ напевима препознавале песме великог појања? Односно, по чему је се „одвише отегнуто“ мало појање разликовало од великог појања? Евентуалне одговоре налазимо у очувању и данас присутних основних разлика између великог и малог појања, оличених у конструкционим принципима и степену силабичности/мелизматичности. Потоње се посебно односи на византијске напеве чији је конструкциони принцип подударан у силабичном и пападичком појању, али је једнак и конструкцији напева српског великог појања.

Верујемо да су појци приликом „отезања“ и/или сажимања „отегнутих“ мелодија, повремено комбиновали конструкционе принципе византијских химни (односно напева српског великог појања) и српског малог појања (које је, највероватније, могло бити чак и

умерено мелизматично), што потврђује постојање записа (истина не бројних) песама с таквом „мешовитом“ структуром. У оваквим примерима припадност мелодије великом или малом појању мора бити тумачена на основу степена силабичности/мелизматичности и/или места у контексту службе.<sup>473</sup> Тако, нпр, у зборнику великог појања Мирка Балубџића *Господи услиши* (нема ознаку за глас) одликује комбиновање одсека карактеристичних за српско мало појање (мада подељених на тактице, што није уобичајено за мало појање) са развијеним, дословно понављаним одсецима-формулама и формулама (у трајању од четири до шест 4/4 тактова), што пак одговара и великом појању; упор. Пример 12а). С обзиром на то да је песма и напевно силабична, можемо је сврстати напев близак химнама великог појања.<sup>474</sup>

Колико је граница између напева великог и малог појања некада суптилна, сведоче и химне из породице великог појања, као што је нпр. херувимска песма у 8. гласу из групе тзв. „Руских“ херувика, а под насловом „По Корнелију“ из записа Стевана Стојановића Мокрањца (Пример 12б). Реч је о напевно силабичној химни са формалном структуром великог појања, која, уколико се не узме у обзир структурална анализа, перцептивно оставља утисак малог појања. Ипак, цео напев је подељен на тактице, што је типично за велико, а не за мало појање. Такве химне, као што је већ било речи, сврставамо у оне из породице великог појања. Која је разлика између химне из породице великог појања, као што је херувика „По Корнелију“ и химне малог појања са специфичном структуром оличеном структуралним елементима великог и малог појања истовремено, као што је нпр. Балубџићев запис *Господи услиши?* Због чега обе химне нису сврстане у оне из породице великог појања? Разлог се налази у томе што *Господи услиши* одликује доминантно структура малог појања, при чему се – као што је већ поменуто – и перципира као напевно силабична песма. Присутни одсеци из (структуре) великог појања, налажу класификацију у, дакле, мало појање из групе химни блиских великом појању.

<sup>473</sup> Претпостављамо да у оквиру „отегнутог“ карловачког појања напевно силабична песма, уколико би се појала на месту у служби карактеристичном за велико појање (нпр. као причасна песма или *Достојно*), није сматрана и великим појањем, јер, дакле, није била „довољно мелизматична“. Упркос контексту у служби, степен силабичности/мелизматичности такве песме је највероватније одговарао „отегнутом“ малом појању.

<sup>474</sup> Мирко Балубџић, *Православно српско црквено велико појање и утврђене стихире*, Сремски Карловци, Српска манастирска штампарија, 1913, 73–74.



## б) Стеван Стојановић Мокрањац, херувимска песма 8. глас „По Корнелију“

Andante religioso

1)

И - же хе - рѡ - ви - - - - - мы, хе - рѡ -

ви - - - - - мы тай - нув, тай - нув ѡ - бра - зѡ - ю - ще, тай - нув,

тай - нув, тай - нув ѡ - бра - зѡ - - - - - ю - ще,

и жи - во - тво - ра - - - - - шей Тро - и - цѣ,

Тро - и - цѣ три - свѣ - тѡ - ю пѣ - снь при - пѣ - ва - ю - ще,

пѣ - снь, пѣ - снь, пѣ - снь при - пѣ - ва -

- ю - ще, всѣ - ко - е ны - - - - -

нѣ, нѣ жи - тѣй - ско - е ѡ - ло - жѣнѣ

по - пе - чѣ - нѣ - е, ѡ - ло - жѣнѣ, ѡ - - - - -

ло - жѣнѣ по - пе - чѣ - - - - - нѣ - е.

## Велики вход

И҃ - ку да ца - ра всѣхъ по - ді - - - - -

мемъ, аг - гѣль - ски - ми не - ви - ди - му до - ру - но - сі -

ма чѣн - ни, до - ру - но - сі - ма чѣн - - - - - ни.

Ѳл - ли - лѡ - ѡ, Ѳл - ли - лѡ - ѡ, Ѳл - ли - лѡ - ѡ.

Као илустрација уметања мелизама у напев који по структури припада малом појању нека послужи и *Слава* (нема ознаку за глас) при целивању часног крста (поје се на Крстовдан), такође, из зборника Мирка Балубџића (Пример 13). У почетку напевно силабична без тактица, средином мелизматична са тактицама и при крају поново напевно силабична (без тактица), ова песма перцептивно делује као репрезент великог појања (тачније, напева из породице великог појања).<sup>475</sup> Ипак, њена правилно распоређена троделна структура (мало појање – велико појање – мало појање) јесте мешовита.

Тако се издвајају два типа сусретања великих и силабичних химни, на критичној граници између ове две врсте појања:

- 1) Сажимање мелизама до  
 границе напевне силабичности или развијање мелизама у силабичним песмама, такође до границе напевне силабичности, са различитим могућностима комбиновања структуре великог и малог појања, при чему место у контексту службе, степен силабичности, тј. мелизматичности, као и доминантна формална структура упућују на то да ли је химна *малог појања блиска великим појању* или, пак, она *из породице великог појања*.
  
- 2) Равноправно комбиновање  
 структуре синхроно са степеном силабичности-мелизматичности великог и малог појања, при чему се ове две поларитетне врсте појања наизменично смењују, а када говоримо о химнама *са мешовитом структуром*, које су припаднице *породици великог појања* (јер су структура и мелизматичност великог појања изражени).

---

<sup>475</sup> По том критеријуму њену форму можемо означити као – А В А. Упор. Мирко Балубџић, *Православно српско црквено велико појање и утврђене стихире*, нав. дело, 79.



Пример 13: Примери напева специфичних структура и мелодијских токова "између малог и великог појања"

Мирко Балубџић, *Слава* при целивању часног крста (Крстовдан), напев из зборника великог појања.

39. Крстовдан 14. века.  
при целивању. Гнесь не при коско

ве ний се же савом при косно велантѣ си ва етѣ

и савом же сѣра сѣти сво во жда њи ња сѣра

сѣти свѣтѣ по га ва њи етѣ

авианѣ сѣра се за ко нѣтѣ оуе

авианѣ о аве ва етѣ се и га етѣ аве иуе

а аге ке нѣ а на ра нѣ

се го ни мѣ а дѣ ва и на гаи на крестѣ зрѣ

щи до нѣ же нѣ вѣ ща

ше оу ви

нѣ ка до

ка е

наго но е

како

се е са - та во рѣ нѣ е ни

кра снѣй до бро то нѣ ка ке

вѣнѣ ке но вѣнѣ до гу ка нѣ и до

ра крѣй іавѣ е мѣ ся не и нѣ ай ви

га ни - ке до бра ни

оу ви нѣ мой свѣ

ше не нѣ са а ца зрѣ таи та а оу а ро до

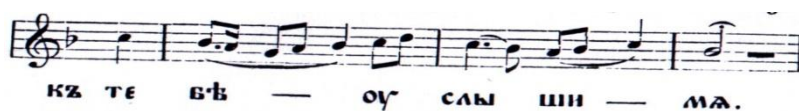
н оу вѣ вѣ нѣ сѣ

и нѣ то е о рѣ нѣ е сѣ рд це мое

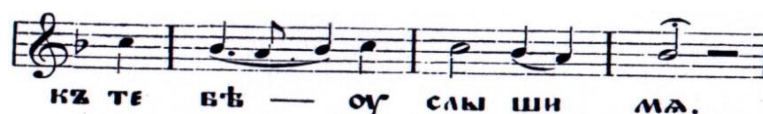
а ро ко гитѣ во са т вѣ нѣ

Одакле могућност да се у пракси појаца појављују и химне мешовите структуре? Одговор се налази у томе што не постоји црквени канон који недвосмислено дефинише поларитетну поделу на мало и велико појање, те су појци у конкретним условима, какве је проузроковао и Стратимировићев налог да Мутибарих скрати појање, имали слободу да кроје химне и на специфичне начине, утолико више што су се у пракси смењивале тежње ка продужавањем и сажимањем напева. Примери, ипак, нису чести, али иако мелизме херувике „По Корнелију“ можемо хипотетички приписати ревизији од стране Корнелија Станковића, Балубџићеве записе није могуће посматрати као последицу ауторове личне интервенције. Ради се, наиме, о томе да је већина великог појања из Балубџићевог зборника изразито мелизматична, односно припада типичним напевима великог појања, а с обзиром на то да је Балубџић свој зборник наменио својим ученицима, верујемо да у њега није сврстао и песме које нису биле уобичајене.

Како је, пак, могло да изгледа „отезање“ (карловачких) напева? Како је већ истакнуто, уводни делови одсека српског малог појања принципијелно су силабични, док завршне формуле често садрже краће мелизме. Уметање мелизама у силабичне уводне делове доводи до мањег или већег „растегања“ одсека, а тиме и продужавања трајања напева. Тако су додавањем, највероватније, краћих мелизама силабични напеви постајали полусилабични до умерено мелизматични и вероватно су сматрани малим појањем у односу на изразито мелизматичне мелодије, које су одликовале велико појање (оне су садржале и по двадесет тонова на једном слогу текста). Потврду налазимо у речима Јована Живковића, који тумачи усложњавање или поједностављивање исте мелодије малог појања: „Вештији појци наиме радо 'шарају' цепајући ноте дужег квантитета у одговарајући број нота краћег квантитета и тако привидно стварају нову мелодију, н. пр. вештији појци поју



дочим се слабији појци држе крупнијих нота, те исти став поју овако:



или још простије:



не нарушавајући тим заиста привидним изменама ни такта и не мењајући карактер мелодије, која иде својој утврђеној финалној ноти у првом примеру слободним скоро раскаланим и вратоломним корацима, и у другом одмеренијим, лакшим и поузданијим, у трећем пак озбиљним, достојанственим и за цркву најприкладнијим“.<sup>476</sup> По речима епископа Стефана Ластавице, међу варијантама је разлика само „у богатијим и оскуднијим мелодијским шарама“, чему Војислав Илић додаје, „али је зато, што је најбитније, завршна финална нота – завршетци одсека свих гласова, код свих записивача исти, са ретким, небитним одступањима“.<sup>477</sup>

Зависно од начина у оквиру појединачних црквених гласова – антифонског, тропарског, самогласног, славословског итд. – степени силабичности унутар одсека често могу бити различити.<sup>478</sup> Питање је да ли су појци при „отезању“ напева и даље сматрали неподударности у степену силабичности/мелизматичности једним од елемената идентитета начина у оквиру гласова? Верујемо да јесу или да их је бар Мутибарих очувао при скраћењу мелодија, јер у супротном у данашњим записима малог појања не бисмо између начина налазили различите степене силабичности. Такође, аналогне одлике при подели на начине налазимо и у тадашњем грчком појању, које су наши најбољи појци добро познавали.<sup>479</sup>

<sup>476</sup> Јован Живковић, нав. дело, VII–VIII.

<sup>477</sup> Упор. Војислав Илић, Предговор, у: Стефан Ластавица, *Празнично појање, Књига I и II*, Београд, Издање Епархије источноамеричке и канадске, 1969, 4.

<sup>478</sup> Ивана Перковић-Радак, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, нав. дело.

<sup>479</sup> Коста Манојловић закључује "да је учење напамет (...) дозвољавало већу индивидуалност бољим певачима, што је и узрок да има тако много варијаната једне и исте мелодије, и да се певање тако много модификовало и опет рестаурирало. Па и поред свега тога осећа се грчко порекло мелодија" (упор. Коста Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањцу*, нав. дело, 165). Тражећи грчку основу у напевима карловачког великог појања, Даница Петровић је наведено потврдила поређењем литургијске песме *Агиос о Теос (Свети Боже)* из карловачког репертоара са старијим грчким и српским неумским записима, обухвативши временски распон од 15. до 19. века. Силабична мелодија Исаије Србина, литургијске песме *Свети Боже (Агиос о Теос)* забележена је касновизантијским неумама у двојезичном грчко-српском рукопису из 15. века. Слична, нешто развијенија мелодија налази се као антологијски пример у више грчких рукописа 15–18. века, а приписује се касновизантијском "мајстор" Ксеносу Коронису (14. век) и потиче из Константинопоља. Слични су и записи карловачких напева, те су Бољарић–Тајшановић и Јован Константиновић забележили веома мелизматичне мелодије са великим бројем украсних тонова. Њихов савременик, Јован Козобарић доноси једноставну мелодију, која делује као извод из претходна два записа. Сва три поменута напева имају грчки текст писан ћирилицом словима. Код Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца, текст је црквенословенски, мелодије су силабичне, али за нијансу развијеније од Козобарићеве варијанте. Приложено поређење мелодија исте

Могуће је да су Крестић, али и други тада талентовани карловачки „певци“, у српско појање уметали мелизме по узору на грчке мелодије и/или у напеве с грчком структуром уносили српске мелодијско-ритмичке „елементе“, те тако „растезали“ мелодије мање или више, зависно од начина, односно припадности песме малом или великом појању. С тим у вези Коста П. Манојловић пише: „Недостатак неумских рукописа у нашим странама и објашњава чињеницу: да се наше народно црквено појање много индивидуализирало, а што је и учинило да оно на себи носи, поред видних утицаја црквенога певања источне православне цркве, и наше националне музичке карактеристике и одлике, између којих је једна од најглавнијих: лепа и широка мелодиска линија, која се нарочито запажа и у овоме издању код Херувимских песама, Достојна и Причастна“.<sup>480</sup> Манојловићеву констатацију бисмо употпунили закључком да су поменути напеви конструисани по узору на грчке химне.

Сваки од евентуалних наведених начина „отезања“ мелодија остављао је могућност појцима да напеве сведу на конструкције карактеристичне за српско мало појање (односно, на конструкције српских силабичних напева, које су настале прилагођавањем мелодије тексту, приликом превођења грчких – у ритму и акцентуацији једнаких стихова – на српске прозне текстове). Уосталом, постојање малог појања сведок је дотичној претпоставци. Ипак, услед недостатка конкретно Мутибарићевих записа појања, али и записа појања евентуалних других појаца који су учествовали и скраћењу карловачког појања, није могуће прецизно одговорити на који је начин или на које је начине, као и до ког степена силабичности/мелизматичности скраћивано Крестићево и Чупићево „сувише отегнуто“ појање. Даница Петровић пише: „Непостојање Мутибарићевих нотних записа не дозвољава нам да тврдимо са колико је уметничког дара он извршио ову обавезу. Као добар зналац појања, учинио је то свакако у духу свога времена и владајућег укуса. У сваком случају, скраћењем мелизама је напеву повраћена музичка целовитост која се у претераним мелизмима и украшавањима потпуно изгубила, а текст песме је поново постао јасан и разумљив“.<sup>481</sup> Писаних трагова карловачког „отегнутог појања“,<sup>482</sup> такође, нема, док сачувани записи великог и малог појања презентују варијанте песама проистекле из већих или мањих модификација „скраћених мелодија“ у време и после

---

песме, забележених у распону од пет векова, показује блиску мелодијску, тј. грчку основу у напевима карловачког великог појања. Такође, показује и промене њихових укупних бројева тонова на појединачном слогу, што сведочи о могућности вековног процеса прерастања силабичне мелодије у изразито мелизматичну и обратно („отезање“ и сажимање), са задржавањем у основи истих конструкционих принципа. Упор. Даница Петровић, Јеротеј Мутибарић и карловачко појање, нав. дело, 279–296.

<sup>480</sup> Упор. Коста П. Манојловић, Предговор, у: Стеван Ст. Мокрањац, *Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, нав. дело, 11.

<sup>481</sup> Даница Петровић, Јеротеј Мутибарић и карловачко појање, нав. дело, 282.

<sup>482</sup> У овом случају не узимамо у обзир записе карловачког великог појања које данас имамо, већ говоримо о карловачком „отегнутом појању“ пре Мутибарићеве интервенције.

Мутибарића. Многи од тих напева сасвим су сигурно настали или су се одржали и мимо ревизије појања коју је Стратимировић наложио. Узевши у обзир наведено, у овом стадијуму научних сазнања свака тврдња у вези са скраћењем „отегнутог“ карловачко појања представљала би спекулацију.

### Еволутивне фазе великог појања и интервенције појачке креативности у генези напева<sup>483</sup>

Пратећи еволуцију великог појања уочили смо три еволутивне фазе. Прве две фазе које смо назвали *старијом* (првом) и *млађом* (другом) *генеричком*, чине поступци изградње првобитно византијских, а потом и националних одлика мелизматичних химни српске цркве. Трећа фаза задржава одлике друге фазе, али је одликују и поступци разградње канона, тј. устаљених правила,<sup>484</sup> генеричких фаза и формирање новог идентитета српског црквеног великог појања, те је условно можемо окарактерисати и као *фазу дегенерације* мелизматичних химни. У насловљеном поглављу бавићемо се питањем еволутивних фаза великог појања и разматрањем интервенција појачке креативности – као, према речима Данијела Пинка, чина претварања нове и маштовите идеје у стварност<sup>485</sup> – из којих су дотичне еволутивне фазе и проистекле.

Временски оквир прве фазе еволуције великог појања, враћа нас све до древне прошлости мелизматичних црквених напева, које су још од 13. века створили композитори ере Палеолога на Светој Гори,<sup>486</sup> при чему се као најуспешнији међу њима издваја Јован Кукузел у

<sup>483</sup> Текст представља прерађену верзију чланка „Фантазијски принцип у напевима великог појања Српске православне цркве: традиција из фантазије, фантазија у традицији“ којег смо објавили у часопису *Мокрањац*, бр. 12, 2010. године, на странама 10–15. Чланак је настао као резултат рада на курсу „Фантазијски принцип“ током докторских академских студија у класи проф. др Тијане Поповић-Млађеновић.

<sup>484</sup> Упор. поглавље „Главне терминолошке одреднице“.

<sup>485</sup> Исто.

<sup>486</sup> Кристијан Тролсгард разматра порекло калофонијског појања у 13. веку. Упор. Christian Troelsgard, Thirteenth-century Byzantine Melismatic Chant and the development of the Kalophonic Style, *Eastern Christian Studies. Palaeobyzantine Notations III*, <https://books.google.rs/>, 15.04.2015, 67.

14. веку. Дотични напеви, посредством светогорских монаха, доспели су век касније међу Србе,<sup>487</sup> од ког тренутка говоримо о млађој генеричкој фази, тј. о другој фази еволуције мелизматичних химни Српске православне цркве.

Крупне измене које су светогорски композитори 13. и 14. века унели означавале су удаљавање од ограничења класичне византијске традиције оличене "у чврсто повезаном и усаглашеном односу тона (један према један) и речи у црквеној музици".<sup>488</sup> Византијска обележја унутар њихових композиција препознају се у вокалној монодији, која је задржала структуралне принципе свог архетипа,<sup>489</sup> али се од дотадашњег појања нове композиције разликују по увођењу мелизматичних украса и широко распеваних, виртуозних мелодија, за чије је извођење потребно и дуже време. „Типична Кукузелџова мелодија је веома софистицирана, мајсторски подешена, веома је сложена и обухвата широк опсег. То је византијски *bel canto* у најбољем виду: идиом који је веома богат и развијен и од каснијих средњовековних уметника описан као 'калофоник' или 'улепшан'", бележи Кономос.<sup>490</sup> Тако је

---

<sup>487</sup> Колико су, пак, брзо српски монаси прихватили Кукузелџево каловонско појање, питање је у вези са којим мишљења теоретичара нису увек усаглашена. По Кономосовим речима, Срби већ у 15. веку прихватили Кукузелџево каловонско појање, али приликом разматрања једног од најстаријих познатих записа српске црквене музике, мелизматичне херувике са грчким текстом Николе Србина из 15. века, Кономос примећује да се словенски рукописи доследно придржавају старије литургијске и музичке праксе, закључујући да је "конзервативна нит била одлика словенског певања у каснијем периоду, док развијеније форме каловонског певања (...) нису одмах продрле у земље словенског порекла" (упор. Dimitry Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of Fourteenth and Fifteenth Centuries – a Study of Late Byzantine liturgical Chant*, Thessaloniki, Patriarchal Institute for Patristic Studies, 1974, 211). Песма припада другом гласу, што је представљало уобичајен избор и у делима византијских аутора 14. и 15. века, а подударност са византијским извором испољава се и у мелизматичности напева, као и у формалном плану, који, као што истиче Кономос, одговара оним византијским напевима, који се налазе на пола пута између старијег начина организације, заснованог на понављању и варирању одређених делова мелодије и новијег, слободнијег приступа (упор. Dimitry Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of Fourteenth and Fifteenth Centuries – a Study of Late Byzantine liturgical Chant*, нав. дело, 211). Анализом смо установили да је за структуру Херувимске песме Николе Србина карактеристично готово дословно или транспоновано понављање мелодијских одсека, а по речима Димитрија Стефановића такво понављање је "иначе типично у мелодијској изградњи византијских песама 14. века" (упор. Dimitrije Stefanović, Nikola Srbin, *Leksikon jugoslovenske muzike II*, Zagreb, 1984, 361, нав. према: Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 50). У вези са наведеним закључцима Роксанда Пејовић констатује: "ако су новине из византијског 14. и 15. века прихваћене у делу Николе Србина у XV веку, како следи у (...) Стефановићевом тексту о Николи Србину, нејасно је зашто се закључује да су се новине 'у словенске изворе' (периферне у односу на Византију) 'уносиле спорије'." Упор. Роксанда Пејовић и сарадници, нав. дело, 50.

<sup>488</sup> Димитри Кономос, Музичка традиција Свете Горе, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1998, 22-23, 22.

<sup>489</sup> Dimitry Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of Fourteenth and Fifteenth Centuries*, нав. дело, 211.

<sup>490</sup> Упор. Димитри Кономос, Музичка традиција Свете Горе, нав. дело, 22. Роксанда Пејовић бележи да Кукузелџево мелодије сједињују утицај народне и црквене музике. Упор. Роксанда Пејовић, *Историја музике, Књига прва*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1987, 50.

Кукузељ и највећи представник калопфонског стила (*калофонија* – лепо звучање).<sup>491</sup> Прва генеричка фаза траје све до друге половине 15. века, када су Турци заузели Србију.

Усмено предање у периоду туркократије и владавине Хабзбуршке монархије, показало се као плодно тле за широк спектар креативних интервенција над калопфонским песмама грчког порекла, те формирање друге генеричке фазе великог појања. Наиме, иако се због одсуства нотних докумената, као и услед незавидних социјалних прилика, период турске доминације над Србима сматра раздобљем стагнације у развоју црквене музике, верујемо да су појци подстакнути појачком креативношћу и, о чему је већ било речи, потребама за очувањем националног идентитета – како на територији турске владавине над Србима, тако још више и на истовременој територији Хабзбуршке монархије где су Срби прешли сеобама, када се на велико појање одразио и, највероватније, барокни утицај – уметали фолклорне музичке елементе у калопфонске композиције ере Палеолога, а услед чега је дошло до оригиналних поступака у процесу кројења напева. Тако је у периоду туркократије и владавине Хабзбурговаца, у православном хришћанству настала, али и по најочигледнијој креативној интервенцији – уметању народних световних музичких елемената – добила је назив једна нова врста црквеног појања, тзв. *српско народно црквено велико појање*. Друга генеричка фаза траје све до прве половине 19. века, тачније до времена Митрополита Стратимировића.<sup>492</sup>

Анализом нотних записа, у могућности смо да спознамо и трећу дегенерацијску еволутивну фазу, чији се зачетак, према историографским подацима, подударно управо са временом митрополита Стефана Стратимировића, а траје све до данас. Наиме, у овом периоду долази до радикалног вида интервенција над напевима великог појања, односно, супротно генеричким фазама, које су подразумевале развоје мелизама, овога пута мелизми се сажимају.

Према литерарним подацима управо је Јеротеј Мутибарић (Бегеч у Бачкој, 20. XII 1799 – Сремски Карловци, 21. I 1858)<sup>493</sup> као наставник појања у карловачкој Богословији, по жељи митрополита Стратимировића скратио дотадашње одвише отегнуто појање (које су неговали чувени појци Карловачке митрополије друге половине 18. и прве половине 19. века, Димитрије

<sup>491</sup> Из наведеног разлога написао је и такозвано *Велико исо пападикијског појања*, неку врсту уџбеника за певаче. С обзиром на виртуозне елементе у појединим вежбама, као и на дотад непознате модулације, уџбеник је прозван "Бичем певача".

<sup>492</sup> Подсетимо, Стефан Стратимировић је био митрополит у времену од 1790. до 1836. године.

<sup>493</sup> Јеротеј Мутибарић (лаичко име Игњатије), наставник појања у вршачкој и карловачкој Богословији, а касније архимандрит гретешки и коначно далматински епископ. Завршио је гимназију и клирикалну школу у Сремским Карловцима. Постриг је примио у Раковцу 1823. год. Архимандрит у Гретегу је постао 1833. године, а далматински владика 10. децембра 1843. Сахрањен је у Гретегу. Упор. Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић, *Српско православно пјеније, Књига II, Октоих, Глас први*, Сарајево – Лајпциг, (б. и.), 1891, III; Даница Петровић, Јеротеј Мутибарић и карловачко појање, нав. дело, 276.



Крестић и Дионисије Чупић) и дао му облик познат као карловачко појање.<sup>494</sup> Сам Мутибарић је скраћено појање назвао "Редакција српског црквеног пјенија за време митрополита Стратимировића – карловачко појање".<sup>495</sup> Даница Петровић бележи: "Претерана украшавања основних мелодија, посебно крајем 18. и почетком 19. века, прикрила су лепоту примарних напева. Претпостављамо да је науци, уметности, па и музици склон, митрополит Стратимировић уочио ове негативне појаве у српском појању. Предугачке, мелизматичне мелодије онемогућавале су праћење молитвеног текста, а на одређен начин су и доприносиле лошијој концентрацији служашких и верника (...) скраћивања које је извршио Јеротеј Мутибарић чине се као логична реакција на претерано мелизматичне мелодијске токове и у грчком и у карловачком појању".<sup>496</sup>

Покушаји да се открију писани трагови Мутибарићевог рада остали су само на текстовима певаним, како у Гретегу, тако и у другим фрушкогорским манастирима. Упркос пионерском записивању црквеног појања од стране Корнелија Станковића, као и томе што је појање већ неколико деценија неговано у клирикалним школама, у Мутибарићево време оно је још увек препуштено усменом предању. И даље није познато да ли је Мутибарић познавао неуме, а савремено нотно писмо свакако није знао.<sup>497</sup>

Међу Мутибарићевим ученицима било је чувених појаца и уједно твораца неких од најпознатијих напева великог појања, који су касније нотама забележени и објављени у више зборника. Према речима Бољарића и Тајшановића, један од таквих био је архимандрит манастира Шишатавац и горњокарловачки епископ Лукијан Мушички (Темерин, 1777 – Горњи

<sup>494</sup> С. Стојановић, Народна енциклопедија, II, Загреб, (б. г.), 925, према: Даница Петровић, Јеротеј Мутибарић и карловачко појање, нав. дело, 278. "Већ за Чупићева професоровања постигла се у црквеном пјенију Карловачком извесна мера једноликости, а кашње и више, те се тако распростраило по свем околном Српству, камо су год доспели ученици Чупића и Мутибарића" Упор. Лазар Мирковић, нав. дело, 274.

<sup>495</sup> Даница Петровић, Српско народно црквено појање и његови записивачи, нав. дело, 260.

<sup>496</sup> Даница Петровић, Јеротеј Мутибарић и карловачко појање, нав. дело, 282.

<sup>497</sup> Гаврило Бољарић сматра да је Чупић утемељитељ, а Мутибарић творац данашњег карловачког пјенија. „Пјеније, дакле, које ми сада пишемо и од даљег губљења спасавамо, јест производ дара Чупићевог и нарочито Мутибарићевог“, записали су Бољарић и Тајшановић (упор. Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић, нав. дело, III–IV). Лазар Богдановић се са наведеним не слаже, те закључује: „ја бих смео смело тврдити да су (...) ђаци, које су пјенију изучила она два 'даскала' (ако то није био један те исти па најпре живео у Мишковци, а после у Бановци?) грчка из Мишковаца и Бановаца, били прави оци, творци и утемељитељи нашег карловачког пјенија, а не Дионисије Чупић или Мутибарић, као што то тврди уважени госп. Гаврило Бољарић“. Богдановић тврди да су и Анатолијеви ђаци били прави оци нашег карловачког пјенија, иако је Анатолије деловао у Београду, а не у Карловцима (упор. Лазар Богдановић, нав. дело, 233). По Богдановићевом мишљењу, ако је Чупић учио од Крестића, а Крестић од поменутих грчких даскала, "онда би понајпре Крестић заслужио име утемељитеља" (упор. Лазар Богдановић, нав. дело, 249). Налазимо да је исправан Богдановићев закључак о улози ђака грчких даскала из Мишковаца и Бановаца у формирању карловачког појања (као уосталом и ђака свих других грчких појаца северних крајева настањених Србима), али је занимљиво да Богдановић оспорава Бољарићев став, кад и сам, подсетимо, на другом месту претпоставља да је Чупић можда учио појање од истих даскала, као и Крестић или да је учио директно од Крестића (упор. Лазар Богдановић, нав. дело, 249).

Карловац, 1837).<sup>498</sup> Он је „у тузи својој“<sup>499</sup> испевао чувену (мелизматичну) химну Богородици *Достојно јест*, 8. гласа. Како пише Даница Петровић, Мутибарићеви ученици били су и Никанор Грујић,<sup>500</sup> као и архимандрит, а кратко време и београдски митрополит (1883–1889) Теодосије Мраовић (рођен у Баји, 1815–1892), „чувен због свог лепог и чистог гласа и вештине у појању“.<sup>501</sup> Он је творац великог *Свјете тихиј*,<sup>502</sup> а као дугогодишњи наставник београдске Богословије утицао је на ширење карловачког појања у Београду и Србији и тиме „грчки начин сасвим истиснуо“. По речима Лазара Богдановића, Мраовић је био ђак Јанићија Поповића.<sup>503</sup> Могуће да је Мраовић учио појање и код Јанићија и код Мутибарића: и један и други били су Крестићеви ученици. Од Мраовића појање су, пак, учили Живојин Јовичић (монашко име Кирил), архимандрит српског подворја у Москви, а првобитно прота и професор београдске Богословије; Никола Трифуновић, парох београдски; Тома Стојадиновић („особити појац“), ђакон београдски; Алекса Петровић, парох београдски; Живко Богдановић, члан консисторије нишке. Сви су они били учитељи црквеног појања у београдској Богословији.<sup>504</sup> На увођењу карловачког појања у Србију радили су и Гаврило Поповић – прво професор београдске Богословије, а потом шабачки владика и Евгеније Симоновић – неготински владика. Сва тројица (рачунајући и Теодосија Мраовића) била су из Војводине и карловачки богослови. У Босну и Херцеговину карловачко појање стизало је преко свештенства које се школовало у Београду све до немачке окупације. Тек после окупације почели су карловачко појање у босанско-херцеговачке крајеве да преносе свештеници и учитељи из Војводине. До тог времена „појало се тамо доста неправилно по грчком начину и њиховим мелодијама“.<sup>505</sup>

У циљу прегледнијег сагледавања генеалогije појаца, приложили смо илустративну табелу. Будући да се извори података о томе ко су учитељи Теодосија Мраовића не

<sup>498</sup> Лукијан Мушички је био старији од Мутибарића, те стога тврдњу Бољарића и Тајшановића, да је Мушички био Мутибарићев ученик, треба прихватити са резервом. Ипак, с обзиром на то да су били савременици, упркос старосној разлици, наведено не смемо искључити.

<sup>499</sup> Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић, нав. дело, IV.

<sup>500</sup> Даница Петровић, Српско народно црквено појање и његови записивачи, нав. дело, 260. Лазар Мирковић, подсетимо, бележи да је Никанор Грујић учио појање од Јанићија Поповића. Могуће је, пак, да је Грујић учио појање и код Јанићија и код Мутибарића, од којих су и један и други Крестићеви ученици.

<sup>501</sup> Даница Петровић, Осмогласник у српском појању и мелографском раду Стевана Ст. Мокрањца, у: Стеван Ст. Мокрањац, *Осмогласник, Духовна музика IV, Сабрана дела 7*, нав. дело, XX; Даница Петровић, Српско народно црквено појање и његови записивачи, нав. дело, 260.

<sup>502</sup> Даница Петровић, Српско народно црквено појање и његови записивачи, нав. дело, 260.

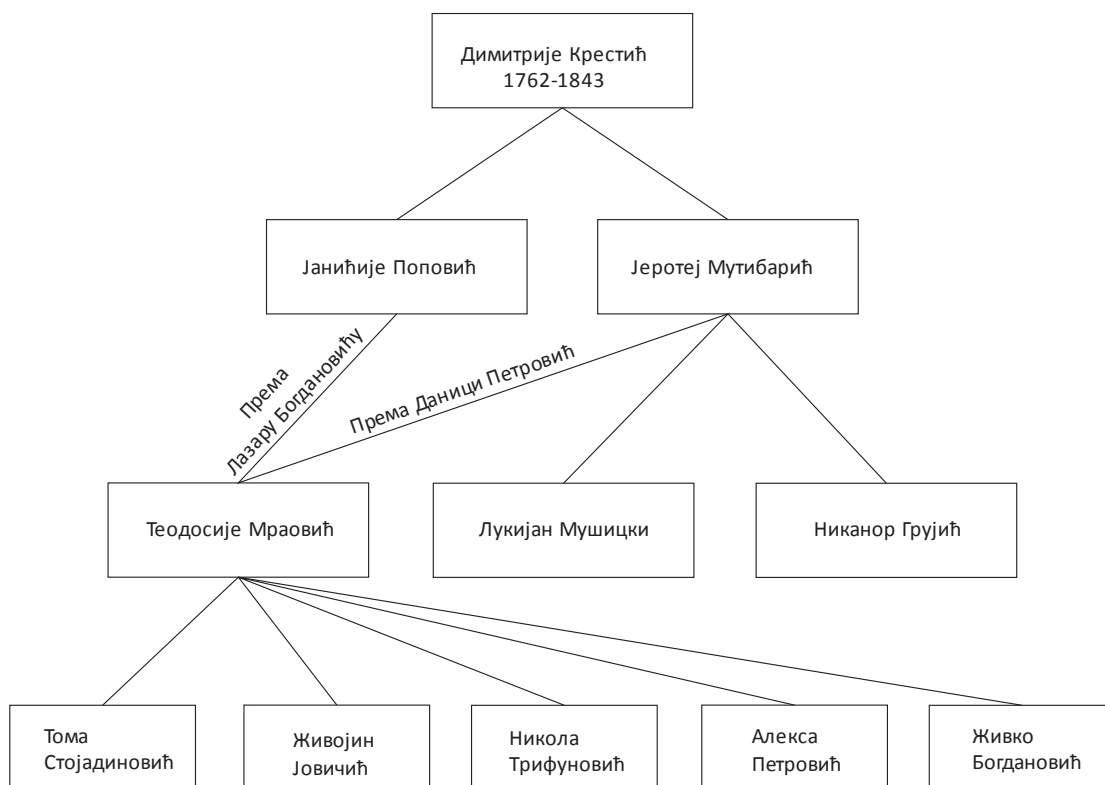
<sup>503</sup> Лазар Богдановић, нав. дело, 268.

<sup>504</sup> Романа Рибич, Уџбеник црквеног појања и правила Бранка Цвејића у развоју новијег српског црквеног појања, дипломски рад одбрањен 1995. године на Факултету музичке уметности у Београду, рукопис, 8.

<sup>505</sup> Лазар Богдановић, нав. дело, 268.

подударају, у табели смо означили, како варијанту коју наводи Лазар Богдановић, тако и варијанту коју наводи Даница Петровић (Табела 9).

Табела 9: Генеалогичка појаца.



Ипак, према проценама непосредних сведока, за разлику од лепог мелизматичног карловачког појања у младости будућег митрополита Стратимировића, у последњим годинама

његовог живота дошло до деградације, те „у време избора митрополита Станковића негдашњи будимски прота Витковић већ није могао (...) у Карловци наћи преизредност карловачког пјенија, шта више једва га је и познати могао“.<sup>506</sup>

Забораву су препуштени и неки од најлепших напева великог појања карловачких богослова, свештеника и монаха. Свршени карловачки богослов Гаврило Бољарић, као сведок звучања дотичних песама жали: „Ну колико се краснијех пјесама од тијех вјештака до данас изгубило! Нико ваљда већ сада не зна оно њихово красно Воскресенија дењ, велико; велико Доме Израилев; Доме Ефратов; велики тропар Кузману и Дамјану (Гершићев), оне 'подобне стихире' итд“.<sup>507</sup>

Као сведок звучања некадашњег карловачког „пјенија“, Бољарић, жалећи за заборављеним напевима, првенствено помиње оне који припадају великом појању. Такође, величајући тадашње карловачке појце Лазар Богдановић, Гаврило Бољарић и Јован Живковић готово по правилу истичу њихово извођење или стварање појединих песама великог појања (иако су са друге стране притужбе на рачун предугих химни, које су свештеници често прекидали „упо речи“, такође бројне).<sup>508</sup>

Унутар новије генеричке фазе, као и у дегенерацијској фази, појачка креативност ради са музичким материјалом на **релацији световна-црквена музика** и/или врши **модификације унутар саме црквене музике**.

У оквиру **интервенција на релацији световна – црквена музика** уочавамо употребу профаних мелодија у улогама црквених формула, као и неуобичајене начине варирања оригиналних мелодијско-ритмичких токова формула, аналогних мелодијским и ритмичким варирањима у световној фолклорној музици и/или световној музици уметничке провенијенције (упор. Пример 1).

**Интерне модификације канона црквене музике у вези са великим појањем**,<sup>509</sup> остварују се унутар самог великог појања или као продукт интервенција на релацији велико појање – мало појање.

<sup>506</sup> Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић, нав. дело, V.

<sup>507</sup> Исто, IV.

<sup>508</sup> Да је и двадесет и пет година након Мутибарићеве смрти, познавање великог појања било важан меродаван фактор при процени појачких способности, сведоче следеће речи Лазара Богдановића: "У години 1883. у очи посвећења Мраовићева за митрополита србијанскога, слушао сам у карловачкој Саборној цркви појати некога проту зајечарскога Стевана Величковића, који је доиста лепо појао. Али не знам за њега казати да ли је и велико пјеније знао". Упор. Лазар Богдановић, нав. дело, 268.

<sup>509</sup> Интерне модификације канона црквене музике заступљене су и у области малог појања. С обзиром на то да наведено излази из тематског оквира овог рада, задржали смо се само на интерним модификацијама у вези са великим појањем.

Унутар самог великог појања по неписаном, али традицијом утврђеном правилу, уобичајено је да сваку формулу одликују карактеристични мелодијско-ритмички обрти, као и да сваку групу напева са истим текстом и у истом гласу чини подударан или готово подударан распоред структуралних целина – формула и одсека. Ипак, наведене одлике нису потпуно фиксиране, али ни крупније измене нису уобичајене, те јављајући се само спорадично, представљају последицу оригиналних начина кројења (најекстремнији облик измена представља замена функције формуле, тако што финална формула постаје уводна и обратно; као и практиковање различитих финалних формула у одсецима који су на нивоу уводних формула готово идентични – упор. Пример 10).

Пример 10: Једна од две врсте одсека са различитим формулама у херувимским песмама и сједалнима на Божић, 3. глас.

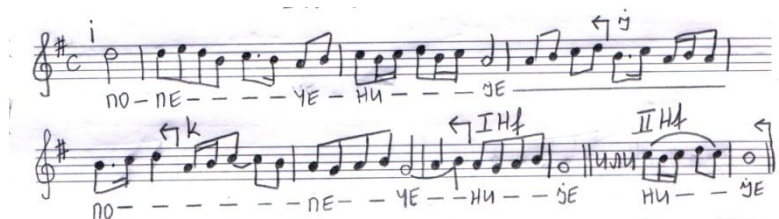
– Ј. Живковић, сједален на Божић у 3. гласу, одсек **ІН**.

The musical score for the first example consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with lyrics: "РА - - - ДУЧ - - - СЈА - - - ЧИ - - - СТА - -". Above the staff, there are handwritten notations: 'i' at the beginning, and 'k' with arrows pointing to specific notes. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. It contains a lower melodic line with lyrics: "- ЈА ДУЕ - БО - МА - - - ТИ -". Above this staff, there is a handwritten notation 'ІН' with arrows pointing to specific notes.

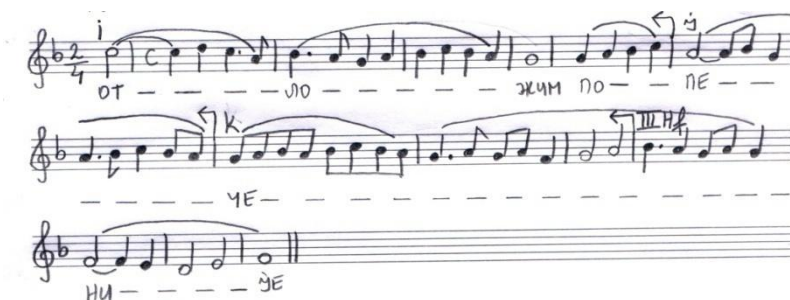
– Костић-Петровић, сједален на Божић у 3. гласу, одсек **ІІН**.

The musical score for the second example consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with lyrics: "РА - - - ДУЧ - - - СЈА - - - ЧИ - - -". Above the staff, there are handwritten notations: 'i' at the beginning, and 'k' with arrows pointing to specific notes. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. It contains a lower melodic line with lyrics: "СТА - - - ЈА - - - ДУЕ - БО - МА - - - ТИ". Above this staff, there is a handwritten notation 'ІН' with arrows pointing to specific notes.

– Л. Лера (ауторов лични зборник), херувимска песма блиска сједалнима на Божић у 3. гласу, одсек **ІН** или **ІІН**.



– Мокрањац-Манојловић, херувимска песма блиска сједалница на Божић у 3. гласу, одсек IIIH.



Модификације као продукт интервенција на релацији велико појање – мало појање, подразумевају, пак, комбиновање одлика великог и малог појања, што може бити спроведено у степена силабичности/мелизматичности и мелодијско-ритмичких токова унутар појединачних одсека:

1. Комбиновање у оквиру степена силабичности/мелизматичности подразумева присутност прелазног степена силабичности/мелизматичности (полусилабичан и/или напевно силабичан мелодијски ток) између малог и великог појања (Пример 11а).
2. Комбиновање у оквиру мелодијско-ритмичких токова унутар појединачних одсека услед чега долази до пројекције одлика гласа малог појања, на одлике истоименог гласа мелизматичних химни. На овај начин глас великих химни мутира у гласовни „међупростор“ ограничен двема поларитетним групама црквеног појања.<sup>510</sup> Да је реч о креативним интервенцијама, а не о уобичајеним особеностима црквених напева, потврђује присуство

<sup>510</sup> Теоријски, пројекција одлика гласова малог појања на гласове великог појања могућа је и у случају неистоимених гласова, али у нотним записима нисмо наишли на такве примере.

поменуте метаморфозе гласова искључиво у оквиру записа истоименог напева у великом и малом појању, а од стране једног мелографа или мелографа-појца (Пример 11).

Пример 11: Сличности формула и мелодијског тока између напева великог и малог појања.

а) Б. Цвејић, велики прокимен на Велику суботу, 7. глас:

– Полусилабична (из породице великог појања) варијанта.

После апостола, место Аллилуја, поје се на 1 глас 7

Вос-кре-сти бо-же су-  
ди зе-мни, ја-ко њо  
на-св-ди-ма бо  
всѣхъ ја-зи-цѣхъ.

– Силабична (мало појање) варијанта.

Или тако

Вос-кре-сти бо-же су- ди зе-мни, ја-ко њо на-св-ди-  
ма бо вѣхъ ја-зи-цѣхъ.

б) Ст. Ст. Мокрањац, завршеци мелизматичних и силабичних напева *Достојно*:

– *Достојно*, 1. глас.

Мелизматично





Силабично



– Достојно, 8. глас.

Мелизматично



Силабично



Зависно од степена и врсте заступљености интервенција у новијем еволутивном слоју, појединачна химна може и даље да егзистира као припадник одеђене стандардне групе великих песама (по гласу и начину), али и да буде преиначена у самопроизвољни напев. Наиме, свака од до сада наведених подела по питању порекла и врсте музичких параметара којима се манипулише, апроксимативна је, односно, више различитих поступака су истовремено заступљени. Из наведеног разлога, креативност појаца понекад се до те мере слободно креће унутар уобичајених варијанти мелизматичних химни, да на најразличитије начине разграђује традиционалне каноне, формирајући оригиналне мелодијско-ритмичке

токове.<sup>511</sup> Примери сведоче о стварању оригиналних варијанти унутар структуралних делова (одсека и формула) или на нивоу редоследа ових целина; о мелодијским токовима модификованим уметањем нових мелодијско-ритмичких елемената потеклих из других црквених или световних напева, али и о онима, који су у потпуности настали слободним комбиновањем равноправно присутних мелодија различитих црквених или световних песама... Укратко, правила нема – креативност је та која диктира порекло и начин употребе музичких параметара у самопроизвољним напевима. Њене екстремне границе препознајемо у примерима црквених текстова, који су у целости озвучени мелизматичном световном мелодијом (Пример 14),<sup>512</sup> али и у извесним, мање бројним, напевима великог појања, где је третман појединих уводних формула могуће сагледати из аспекта класичне науке о музичким облицима, јер су настали под утицајем западноевропске уметничке музике у 19. веку (Пример 1).

Креативност појаца, основни је предуслов напредовања музике, о чему сведоче и химне великог појања. У том смислу напредовање подстиче сваки тип модификације постојећег из којег проистиче ново. Из целокупног корпуса новина издвојиће се потребно и висококвалитетно. Тако је и у великом појању Српске православне цркве од бројних новина, временски филтер задржао потребно и/или најбоље, створивши традицију.

### Сличности и разлике у кројењу химни великог и малог појања

<sup>511</sup> Промена на нивоу структуре, безусловно подразумева промене и у мелодијско-ритмичком току. Такође, ритам и мелодија неодвојиво су повезани, те нису познати примери задржавања једног ритма, којем је придодата нова мелодија или обратно.

<sup>512</sup> Како би показао један од начина уласка фолклорне музике у напеве српске православне цркве, Коста Манојловић наводи пример умерено мелизматичног *Хвалите*, који је настао на основу мелодије извесне, народне, "Калуђерске песме". Упор. Коста П. Манојловић, Предговор, у: Стеван Ст. Мокрањац, *Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, нав. дело, 351–352.

У процесу кројења великог и малог појања постоје, како разлике, тако и сличности, о чему до сада није писано. Стога је неопходно посветити пажњу и наведеном проблему, што ће допринети и препознавању елемената који обе врсте напева идентификују као српско црквено појање. Излагање ће бити базирано на образлагању кључних елемената по којима се наведене врсте појања разликују или по којима су сличне, као што су: елизивни/екстензивни елементи, (не)повезивање одсека, мелодијски низови, уводни делови, модалност и метричка подела. Почнимо од тога, шта значи кројити?

Будући да се појање се највећим делом преносило усменим предањем, мелодијске одсеке осам гласова *Осмогласника*, морао сваки појац знати напамет. На основу тих мелодијских одсека кројене су песме. Кројити значи прилагођавати мелодијске одсеке одређеног гласа деловима текста, који чине мисаону целину. Прилагођавање се врши одједном, за време службе, без неке претходне припреме. То је надахнути, сложен, стваралачки чин, уметничка вештина, која је вековима присутна, а траје и данас.<sup>513</sup>

Појци Српске православне цркве ни данас, дакле, у току богослужења, не употребљавају нотне зборнике. Известан број текстова из *Осмогласника*, *Триода* и *Пентикостара*, као и других богослужбених књига је стављен у ноте, међутим појци обично певају без њих, те практикују принцип кројења. Да би се могло појати, неопходно је добро познавање одлика гласова *Осмогласника*. У току богослужења се смењују гласови и различити напеви унутар једног гласа, тако да је, дакле, неопходно да појац зна напамет читав низ мелодија, у смислу збира мелодијских одсека, како би пратио *Типиком* прописан редослед песама.<sup>514</sup>

Још је Тихомир Остојић крајем прошлог века указао на чињеницу да су напеви карловачког појања условљени текстуалним предлошком: „Сваки црквени глас (био он велики, самогласан, тропарски, антифонски или подобан) има неколико ставова, који се према величини текста (управо реченица у тексту) могу растезати и скраћивати.“<sup>515</sup> Остојић је запазио и да се мелодија мелизматичније варира („растеже“), односно скраћује, како би се почетак и завршетак обрасца поклопили са почетком и завршетком колона. У великом појању, пак, не постоји потреба за „растежањем“ одсека (обрасца, према Остојићу), јер су одсеци, иначе, мелизматични и дуготрајни, те текстови најразличитијих дужина могу да „стану под мелодију“

<sup>513</sup> Димитрије Стефановић, *Црквено појање и црквена музика, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 24.

<sup>514</sup> Весна Пено, *Кројење као обликотворни принцип у црквено-појачкој пракси, Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 146.

<sup>515</sup> Нав. према: Весна Пено, *Кројење као обликотворни принцип у црквено-појачкој пракси*, нав. дело, 146–148.

сваког од њих. Стога дужина текста принципијелно није узрок за изостављање или уметање мотива приликом кројења великих песама, због чега овакве мотиве не можемо (као у малом појању) назвати екстензивним или елизивним елементима, већ готово искључиво варијабилним.<sup>516</sup> Тако су појци повремено скраћивали или продужавали мелодијски ток само из свести о томе да певају други текст (текст који има другачији садржај, а не са другачијим трајањем) на исту мелодију. Реч је о једном од видова испољавања појачке креативности у процесу кројења – о тежњи појаца да доживљај, не толико поруке и трајања новог текста, колико певања новог текста (!) пројектују кроз другачију мелодијско-ритмичку варијанту. Ипак, неретко су текстови, чак и драстично различитих дужина, уметнути под мелодију у којој није изостављен, нити придодат ниједан мотив.

У малом појању, дужина мелодијског обрасца реципрочна је дужини синтаксичко-семантичке целине, што значи да углавном не постоје пролазни тонови, или групе тонова, које имају функцију повезивања одсека. Велико појање, пак, у овом смислу одликују и изузеци. Повремено, мада није уобичајено, завршни слог једног колона прелази у следећи одсек, при чему тај завршни слог обухвата, како финални тон првог одсека, тако и почетне тонове одсека који, заправо, „припада“ новом колону. Такође могу се уочити и примери изостављања финалног тона једног одсека и преласка у други одсек-колон, без мелодијског заокружења. Некада финалис може да буде сведен и на јединицу бројања, те је на тај начин краткотрајно присутан и не оставља утисак ритмичке каденце одсека. Укратко, за разлику од малог појања, велико појање, мада истина ретко, познаје и такозвана ланчана надовезивања одсека – надовезивања одсека без мелодијско-ритмичког или текстуалног заокружења првобитног одсека, на којег се тако надовезује други одсек.

Мелодијски низови се, међутим, у обе врсте појања, надовезују један на други по утврђеној схеми. Петар Бингулац сматра да је „битни темељ без ког и нема појања, прва ствар која се научи и која не може да се заборави управо редослед смењивања одсека. Појац и не мора да зна колико је мелодијских образаца садржано у напеву, али он се у пракси навикао да их пева одређеним редом и другачије не би ни могао“.<sup>517</sup> Тако је за мало појање карактеристично циклично понављање група одсека карактеристичних за одређени глас, при чему број понављања зависи од броја текстуалних одељака. Примера ради, у самогласном првом гласу постоје три одсека (нпр. А, В и С), која се током једне песме излажу у истом поретку (АВС), те уколико текст садржи, на пример, седам одсека, матрични низ ће се поновити два пута, док ће се последњи текстуални одсек поклопити са посебним, завршним, финалним

<sup>516</sup> Упор. Ивана Перковић Радак, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, нав. дело, 39.

<sup>517</sup> Нав. према Весна Пено, *Кројење као обликотворни принцип у црквено-појачкој пракси*, нав. дело, 148.

мелодијским обрасцем, означеним као F.<sup>518</sup> Иако наведени опис одговара и неким напевима великог појања, оно не садржи по правилу циклично понављање низова одсека. Неретко, химне великог појања показују прокомпоновану структуру, без утврђених понављања у редоследу. Будући да велике песме и дуже трају од оних малог појања, њихово учење несумњиво за појце представља посебан напор.

У обе, пак, врсте појања, унутар сваког мелодијског одсека, издвајају се уводни делови, након којих следе заврше формуле. Уводни делови су у малом појању – зависно од начина – више или мање су силабични, док формула има јасно формирану мелодију. Уводни део у малом појању, такође, представља једну музички недељиву целину. У великом појању уводни део и формула изразито су мелизматични, при чему сваки уводни део сачињава низ уводних формула, које, о чему је већ било речи, попут мозаика чине целину вишег реда. Тако су уводни делови великог појања дељиви на више формула, које, за разлику од завршне формуле одсека, немају своје каденцијалне тонове, тј. нису мелодијско-ритмички заокружене.

Мелодијске одсеке како у малом, тако ни у великом појању, не треба тумачити из аспекта тоналности, јер сваки одсек најчешће сачињава специфичан модални низ, у којем се издвајају један или више упоришних тонова – мелодијске доминанте. У великом појању лествични низ из којег је сачињен појединачни одсек, неретко обухвата велики број тонова, а сами одсеци обухватају велики амбитус, те има и више мелодијских доминанти. Мелодијске доминанте су истакнуте дужим трајањима или вишеструким понављањима, те представљају и ослонац у случају интонативне лабилности. Такође, одсеке и малог и великог појања, одликују специфични мелодијски скелетони, око којих се приликом кројења инкорпорирају скретнични и пролазни тонови.

Када је реч о метричкој подели, она у малом појању није могућа, јер су уводни делови подређени флексијама певаног текста. У великом појању, супротно томе, сви мелографи мелодије бележе у четворочетвртинским тактовима, са само местимичним иступањима у непарне тактовске поделе. Разлог се налази у томе што мелодија мелизматичних химни није подређена флексијама текстуалног предлошка.

Слобода појаца да проширују и скраћују мелодије и варирају музичке сегменте унутар одсека, никада није била нарушена. Напротив, она се подразумева. Појачка пракса је показала да добар појац, чак и када пред собом има нотни запис, увек изнова варира мелодију према сопственом нахођењу. При томе, сваки појац поштује законитости кројења и великих и малих химни, а које су овде наведене.

---

<sup>518</sup> Упор. Ивана Перковић, О есхатолошком аспекту српске црквене музике, *Нови Звук*, 2000, 16, 38.

**На трагу инкорпорацији световне фолклорне музике у велико појање<sup>519</sup>**

---

<sup>519</sup> Текст представља редиговану и допуњену верзију чланка „Елементи световне музике у напевима великог појања“ којег смо објавили у зборнику научних радова *Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука, 2007, на странама 323–341.

С обзиром на то да је новије српско црквено појање настало под утицајем фолклорне музике, што је посебно изражено у мелизматичним напевима, веома су занимљива следећа питања: како је долазило до асимилације фолклорних елемената у црквене химне и на који начин одгонетнути дотичне фолклорне елементе? До сада није било литературе која се бавила наведеном проблематиком. Стога ћемо у поглављу које следи показати на примеру песме великог појања како је долазило до инкорпорације фолклорне музике у црквене напеве.

Будући да новије српско народно црквено појање представља својеврсну комбинацију пре свега старе српске и новије грчке појачке традиције, при чему – као што је већ истакнуто – веома важну улогу има и српска световна песма,<sup>520</sup> верујемо да су појци у напеве с грчком структуром уносили српске мелодијско-ритмичке елементе. Уосталом, нове мелодије стварали су појци који су имали дара, због чега су и њихови индивидуални афинитети свакако заузимали значајну улогу. О томе пише и Бранко Цвејић: „Али смемо отворено рећи, да је српско појање чисто српска народна творевина, наравно на грчкој, или боље рећи византијској основи. Српски народ није могао волети грчко појање, јер није из душе нашег народа; он је у то појање уносио све више народних мотива, тако да је постало самостално српско појање. Појмљиво је да су свештеници и калуђери били композитори, или још боље рећи: интерпретатори појања, а од њих је прешло у народ“.<sup>521</sup>

По мишљењу Косте Манојловића, пак, једна од наших главних националних музичких одлика јесте лепа и широка линија, која се нарочито запажа у песмама великог појања.<sup>522</sup>

<sup>520</sup> „Насупрот певању код Бугара, Грка и Румуна, који су до данас задржали неуматску нотацију (али и код њих, иако су употребљавали у рукописима исте знакове за првобитно једнаке напеве, налазе се разлике настале у току дугог развоја – као што их има и у старим рукописима античких писаца, па и саме Библије) и насупрот толиким многим, тако рећи, свим осталим у историји музике поменутих врстама црквеног певања, тако према амброзијанском, грегоријанском, мозарапском, сирском, њиховим прецима и њиховим потомцима стоји српско певање као јединствена, изузетна, високо занимљива појава правог народног, фолклорног певања. И све је то потекло из једног наоко ситног (...) детаља, да је српска црква (која је, наравно, некада морала примити из Византије заједно с хришћанством и византијско црквено певање и византијске неуме), остала у једном дугом времену, значајном за њен развој, у особеним национално-политичким приликама народа, без неумске нотације – и њено певање развијало се, ширило се, предавало се од уста до уста, самосталним фолклорним начинима, (...) без јаче централистичке и униформушуће контроле јерархије и, осим мањих изузетака, ван утицаја византијског у неумама забележеног певања. Истина, може да се постави примедба да је и код Срба морало бити неумских записа, и да их наша наука сада полако проналази све више (...). За време турског ропства црквено се певање предавало, па и учило, усмено, од доброг појца-учитеља, ка добром појцу-ђаку, као што се у то мрачно турско доба и свештенички позив предавао од оца на сина, и од стрица на синовца, и као што је и за свадбе био тада довољан фолклорни обред, без учешћа цркве, па и без црквеног обреда“. Упор. Petar Bingulac, O problemima tonalnih osnova u crkvenom pevanju balkanskih naroda, нав. дело, 12.

<sup>521</sup> Нав. према: Романа Рибић, нав. дело, 12.

<sup>522</sup> С тим у вези Коста Манојловић пише: „Недостатак неумских рукописа у нашим странама и објашњава чињеницу: да се наше народно црквено појање много индивидуализирало, а што је учинило да оно на себи носи, поред видних утицаја црквеног певања источне православне цркве, и наше националне музичке карактеристике и одлике, између којих је једна од најглавнијих: лепа и широка мелодиска

Заправо, у великом појању неспутано развијање мелизама пружа могућност инкорпорације световних мелодијских елемената.

Како би показао један од начина „уласка“ фолклорне музике у напеве Српске православне цркве, Манојловић (у *Православном српском народном црквеном појању – Општем појању* из 1935. године) наводи пример умерено мелизматине причасне песме *Хвалите* (Пример 14б), настале на основу мелодије извесне Калуђерске песме (Пример 14а).<sup>523</sup> У вези са поменутиим напевом цитирамо Манојловићеве речи: „Г. Терзин (тадашњи школски референт Епархије будимске, прим. Н. Д.) ми је објаснио настанак овога *Хвалите*. Наставник, који им је у Сомбору предавао црквено појање, дошао је једнога дана на час и почео их учити новоме *Хвалите* (...). Када су ученици мелодију научили, он их је запитао да ли им се мелодија допада, а када је добио потврдан одговор, онда је он почео да им пева, само нешто живље, т. з. Калуђерску песму (...) и ученици су тада јасно видели како је само промена темпа дала овој песми један други, црквенији карактер“.<sup>524</sup>

Пример 14: Црквени напев настао прилагођавањем световне мелодије духовном тексту.

а) Лазар Терзин, "Калуђерска песма".

---

линија, која се нарочито запажа у овоме издању (у *Православном српском народном црквеном појању – Општем појању* из 1935. године, прим. Н. Д.) код Херувимских песама, Достојна и Причастна". Упор. Коста П. Манојловић, Предговор, у: Стеван Ст. Мокрањац, *Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, нав. дело, 11.

<sup>523</sup> Коста Манојловић наводи и примере певања световних песама по мелодијама црквених гласова. Тако је народна песма „Три путника путем путоваху“, певана по 1. црквеном гласу, као *Господи возвах*. Интересантно је да је 1934. године аутор у Пријепољу забележио исту песму, али певану по 4. црквеном гласу. Упор. Коста П. Манојловић, Предговор, у: Стеван Ст. Мокрањац, *Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, нав. дело, 7.

<sup>524</sup> Упор. Коста П. Манојловић, Предговор, у: Ст. Ст. Мокрањац, *Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, нав. дело, 6–7, 351–352. Манојловић не наводи место настанка овог напева *Хвалите*, нити његовог записа.





б) Лазар Терзин, *Хвалите* по мелодији "Калуђерске песме".

Иако варијанте световних напева (попут варијанти могућих самопроизвољних химни) у улози великог појања у пракси није могуће подредити законитостима, Терзинов запис омогућује да спознамо потенцијалне критеријуме одабира световне песме, која ће бити преиначена у мелизматичну духовну химну и, бар у грубим оквирима, уочимо начине дотичне метаморфозе.

Елементарна одлика по којој је световне мелодије са духовним текстом могуће сврстати у велико појање свакако јесте присуство мелизматике. Стога, структура световних мелодија које су употребљене у улози напева великог појања, теоријски, не мора бити аналогна структури српских духовних мелизматичних химни, нити остале одлике мелодијских токова морају бити блиске одређеним црквеним гласовима; утолико пре што напеви великог појања и у црквеној традицији не припадају обавезно неком од осам гласова. Ипак, разматрањем структуралних и мелодијских карактеристика световне, „Калуђерске песме“ и њене мелодијске варијанте са текстом причасне песме *Хвалите*, уочили смо недвосмислену аналогију са структуром типичном за велико појање. Дотичну аналогију, због своје очигледности,

једноставно је могао да спозна сваки талентован појац и добар познавалац мелизматичних химни, а она представља веома погодну основу да ова световна песма буде претворена у напев великог појања. Осврнимо се на поменућу подударност.

Како је приказано у Табелама 10 и 11, „Калуђерска песма“ и њена варијанта *Хвалите* састоје се од два истоимена одсека (А и А<sub>1</sub>), односно до три различите уводне формуле (а, b, c) и једне завршне формуле (Af). При том, уводна формула „а“ и завршна формула (А) имају и још по једну своју варијанту (а<sub>1</sub> и А<sub>1</sub>). За разлику од финалних формула, уводне нису заокружене каденцом. Овакав опис структуре у потпуности одговара уобичајеном начину тумачења структуралних одлика песама великог појања.<sup>525</sup>

Табела 10: Распоред структуралних делова и текста у „Калуђерској песми“.

| Одсек   | А   |                |     |                                    | А <sub>1</sub>                      |                 |
|---------|---|----------------|-----|------------------------------------|-------------------------------------|-----------------|
| Формуле | а   | а <sub>1</sub> | b   | Af                                 | с                                   | Af <sub>1</sub> |
| Тактови | 1–3   | 4–6            | 7–9 | 10 – прва<br>половина 12.<br>такта | Друга<br>половина 12.<br>такта – 13 | 14–16           |
| Текст   | Добро вече љубо моја,<br>немам мира, ни покоја, |                |     |                                    | немам мира,<br>ни покоја.           |                 |

Табела 11: Распоред структуралних делова и текста у причасном напеву *Хвалите*, по мелодији „Калуђерске песме“.

| Одсек | А | А | А <sub>1</sub> |
|-------|---|---|----------------|
|       |   |   |                |

<sup>525</sup> И „Калуђерску песму“ и њену мелодију с текстом *Хвалите*, одликују дурска однова (G-дур) и амбитус мале септима (e<sup>1</sup> – d<sup>2</sup>). Наведене одлике, такође, одговарају великом појању, али могу бити карактеристичне и за силабичне напеве.

| Формуле | a                                    | a <sub>1</sub> | b    | Af    | a                                      | a <sub>1</sub> | b | Af | c                                | Af <sub>1</sub> |
|---------|--------------------------------------|----------------|------|-------|--|----------------|---|----|----------------------------------|-----------------|
| Тактови | 1–4                                  | 5–8            | 9–10 | 11–14 | Репетиција претходног мелодијског тока |                |   |    | 15                               | 16–18           |
| Текст   | 1. стих                              |                |      |       | 2. стих                                |                |   |    | Алилуја,<br>алилуја,<br>алилуја. |                 |
|         | Хвалите, хвалите<br>Господа с небес. |                |      |       | Хвалите, хвалите<br>јего во вишњих.    |                |   |    |                                  |                 |

Компарацијом наведених варијанти песме уочили смо и да промена темпа, коју Лазар Терзин (према наводу Косте Манојловића) помиње, није једини предуслов за стварање „црквеног призвука“. У складу да природом напева великог појања, оригинална фолклорна мелодија је приликом додавања црквеног текста, претрпела и друге модификације. Запажамо их како у оквиру структуре, тако и у оквиру мелодијских варијанти. Наиме, по традиционалном обичају (али не и правилу) сваки од два стиха причасне песме *Хвалите* пева се у засебном одсеку. Тако је први одсек, који је у „Калуђерској песми“ изложен једном, у причасном напеву поновљен (Табеле 10 и 11).

У мелодијском варирању евидентна су два узрока измена. Први узрок измена проистиче из уклапања другачијег текста, као што је случај, на пример, с првим тактом „Калуђерске песме“, чија је мелодија варирана и трајање продужено за вредност половине ноте. Овим поступком појац је проузроковао и промену ритмичког пулса (такта). Да није реч (само) о испољавању појачке креативности, већ првенствено о нужној измени, потврдили смо покушајем да уклопимо реч *Хвалите* у оригинални мелодијски ток световне песме. При томе се испоставила немогућност постизања логичне акцентуације наведене речи.

Друга врста измене настала је из појчеве подсвесне потребе да се мелодијско-ритмички обрти световне мелодије преиначе у оне карактеристичне за мелизме српског великог појања. Овога пута недвосмислено је реч о испољавању појачке креативности и свести о духу и естетици мелодике српског великог појања. Из тог разлога је, дајмо пример, пети такт у *Хвалите*, вариран у односу на његов први такт, а „требало“ би да су исти. Такође, из тог разлога, *Хвалите* има већи број пунктираних нота него „Калуђерска песма“.

Оваква наизглед небитна „места“, за компаративну анализу фолклорних световних и духовних мелодија, заправо представљају кључ идентитета српских црквених мелизама. Она представљају ону суптилну границу, која и лаике упућује на то да је реч о духовној, а не о световној песми. И коначно, зар уситњавање и продужавање нотних вредности или пунктирање нота, нису спретни „трикови“ талентованих појаца, којима (не намерно, већ из духовне потребе), скривају елементе световне фолклорне музике у великом појању. О таквим

елементима је често писано, али пре на основу наслућивања и хипотеза, него на основу доказа; а докази су ту пред нама, инкорпорирани у дуге мелизме и прикривени пунктираним нотама, фигуративним тоновима, осталим променама ритмичких вредности и темпа.

Можда је најбоља потврда колико су добри појци свесни разлика у карактеру световних и духовних мелодија, скривена у модификацији завршног одсека „Калуђерске песме“, како би постао прикладан за појање *Алилуја*, на крају причасне песме *Хвалите*. Измене су једноставне: чине их промена такта и аугментација појединих нотних вредности. Ипак, у перцептивном смислу, тако једноставне и, пре свега, спонтане интервенције приликом кројења делују веома ефектно и остављају радикално другачији утисак, у односу на оригиналну мелодијску варијанту.

Приликом кројења самопроизвољних црквених напева, пак, услед високог нивоа појачке слободе при варирању мелодијских узора, долазило је и до инкорпорирања формула, којима – бар из данашњег становишта – није могуће установити порекло. Стога не сме бити искључено да су дотичне формуле потекле из световног, народног појања. Тако смо у извесним самопроизвољним херувимским песмама 8. црквеног гласа, из записа Стевана Стојановића Мокрањца, као и у херувимској песми коју је Лазар Терзин записао у Сент Андреји према појању Богољуба Прњаворовића (такође у 8. гласу), пронашли шест формула из увода одсека, које не улазе у састав осталих, нама познатих химни 8. гласа, али их нема ни у песмама других црквених гласова. По једна таква формула заступљена је у херувикама „Подобна недељној“ и „Мала, подобна Празничној“, две су уметнуте у мелодијски ток „Недељне“ херувимске песме, а преостале две се налазе у херувимској песми Богољуба Прњаворовића. Важно је истаћи да су наведене херувике настале, иначе, слободним комбиновањем начина тзв. „руских“ херувимских песама и напева *Да молчит*, који, дакле, припадају 8. гласу.

Скренули бисмо пажњу и на то да паралелно са истраживањем елемената, који су у српску духовну мелизматiku ушли као последица историјских, географских и културолошких веза, у процесу сагледавања новијег српског великог појања неизоставно треба узети у обзир и тренутно стање на терену. Монахиња овчарко-кабларског манастира Сретење, рекла нам је (на Св. Тројице 2002. године) да тамо поју „како стигну“ и „како која зна“, јер не могу само да певају, него морају и да раде. И управо због тога што певају „како која зна“, напеви добијају све већу примесу световних елемената, упркос чињеници да питомци богословских школа уче Мокрањчеве записе и записе Барачког. Већина монаха музички је неписмена, услед чега и даље уче по слуху. Лично смо се уверили да и поједини музички надарени свештеници, поготово они који, иначе, воле да певају световну фолклорну музику, у црквене мелодије дужих мелизама несвесно умећу световне мелодијске фразе и практикују профани вибрато.

Стога је јасно да процес инфилтрације световне музике у црквено појање никако није заустављен утврђивањем песама нотним записима и музичким образовањем свештенства.

Тај незаустављив процес почео је од тренутка када су Срби, како се верује, заједно са хришћанством почели да се упознају са византијским химнама; био је посебно изражен у периоду турске доминације над српским територијама (али смо о томе обавештени само путем историографских података), да би у време стварања новијег српског народног црквеног појања постао најпродуктивнији, што је остало, добрим делом (али, свакако, не и у потпуности), утврђено нотним записима.

Дотични нотни записи садрже, пре свега, напеве у којима утицаји српске фолклорне музике (али и утицаји уметничке музике) нису увек лако уочљиви. Насупрот томе – у складу са чињеницом да је традиција типичне одлике напева српског великог појања веома јасно формулисала – понекад, пак, и рутинска анализа мелизматичне химне укаже на одступања, која, по правилу, сведоче о спољним утицајима на црквену мелодију. На таквим местима првенствено се наметне питање: одакле долази дотични утицај? Одговор се, пак, налази у ономе што је пред нама – у одликама измена традиционалне варијанте, јер саме измене представљају пројекцију карактеристика свога извора, бар теоријски. При решавању оваквих проблема значајну помоћ пружа историографија. Ипак, извор измена није увек могуће пронаћи, јер је време понекад затрло трагове појединим музичким елементима. За то су добар пример и овде поменуте формуле у самопроизвољним херувимским песмама: лако их је било уочити, али је тешко установити одакле потичу.

Овом приликом није било могуће показати ни приближан број начина уласка световне народне музике у српско црквено појање. Утолико више што је број постојећих записа мелизматичних химни у којима је утицај световне музике очигледан, заиста веома мали. Стога смо се осврнули на оне сачуване примере, који, попут парадигме, јасно демонстрирају типичне, али и међусобно различите начине продора световне фолклорне музике у мелизматичне химне.

### **Закључак**

С обзиром на то да је велико појање мање присутно у данашњој појачкој пракси, сваки нови податак и сваки закључак о њему представља драгоцен допринос очувању овог важног дела српске црквене појачке традиције. У три главна поглавља, колико садржи наш рад, разматране су бројне хипотезе о којима до сада није писано, те су расветљене и бројне новине у вези са српским мелизматичним појањем. Сагледани су различити аспекти одлика великог појања, који проистичу из различитих особености и посебности српског црквеног музичког изражавања. Резимирајмо иновативне доприносе рада.

Поглавље „Теолошко-филозофски аспект“ доноси битну новину из области разматрања позиције великог појања у контексту српске православне црквене уметности. Наиме, након кључних питања одакле потреба за развојем црквених уметности и какво је оправдање за стварање и практиковање изразито мелизматичног црквеног појања (?), главни закључак је да потреба за развојем црквених уметности датира још из библијских списа, те се просеже кроз ставове светих хришћанских отаца у континуитету, од 1. века нове ере све до зенита Византије у 15. веку. Заправо, према ставу хришћанске цркве човека је Бог створио са осећањем за лепо, те и црква има потребе за уметностима које су лепе.

Црквени оци су се активно бавили промишљањем на тему лепог и уметности (иако је уметност у античком и средњовековном периоду сматрана практичном вештином) у контексту хришћанства и повезивали лепо, по узору на Платона, са појмом „доброте“, „истине“ и са самим Богом. Они су отелотворење лепог видели у трећем лицу свете Тројице – светом Духу. Будући да је храм Божји оличење неба на земљи, те да је Бог, заправо Лепо, као што је и сва божја творевина, укључујући и све створено на земљи – божански лепо, испоставља се као неопходност и да црквене уметности буду лепе. У том контексту, налази се и објашњење за постојањем великог појања, јер мелодија „узноси“ реч до „божанских висина“. Наиме, сама мелодија, која доминира великим појањем, битан је елемент комуникације појца са паством. Пракса је показала да верници у цркви посебно воле мелизматичне химне; у њима препознају лепоту црквеног појања и стога кроз њих дубље и стрпљивије усвајају религијску поруку. Укратко, велико појање је за паству лепо. Штавише, бавећи се музичком уметношћу црквени оци су посебан значај придавали развијеној мелодији. Међу њима се највише издваја свети Августин, који је врхунац комуникације музике са Богом видео у јубилацијама, као мелизматичном појању где текст има, чак, другостепени значај. Из наведеног разлога и савремена руска музиколошкиња Ирена Корнишева, уводи у естетику литургијског појања појам „теургије“, јер – према њеним речима – духовна музика у својим највишим манифестацијама треба да изрази натчулни свет. Велико појање има то психолошко својство да пастви можда ближе дочарава натчулни свет, него мало појање.

Минуциозна анализа открила је да мелодија у великом појању, иако перцептивно доминира над богослужбеним текстом, ипак не ремети поимање значења текста, чиме се велико појање не сучељава са традиционалним каноном хришћанске цркве, према којем текст при црквеном појању мора да буде у потпуности разумљив. Заправо, сваки појачки поступак у процесу кројења великих химни, чак и када он обухвата дељење речи на слоге, понављања слогова или просезања слогова на велики број јединица бројања у нотама, ипак, по правилу, обухвата и поступак који ће компензовати дотично нарушавање разумевања речи, те се након њега појављује та иста реч – која је претходно за разумевање била нарушена – отпојана јасно у целисти.

Разматрање великог појања у компарацији са сакралном архитектуром, указало је на аналогију, с једне стране, честог неестетског опхођења архитектата према црквеним здањима у савремено доба, стварањем помпезних грађевина само зарад илустрације властитог архитектонског умећа, без обзирања на то да ли је дотична грађевина у складу са традиционалном естетиком православне цркве и, с друге стране, неестетског односа према корпусу српских црквених напева у процесу службе, јер су изопштавањем мелизматичних химни, појци приморани да силабичне мелодије понављају по неколико пута, како би постигли неопходну дужину трајања химне у извесном тренутку богослужења. Дакле, утврђено је да постоје сродни поступци у области сакралне архитектуре и црквене музике.

Уметност у православној цркви треба да следи канонски императив, према којем је свака уметничка творевина под окриљем цркве утилитарна, те има троструку функцију у заједничком новозаветном богослужењу: молитвену, поучну и освећујућу. Утилитарност црквених уметности датира још од апостолског доба, па све до данас. Смисао великог појања управо проистиче из његове вишеструке утилитарности, како у теургијском смислу, тако и у практичном смислу: да учини богослужење свечанијим и да омогући трајање химни током времена обављања сложених богослужбених радњи.

Поглавље „Културно-историјски аспект“ доноси податке о утицајима културних, просветних и историјских околности на велико појање. Заправо, црквено појање није могло бити имуно на друштвена збивања, напротив, било је знатно условљено околностима које су се дешавале првенствено у култури и просвети.

Стање у просвети у 18. и 19. веку обележиле су бројне реформе које су се снажно одразиле на развој великог појања. У том смислу посебан утицај остварили су грчки појци, који су своје појање ширили у грчким школама отвораним на просторима насељеним српским житељима. Не прихватајући само грчко појање, српски појци су и у намери да очувају националне одлике, у напеве које су учили од Грка инкорпорирали елементе српске народне музике, те стварали себи својствено српско народно црквено појање. Руске школе су, такође,

биле од великог значаја за образовање српских житеља, али о утицајума руског појања на српске црквене химне, трагова готово да нема. Ипак, мало је вероватно да су свештеници и учитељи, које су школовали Руси и Украјинци и који су се школовали у Кијеву, били имуни на утицаје руске црквене музике. Не смемо занемарити и такозвану „руску херувимску песму“, као један од најшире познатих напева великог појања.

Треба узети у обзир и цркве, као места где су се сусретали иконописци, беседници и појци. Како то Динко Давидов сликовито представља, „беседе унапред најављених чувених духовника, црквени ритуали и разна драмска изигравања, торжествена богослужења посебно у варошким црквама са више свештеника, ђакона, појаца, деце-читача апостола (...), пружали су пастви (...) јака духовна узбуђења“.<sup>526</sup> Гаврил Стефановић Венцловић, Дионисије Новаковић, Павле Ненадовић и други беседници, знали су да „црквено-литерарне, библијске и алегоријске приче“, остављају дубок утисак на паству, као што су и појци знали да упечатљиво извођење изразито мелизматичних химни, такође представља јако средство анимације верника. „У оном времену и иконостас и фрескопис били су кулисе које су доминирале простором и стварале атмосферу за узвишена расположења. Испред иконостаса и под фрескама, беседник се обраћао верницима и указивао на ликове о којима је говорио“.<sup>527</sup> Верницима се обраћао и појак, ипак, без мануелних манипулација. Он је појао велико појање стварајући на тај начин узвишена верска осећања, која су код слушалаца постајала веома јака, те их чинила стрпљивима за дуга остајања у цркви. Појци су били свесни оваквих утицаја великог појања на паству, те се нису либили да неспутано импровизују мелизме током црквене службе. У наведеним околностима, стварани су неки од најчувенијих напева великог појања и, уопште, велико појање је доживљавало своју експанзију.

Резултати поређења великог појања са архитектуром и фрескосликарством, јасно сведоче о бројним аналогијама, које потврђују свеобухватне утицаје западноевропских уметничких стилова, пре свега барока, а у мелизматичним химнама, чак и класицизма, што се одразило на нивоу третмана формула. Иако је велико појање потекло од каловонских позновизантијских мелодија, које су, дакле, мелизматичне, вероватно је барок имао утицаја на повећање степена мелизматичности химни у 18. веку и на неусклађеност трајања напева у односу на остало појање у црквеној служби, као што је имао утицаја и на богату декорацију фасадне пластике и на неусклађеност величине црквених звоника са осталим здањима у порти. У фрескосликарству се истиче комбиновање утицаја поствизантијске уметности са барокним стремљењима у осликавању српских православних храмова, управо како је било и у великом

<sup>526</sup> Динко Давидов, *Иконописци српских сеоба*, нав. дело, 86.

<sup>527</sup> Исто, 86.



појању: позновизантијска калопонија била је трансформисана под утицајима барокне мелизматичности. Из времена цркава брвнара немамо податке о чувеним појцима и напевима, док се од времена градње барокних цркава, чиме су се побољшали и акустички ефекти, појављују и имена знаменитих појаца, као и њихових чувених мелизматичних напева.

У поглављу „Музички аспект“ изложене су основне одлике великог појања, као и новине у контекстуалном посматрању мелизматичних химни са малим појањем и са световном народном музиком. Оригинална дефиниција великог појања омогућује јасно разграничење ове врсте певања од химни које су му сличне, чиме је извршена и дистинкција између великог појања у ужем и у ширем смислу. Структура великог појања је базирана на формулама, низањем којих се формирају одсеци. Мелодијске особине расветљене су минуциозном анализом мелодијских низова и алтерованих тонова.

С обзиром на то да мелографи нису извршили потпуну класификацију великих химни, у циљу попуњавања наведене празнике, приложена је табела са свим химнама великог појања које је било могуће наћи у прегледана тридесет и четири зборника. На тај начин остварено је употпуњавање корпуса великих песама. У потпоглављу о груписању напева, посебно је значајан податак који редефинише досадашње схватање поделе појања по гласовима и начинима, тиме што је установљено постојање и категорије „подначина“. Ако је велико појање начин, онда су начини у великом појању, заправо подначини у односу на целокупно српско црквено појање.

Редефинисана је и досадашња подела на мало и велико појање. Наиме, идући трагом великих химни, установљено је постојање напева које није могуће сврстати ни у велико, ни у мало појање. Наведени закључак је битан због тога што је оспорено досадашње схватање о подели српског црквеног појања искључиво на мало и велико, већ постоје и „међунапеви“.

Анализа поређења начина кројења великог и малог појања, указала је на бројне сличности и разлике, међу којима се као разлика посебно истиче структура: супротно од малог појања које одликује уређена структура, велико појање је веома често прокомпоновано.

Иновативан допринос у вези са великим појањем остварен је артикулисањем потенцијалних хронолошких фаза његове еволуције, поделом на старију генеричку (позновизантијску), која датира од 13. века до периода туркократије у Србији (крај 15. века); млађу генеричку, која датира од периода туркократије до митрополита Стефана Стратимировића, који је – подсетимо – наредио сажимање мелизматичних химни, и трећу фазу, дегенерацијску, која траје од Стефана Стратимировића до савременог доба – реч је о фази када велико појање постепено замире, до скоро потпуног нестанка из праксе.

Научни значај докторске дисертације огледа се у више нивоа, од којих сваки следећи проистиче из оног претходног. Тако се на првом нивоу налази научна потврда до сада

непроучених песама. Други ниво прогреса представља редефинисање традиционалне поделе српске црквене музике и доношење закључака у вези са паралелом великог и малог појања и великог појања и фолклорних напева; трећи ниво се односи на разматрање великог појања у контексту са патристиком, архитектуром и фрескосликарством, док четврти ниво подразумева перспективу, те се огледа у постављању информацијске основе за будућа истраживања:

1. Извођења карактеристика гласова великог појања, као и химни које не припадају гласовима;
2. Компаративну анализу по гласовима комплетног великог и малог појања;
3. Анализу одлика записа у опусима појединачних мелографа;
4. Поређење великог појања са другим видовима црквених певања византијског културног круга;
5. Продубљивање сазнања у вези са фолклорним елементима у мелизматичним и силабичним химнама;
6. Поређење јубилација и великог појања;

Докторска дисертација *Аспекти великог појања у контексту српске православне црквене музике*, заузима позицију фундаменталне карике у ланцу сазнања и научних интервенција, који би дали увид у степен аутоности српске православне музике и сумирали поетичке аспекте црквене музике византијске провенијенције, чија се бит везује за црквене гласове и процес кројења.

### **Литература (избор)**

Ала Селаври, Обитавање безграничног у срцу,  
[http://www.verujem.org/pdf/Obitavanje\\_bezgranicnog\\_u\\_srcu.pdf](http://www.verujem.org/pdf/Obitavanje_bezgranicnog_u_srcu.pdf), 17.05.2015.

Бајић Исидор, *Српска православна црквена појанка, Свеска I, Песме за Литургије Св. Јована Златоустога*, [Београд, б. г.].

Балубџић Мирко, *Православно српско црквено велико појање и утврђене стихире* (саставио у ноте за један глас по карловачком напеву својим ученицима средио и допунио протођакон Мирко Балубџић, професор-катихета), Сремски Карловци, Српска манастирска штампарија, 1913.

Барачки Ненад, *Обрасци осмогласног појања у ноте за један глас саставио и протумачио протојереј Ненад Барачки, професор у пензији, рукопоис у Архиву Музиколошког института САНУ*, 1938.

Барачки Ненад, *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву*, фототипско издање, Крагујевац, "Каленић", Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Матица српска, 1995.

Барачки Ненад, *Српско народно црквено појање – Божић, Велики петак, Ускрс*, Крагујевац, Каленић, 2000.

Bardenhewer Otto, *Geschichte der altkirchlichen Literatur*, Band 3, Freiburg, Neu aufgelegt in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, 1912.

Beauty, Oxford art online, [www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0069](http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0069), 14.04.2015.

*Без причешћа нема обожења – Свети Оци и Предање цркве и Светој Тајни Причешћа и причешћивању*, Београд, Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, 2004.

Берђајев Николај, *Смисао стваралаштва*, књига друга, Београд, Логос, 1996.

Bingulac Petar, *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1988.

Bingulac Petar, *Crkvena Muzika u Jugoslaviji – Srbija, Muzička enciklopedija Vol. I*, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977.

Бичков Виктор, *Византијска естетика: теоријски проблеми*, Београд, Просвета, 1991.

Бичков Виктор, *Естетика отаца цркве*, Београд, Службени гласник, 2010.

Бичков Виктор, *Кратка историја византијске естетике*, Службени гласник, 2012.

Благоје Пантелић: Григорије Синаит и византијски исихазам,  
[http://www.academia.edu/1945153/BC\\_Gregory\\_of\\_Sinai\\_and\\_Byzantine\\_hesychasm](http://www.academia.edu/1945153/BC_Gregory_of_Sinai_and_Byzantine_hesychasm), 13.05.2015.

Богдановић Димитрије, *Студије из српске средњовековне књижевности*, Београд, Српска књижевна задруга, 1997.

Богдановић Лазар, Српско православно пјеније карловачко, *Српски Сион*, 1893, 231–233, 248–269.

Бољарић Гаврило и Тајшановић Никола, *Српско православно пјеније, по карловачком старом начину* [за један глас], *Св. I–II*, Сарајево, (б. и.), 1887.

Бољарић Гаврило и Тајшановић Никола, *Српско православно пјеније, по карловачком старом начину* [за један глас], *Св. III*, Својина сачинитеља, [Сарајево, (б. и.), 1887].

Бољарић Гаврило и Тајшановић Никола, *Српско православно пјеније, по карловачком старом начину* [за један глас], *Св. IV–V*, Сарајево, Земаљска штампарија, 1889.

Бољарић Гаврило и Тајшановић Никола, *Српско православно пјеније, Књига II, Октоих, Глас први*, Сарајево – Лајпциг, (б. и.), 1891.

Борјановић Јован, *Нотална ђачка појанка, I део*, Нови Сад, Српска народна заједничка штампарија, 1877.

Брија Јован, Речник православне теологије,  
<http://www.svetosavlje.org/biblioteka/recnik/l.htm>, 17.05.2015.

Булгаков Сергеј, *Православље. Софиологија смрти*, Београд, БРИМО, 2001.

Бумис Панаяотис Ј, *Канонско право*, Сарајево – Београд, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију, 2011.

Byzantine Aesthetics, Oxford art online,  
[www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0097](http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0097), 10.04.2015.

Weitzmann Kurt, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln, Westdt. Verl., 1963.

Велимировић Милош, *Духовна музика на Балкану, Нови Звук*, 2000, 16, 7–16.

Владышевская Татьяна Феодосиевна, *Музыкальная культура Древней Руси*,  
<file:///C:/Users/Nata%20A1a/Downloads/>, 15.04.2015.

Вујаклија Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1974.

Вукашиновић свештеник Владимир, *Литургијска обнова у XX веку*, Београд – Нови Сад – Вршац, Богословски факултет СПЦ – Беседа – Фидеб, 2001.

Вукашиновић Владимир, *Српско барокно богословље: библијско и светотајинско богословље у Карловачкој митрополији 18. века*, Београд – Краљево – Нови Сад, Издавачки фонд Српске православне цркве Архиепископије београдско-карловачке – Епархијски управни одбор епархије Жичке – Беседа, 2008.

Вуковић др Сава, Велики прокимени, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, 1998, 22–23, 7–13.

Гардашевић Благота, *Избор црквено-правних радова*, Београд, Богословски факултет СПЦ, 2002.

Гарднер Иван, Богослужбено пение Русской Православной Церкви, <http://nativitas.ru/Gardner-RD>, 07.05.2015.

Genadievich Lankin Vadim – Lankina Elena Evgenievna, *Смысл и язык духовной музыки православной традиции*, <http://cyberleninka.ru/article/n/smysl-i-yazyk-duhovnoy-muzyki-pravoslavnoy-traditsii>, 15.04.2015.

Георгаки Анастасија и Апостолос Луфопулос, Духовност у електроакустичким делима Арокалipsis, Tetelestai и Kratima грчког композитора Михаела Адамиса, *Нови звук*, Београд, Савез организација композитора Југославије, 2000, 16, 118–125.

Glosar religijskih pojmova, [http://www.pravoslovo.net/tekstovi/arhiva/arhiva01/glosar\\_judaizam.pdf](http://www.pravoslovo.net/tekstovi/arhiva/arhiva01/glosar_judaizam.pdf), 17.05.2015.

Гогољ Николај В, *Разматрање божанствене литургије*, Крагујевац – Вршац, Каленић – Банатски весник, 1981.

Грданички Дамаскин, Византијско црквено певање и утицај овог певања на српско црквено певање, рукопис, налази се у Музиколошком институту САНУ под инвентарским бројем Ап 1715.

Дамаскин Грданички, Прилози за историју српског црквеног појања, Музика и речи из ризнице Митрополита загребачког Дамаскина (Грданичког), Београд–Загреб, Митрополија загребачко-љубљанска Епархијски управни одбор, 2009.

Грданички Дамаскин, *Српско црквено појање на црквенословенском и српском језику*, Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1972.

Грујић др Радослав М, *Православна српска црква*, Београд – Крагујевац, ИКП Евро Београд – Каленић Крагујевац, 1995.

Давидов Динко, *Иконописци српских сеоба*, Нови Сад – Петроварадин, Прометеј – Покрајински завод за заштиту споменика културе, 2014.

Давидов Динко, *Студије о српској уметности 18. века*, Београд, Српска књижевна задруга, 2004.

Давидов Динко, Украјински утицаји на српску уметност средине 18. века и сликар Василије Романович, [http://www.rastko.rs/rastko-ukr/au/davidov\\_romanovic.html](http://www.rastko.rs/rastko-ukr/au/davidov_romanovic.html), 12.05.2015.

Damnjanović Milan, *Estetika, Rečnik književnih termina*, Beograd, Nolit, 1992, 204–206.

Деспотовић Петар, Старинско црквено појање, *Караџић*, II, 5, Алексинац, 1900, 83–84.

Definition of Art, Oxford art on line, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0160>, 15.04.2015.

Дил Шарл, О иконоборству и победи иконопоштовања, [http://dodjiividi.blogspot.com/2012/03/blog-post\\_2307.html](http://dodjiividi.blogspot.com/2012/03/blog-post_2307.html), 17.04.2015.

Димић Наташа, Мокрањац као мелограф и познавалац великог појања, *Мокрањцу на дар 2006. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година 1856*, Београд –Неготин, Факултет музичке уметности – Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006, 215–237.

Димић Наташа, Елементи световне музике у напевима великог појања, *Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука, 2007, 323–341.

Димић Наташа, Фантазијски принцип у напевима великог појања Српске православне цркве: традиција из фантазије, фантазија у традицији, *Мокрањац часопис за културу*, Неготин, Дом културе "Стеван Мокрањац", 2010, 12, 10–15.

Ђаковић Богдан, Херувимска песма у записима српских мелографа, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику (24–25)*, Нови Сад, 1999, 79–94.

Ђаковић Богдан, Однос богослужбене и концертне праксе у српској духовној хорској музици у периоду између два рата, *Нови Звук*, 2000, 16, 66–78.

Ђурић-Клајн Стана, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro Musica, 1971.

Евдокимов Павле, Библијско виђење лепоте, *Градац*, 1988, 83.

*Enciklopedijski leksikon "Mozaik znanja" – Muzička umetnost*, Том 12, Београд, Interpres, 1972.

*Enciklopedija živih religija*, Београд, Nolit, 1992.

Estetika srednjeg veka (2. deo), <http://www.arhitektura.rs/rubrike/razvoj-arhitekture/455-estetika-srednjeg-veka-2-deo>, 15.05.2015.

Живановић Александар, *Зборник молитава и песама православне хришћанске цркве за школску омладину и народ*, Осијек, Штампарија Антуна Рота, 1939.

Живковић Јован, *Нотни зборник црквених песама, које се поју на вечерњу, јутрењу, литургији и другим богослужењима православне српске цркве као велико појање у један глас са додатком све три литургије у четири гласа за мушки збор*, Нови Сад, Парна штампарија Ђорђа Ивковића, 1908.

Зизиулас Митрополит пергамски Јован, Евхаристијско виђење света, *О литургији*, зборник текстова, Београд, Мисионарски духовни центар манастира Хиландара "Тројеручица", 1997, 211–220.

Иларион Алфејев, Духовни живот у хришћанском схватању, [http://www.verujem.org/teologija/allejev\\_duhovni\\_zivot.htm](http://www.verujem.org/teologija/allejev_duhovni_zivot.htm), 18.05.2015.

Jeremić-Monar Dragana i Aleksandar Molnar, *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe. Knj. 1. Muzički uzvišeno u delima Betovena i Šenberga*, Београд, Filip Višnjić, 2009, 154–171.

Јеромонах Григорије Светогорац, Божанствена литургија, *О литургији*, зборник текстова, Мисионарски духовни центар манастира Хиландара "Тројеручица", 1997, 7–27.

Јеротић Владета, Црквена Музика и религијска осећања, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 17–22.

Јеротић Владета, Психолошко дејство хришћанске литургије, *Нови Звук*, 2000, 16, 32–34.

Jovanović Gordana, Čudotvorne ikone Bogorodice, <http://www.scribd.com/doc/85406023/Cudotvorne-ikone-Bogorodice#scribd>, 15.05.2015.

Јовановић Миодраг, Српско сликарство у доба романтизма 1848 – 1878, Нови Сад, Матица српска, 1976.

Јовановић Миодраг, Критеријуми српске црквене уметности, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 11–16.

Jovanović Miodrag, *Barok u srpskoj umetnosti*, Beograd, Dereta, 2012.

Јованчевић игуман Сава и др Жељко Фајфрић, *Церска лавра манастир Крушедол у Срему*, Манастир Крушедол, 2009.

Јовић Момир и Коста Радић, *Српске земље и владари*, Крушевац, Друштво за неговање историјских и уметничких вредности, 1990.

Јовичић Милорад учитељски приправник III године (преписао), *Православно српско црквено велико појање у утврђене стихире по карловачком напеву* (власник књиге Стубић Станимир, српски народни учитељ, Земун), Пакрац, (б. и.), 1909.

Jubilus, <http://dictionary.reference.com/browse/jubilus>, 13.05.2015

Каварос Константин, Естетско испитивање византијске уметности, *Градац*, 1988, 82.

Кавасила Свети Никола, *О животу у Христу*, Нови Сад, Беседа, 2002.

Катрина Константин, Музика византијске традиције у Румунији и Хрисантова реформа 1814, *Нови Звук*, 2000, 16, 79–89.

Клеман Оливије, Тајна Божанствене евхаристије, *О литургији*, зборник текстова, Београд, Мисионарски духовни центар манастира Хиландара "Тројеручица", 1997, 56–70.

Климент Александријски, <http://www.pravoslavlje.net/index.php>, 16.04.2015.

Ковачек Божидар, Неколико података о црквеном појању у српским школама с краја 18. Века, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 75–86.

Козобарић Јован, *Православно црквено пјеније* (по старом карловачком начину у ноте за један глас саставио протојереј Јован Козобарић, архијерејски намесник у Вуковару). *I Књига. Службеник и Требник*, Осијек, (б. и.), 1934.

Коларић Миодраг, Основни проблеми српског барока, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 1967, 3.

Кономос Димитри, Музичка традиција Свете Горе, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1998, 22–23, 15–26.

Константиновић Јован, *Нотално српско православно црквено појање. Књига I. Опће појање на вечерњи, јутрењи и литургији* Пакрац – Загреб, Матићев литерарни завод, 1900.

Корнышева Ирэн Робертовна, <http://dissers.ru/avtoreferati-kandidatskih-dissertatsii/a138.php>, 02.03.2015.

Костић Мирослав, Барок православно, *Енциклопедија православања*, Београд, Савремена администрација, 2008.

Костић Мита, *Сликарска занат код Срба у 18. веку*, Гласник историјског друштва у Новом Саду, св. 1, књ. 3, 1930.

Костић Петар и Јефта Петровић, *Црквено велико пјеније* (у ноте за један глас саставили Петар Костић и Јефта Петровић IV. год. богослови. У Карловци 1889), Нови Сад, Штампарија Августа Фукса, 1889.

Коцабашија Јане, Аспекти узајамног утицаја и развоја црквеног певања код појединих православних народа на тлу Балканског полуострва у 19. и 20. веку, *Нови Звук*, 2000, 16, 17–24.

Лактације Фирмијан, Лусије Цецилије, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=35190>, 13.05.2015.

Ластавица Стефан, *Српско православно народно црквено појање, Други део, Празнично појање, Књига I и II*, Београд, Издање Епархије источноамеричке и канадске, 1969.

Лазарев Виктор Никитич, *История византийской живописи*, Том 1, Москва, Искусство, 1947.

Lazarević Stojan V., Monumenta Musicae Byzantinae i hilendarski mizički rukopisi, *Zvuk*, Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije, 1955, 2–3, 99–106.

Лазивић Милорад, Српска естетика аскетизма, Манастир Хиландар, 2008.

Лера Лазар и Петар Зубан (припр. III. год.), [*Црквено појање*], Сомбор, хектографско издање (б. и.), 1903/4.

Лера Лазар и Петар Зубанић (припр. III. год.), *Црквено појање*, Сомбор, хектографско издање (б. и.), 1904.

Лера Лазар, [Зборник црквених и појединих световних напева], рукопис са уметнутим хектографисаним странама, налази се у Музиколошком институту Српске академије наука и уметности у Београду.

*Литургијон*, Милтон (Канада), "Источник Прес" – Издавачка кућа Епархије канадске, 2000.

Мајендорф Џон, *Византијско богословље*, Крагујевац, Каленић – издавачка установа Епархије шумадијске, 1989.

Макариополски епископ др Николај, Света евхаристијска жртва (Одломци из истоимене књиге), *О литургији*, зборник текстова, Мисионарски духовни центар манастира Хиландара "Тројеручица", 1997, 31–55.



Макрис Еустатиос, Значај тонских висина у „новом методу“ грчке црквене музике, *Нови Звук*, 2000, 16, 90–98.

*Мала енциклопедија Просвета 1*, Београд, Просвета, 1969.

*Мала енциклопедија Просвета 2*, Београд, Просвета, 1969.

Манојловић Коста, *Споменица Ст. Ст. Мокрањцу*, Београд, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.

Маринковић Соња, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији* (Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Музиколошке студије – монографије, Свеска 8/2008), Београд – Нови Сад, Факултет музичке уметности у Београду – Матица српска, 2008.

Мартынов Владимир Иванович, *Пение, игра и молитва в русской богослужебнопевческой системе*, <http://www.rp-net.ru/book/OurAutors/martynov/>, 1504.2015.

Маџаревић Градимир, Канон, *Енциклопедија православља*, Београд, Савремена администрација, 2002.

Медаковић Дејан, *Путеви српског барока*, Београд, Нолит, 1971.

Медаковић Дејан, *Крушедол*, Нови Сад, Прометеј, 2008.

Медаковић Дејан, *Фрушкогорски манастири. Крушедол*, Нови Сад, Издавачка кућа "Прометеј", 2008.

Kraigher Hozo Metka, <http://metkakraigher.jimdo.com/.../III+5+Giottova+Cap>, 18.05.2015, 21.

Мец Франц, Банат и духовна музика југоисточне Европе. Проблеми и поставке музичко–историјског истраживања, *Нови Звук*, 2000, 16, 25–31.

Мијач Божић, *Икона света слика*, Београд, Партенон, 1997.

Милановић Биљана, Црквена музика у Српској великој гимназији у Новом Саду, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 87–96.

Миловановић Душан, Александра Кужетић и Бошко Гајић, *Хиландар*, Београд, Орландо, 2014.

Miljković-Đurić Jelena, Neke mišljenja o poreklu narodnog crkvenog pojanja, *Zvuk*, 1962, 53, 286–296.

Миодраг Предраг, Појање у богословским школама, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 125–138.

Мирковић Лазар, *Православна литургија*, I општи део, III издање, Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1982.

Митрополит Солунски Свети Симеон, Тумачење свете литургије из Књиге о храму, *О литургији*, зборник текстова, Београд, Мисионарски духовни центар манастира Хиландара "Тројеручица", 1997, 148–158.

Митрополит Јеротеј Влахос, Архиепископ Василије Кривошеин, Георгије Манзаридис, *Православље и мистика светлости – Свети Григорије Палама и пут човековог обожења*, Београд, Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, 2003.

Мокрањац Стеван Ст, *Православно српско народно црквено појање – Опште појање*, Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1935.

Мокрањац Стеван Стојановић, *Осмогласник, Духовна музика IV, Сабрана дела 7*, Београд – Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства – Музичко-издавачко предузеће "Нота", 1996.

Мокрањац, Стеван Стојановић, *Осмогласник, Духовна музика IV, Сабрана дела 7*, Београд – Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства – Музичко-издавачко предузеће "Нота", 1996.

Мокрањац, Стеван Стојановић, *Опште и пригодно појање, Духовна музика V, Сабрана дела 8/а*, Београд – Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства – Музичко-издавачко предузеће "Нота", 1996.

Мокрањац, Стеван Стојановић, *Празнично појање, Духовна музика V, Сабрана дела 8/б*, Београд – Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства – Музичко-издавачко предузеће "Нота", 1996.

Морар Станко, *Црквено пјеније празничне стихире и величанија у ноте за један глас написао Станко Морар, прав. богослов II. Године у Ср. Карловцима 1891*, Нови Сад, Штампарија и литографија А. Фукса, Нови Сад, 1891.

Момировић Петар, *Манастир Бођани*, Бођани, 1980.

Neobyzantine Octoechos, [http://en.wikipedia.org/wiki/Neobyzantine Octoechos](http://en.wikipedia.org/wiki/Neobyzantine_Octoechos), 14. 04. 2015.

Николајевић Василије, *Велики типик*, четврто, исправљено и допуњено издање, Београд, Завод за умножавање при Светом архијерејском синоду, 1984.

Николић Милоје, *Духовни концерт*, *Нови Звук*, 2000, 16, 54–65.

Nušić Branislav, *Opštinsko dete*, prvi deo (Blic biblioteka), Beograd, Ringier Axel Springer d.o.o. Beograd, 2012.

Питагора, Платон, Аристотел ... о музици, [http://pravoslavni-odgovor.com/Svet\\_oko\\_nas/muzicka\\_revolicija/Cinjenice\\_Rok/pitagora.htm](http://pravoslavni-odgovor.com/Svet_oko_nas/muzicka_revolicija/Cinjenice_Rok/pitagora.htm), 16.04.2015.

Покушај стварања мађарске православне цркве у току другог светског рата, [http://www.novisrbijak.narod.ru/PDF\\_files/Razni/pokusaj\\_stv\\_madj\\_pc.pdf](http://www.novisrbijak.narod.ru/PDF_files/Razni/pokusaj_stv_madj_pc.pdf), 09.05.2015.

Поповић Душан, *Срби у војводини. Од Карловачког мира 1699. до Темишварског сабора 1790*, Нови Сад, Матица Српска, 1959.

Православна Српска црква (Р. Грујић), <http://sr.wikisource.org/sr/>, 09.05.2015.

Previšnji Kraljevski reskript od 10. avgusta 1868. god: o uređenju crkvenih, školskih i fundacionih dela grčko-istočne srpske mitropolije, <http://search.library.wisc.edu/catalog/ocm26980877>, 09.05.2015.

Остојић Тихомир, Једногласни и хармонизовани записи црквених напева, рукопис, налази се у Рукописном одељењу Матице Српске у Новом Саду, Инв. бр. М 1858.

Остојић Тихомир, Кратко правило црквено за ликовођу и певаче, *Православно српско црквено пјеније по старом карловачком начину за мешовити лик удесио Тихомир Остојић*, друго прерађено и попуњено издање, Нови Сад, издала православна српска Велика гимназија, 1896.

Остојић Тихомир, Неколико речи о овом делу и о предмету, *Православно српско црквено пјеније по старом карловачком начину за мешовити лик удесио Тихомир Остојић*, друго прерађено и попуњено издање, Нови Сад, издала православна српска Велика гимназија, 1896, VII–XIII.

Остојић Тихомир, *Православно српско црквено пјеније за мешовити и за мушки лик по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић*, Нови Сад, 1896, рукопис, налази се у Рукописном одељењу Матице Српске у Новом Саду, Инв. бр. М 12.546.

Остојић Тихомир, Рецензија Осмогласника Мите Топаловића и Станка Морара, рукопис, налази се у Рукописном одељењу Матице Српске у Новом Саду (РОМС), Инв. бр. М 5. 946.

Охридски Свети Теофилакт, *Тумачење Дела апостолских и Посланица Римљанима и Коринћанима*, Београд, Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, 2004.

Патријарх српски Павле, *Црква и уметност*, Београд, Издавачки фонд Српске православне цркве Архиепископије београдско-карловачке, 2010.

Пејовић Роксанда, *Историја музике*, Књига прва, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1987.

Пејовић Роксанда, *Историја музике југословенских народа*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1983.

Пејовић Роксанда, *Историја музике*, Књига прва, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1987.

Пејовић Роксанда и сарадници, *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века*, Београд, Универзитет уметности, 1998.

Пејовић Роксанда, *Текстови о српској црквеној музици у српској публицистици (1839–1914)*, *Нови Звук*, 2000, 16, 42–53.

Пено Весна, Кројење као обликотворни принцип у црквено-појачкој пракси, *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 145–154.

Пено Весна, Сличности међу гласовима српског осмогласног појања – прилог аналитичком проучавању црквеног појања, *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, 1998, 22–23, 67–77.

Пено Весна, О напеву у православном црквеном појању – прилог типологији црквених напева, *Музикологија*, 2003, 3, 219–234.

Пено Весна, Типиком непрописане причасне песме у новијој традицији српског црквеног појања, *Музикологија*, 2004, 4, 121–151.

Пено Весна, Велико појање у српској традицији – На примерима химне Достојно је, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, 2009, 40, 19–38.

Peno Vesna, *Great chant in Serbian tradition – on the examples of the melody It is truly meet*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 2009, 40, 19–38.

Пено Здравко, *Катихизис. Основе православне вере*, Београд, Манастир Острог, Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке, 2010.

Пено Здравко, *Софиологија и софијанизам*, <http://sr.scribd.com/doc/14889106/Dr-Zdravko-Peno-Sofiologija-i-sofijanizam#scribd>, 14.04.2015.

Перковић Ивана, О есхатолошком аспекту српске црквене музике, *Нови Звук*, 2000, 16, 35–41.

Перковић Ивана, Аспекти колективног и индивидуалног у српској хорској црквеној музици до 1914. године, *Музика кроз мисао*, Београд, Факултет музичке уметности, 2002.

Перковић-Радак Ивана, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2004.

Петровић Даница, Српско народно црквено појање и његови записивачи, *Српска музика кроз векове*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1973.

Petrović Danica, *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji južnih slovena*, Beograd, Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti, posebna izdanja, knjiga 16/I, 1982.

Петровић Даница, Јеротеј Мутибарић и карловачко појање, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 1988, 24, 273–296.

Петровић Даница, Доситеј Обрадовић (1739–1810) и српско појање његовог времена, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1991, 8–9, 7–16.

Петровић Даница, Тихомир Остојић и српско појање, *Свеске Матице српске*, 1991, 20, 68–77.

Петровић Даница, Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку, *Сентандрејски зборник*, 1992, 2, 149–163.

Петровић Даница, Српско црквено појање као предмет музиколошких истраживања, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 31–46.

Петровић Даница, Стојан Новаковић и српска музика његовог времена, *Свеске академије наука и уметности*, књ. LXXVII (Одељење историјских наука, Отисак из публикације "Стојан Новаковић – личност и дело", Научни скупови, књ. 25), Београд, 1995, 469–479.

Петровић Даница, Јурај Крижанић и православно црквено појање, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1998, 22–23, 51–66.

Перковић Ивана, Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године, други део магистарског рада одбрањен 1997. године на Факултету музичке уметности у Београду, рукопис.

Перковић-Радак Ивана, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2004.

Перковић Ивана, О есхатолошком аспекту српске црквене музике, *Нови звук*, 2000, 16, 35–41.

Перковић Ивана, Аспекти колективног и индивидуалног у српској хорској црквеној музици до 1914. године, *Музика кроз мисао*, зборник радова, 2002, 51–64.

Поповић Димитрије, *Велики зборник*, Нови Сад, Српска народна удружена типографија, 1878.

Поповић Марко, Мирослав Тимотијевић и Милан Ристовић, *Историја приватног живота у Срба*, Београд, Слио, 2011.

Радојчић Никола, Српско схватање културне историје у 18. веку, *Летопис Матице српске*, 1933, 335, 133–134.

Ракић протођакон Војин С. професор, Православна догматика, Књига прва, Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1968.

Ракић протођакон Војин С. професор, Православна догматика, Књига друга, Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1968.

Ракић Радомир, Канон светог писма, *Енциклопедија православља*, Београд, Савремена администрација, 2002.

*Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. XIV, САНУ 3 – Институт за српскохрватски језик, Београд, 1989.

Рибих Роман, Уџбеник црквеног појања и правила Бранка Цвејића у развоју новијег српског црквеног појања, дипломски рад одбрањен 1995. године на Факултету музичке уметности у Београду, рукопис.

Russian Aesthetics, Oxford art online,  
[www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0453](http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0453), 14.04.2015.

Свети Атанасије Велики, Тумачење псалама,  
<http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Svetopismo/PsaltirAtanasijeVeliki/PsaltirAtanasijeVeliki.htm>, 18.05.2015.

Sveti Grigorije Bogoslov o Božiću, [http://www.crkva.se/bozic/grigorije\\_bogoslov\\_bozic\\_lat.htm](http://www.crkva.se/bozic/grigorije_bogoslov_bozic_lat.htm), 18.05.2015.

Свети Григорије Ниски, О циљу живота по Богу и истинском подвижништву, [http://www.verujem.org/sveti\\_oci/grigorije\\_niski\\_zivot.htm](http://www.verujem.org/sveti_oci/grigorije_niski_zivot.htm), 15.05.2015.

Свети Максим Исповедник, Мистагогија, *О литургији*, зборник текстова, Београд, Мисионарски духовни центар манастира Хиландара "Тројеручица", 1997, 97–133.

Свети Теофан Затворник, [http://www.svetosavlje.org/biblioteka/DuhovnoUzdizanje/DuhovniZivotTeofanaZatvornika/Lat\\_s ta\\_je\\_duhovni\\_zivot\\_Sv.Teofan\\_Zatvornik\\_12.htm](http://www.svetosavlje.org/biblioteka/DuhovnoUzdizanje/DuhovniZivotTeofanaZatvornika/Lat_s ta_je_duhovni_zivot_Sv.Teofan_Zatvornik_12.htm), 17.05.2015.

*Свештени канони Цркве*, прев. са грчког и словенског Епископ Атанасије умировљени Херцеговачки, Београд, [?], 2005.

Slovari.yandex.ru, *История русского церковного пения*, <https://slovari.yandex.ru/>, 15.04.2015.

Станилоје др Димитрије, *Духовност и заједница у православној литургији*, Београд, Епархија источноамеричка, Епархија сремска, Патријаршијски двор (Сремски Карловци), 1992.

Станковић Живојин, Српско црквено певање (црквено-историјске расправа), *Весник српске православне цркве*, Београд, 1909, 168.

Станковић Корнелије, *Православно црквено појање у србског народа*, Фототипска издања књ. 1, 2 и 3, Београд – Нови Сад, Српска академија наука и уметности, Народна библиотека Србије, Матица Српска, 1994.

Stefanović Dimitrije, Ohridski vizantološki kongres i muzikologija, *Zvuk*, Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije, 1962, 52, 165–170.

Стефановић Димитрије, *Стара српска музика – примери црквних песама из XV века*, Посебна издања, Књига 15/1, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1975.

Стефановић Димитрије, Црквено појање и црквена музика, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 23–65.

Стефановић Димитрије и Димитрије Е. Стефановић, Прилог проучавању односа између места мелодијског и језичког акцента у српском црквеном народном појању на примерима Осмогласника Стевана Стојановића Мокрањца, *Свеске академије наука и уметности*, књ. LXXVII (Одељење историјских наука, Отисак из публикације "Стојан Новаковић – личност и дело", Научни скупови, књ. 25), Београд, 1995, 399–404.

Стефановић Димитрије, Издања српске црквене музике 1994–1999, *Даница – српски народни илустровани календар за 2000. годину*, Београд, Вукова задужбина, 1999, 529–534.

Стратимировић Стеван и Петар Т. Трбојевић (богослови II године), *Нотално српско православно црквено појање како поју карловачки богослови*, Сремски Карловци, [б. и.], 1901.

Стратимировић Стеван (прав. срп. богослов), *Српско велико црквено појање по карловачком напеву*, Сремски Карловци, Српска манастирска штампарија, 1903.

Срефановић Димитрије Е, Нешто о традицији певаних рускословенских богослужбених текстова, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15, 65–74.

Српска уметност новог века, <http://bs.scribd.com/doc/36684611/Srpski-Novi-Vek-1i-2#scribd>, 16.05.2015.

Стошић Љиљана, Барокна тематика, *Енциклопедија православља*, Београд, Савремена администрација, 2002.

Стошић Љиљана, *Српска уметност 1690–1740*, Београд, Српска академија наука и уметности, 2006.

Тимотијевић Мирослав, Улога музике у уобличавању црквеног ентеријера у 18. и првој половини 19. века, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1994, 15.

Тодић Бранислав, *Радови о српској уметности и уметницима 18. века*, Нови Сад, Галерија Матице српске, 2010.

Томић Наташа (=Димић Наташа), Животворној Тројици трисвету песму певамо – велико појање у Српској православној цркви, дипломски рад одбрањен 2006. године на Факултету музичке уметности у Београду, рукопис.

Топаловић Мита, Осам свезака једногласних записа песама свих осам гласова Осмогласника и појединих песама општег појања, рукопис, налази се у Библиотеци Панчевачког певачког друштва.

Treitler Leo, Homer and Gregory: The transmission of epic poetry and plainchant, *The Musical Quarterly*, New York, 1974, Vol. LX. No. 3.

Трифунковић Ђорђе, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Друго, допуњено издање, Београд, Нолит, 1990.

The meaning of Jubilus, [http://amusicaloffering.org/?page\\_id=172](http://amusicaloffering.org/?page_id=172), 13.05.2014.

Фёдорович Лоо , *История античной эстетики. Поздний эллинизм*, Москва, Искусство, 1980.

Фидас Власије, *Канонско право, богословска перспектива*, Београд, Богословски факултет СПЦ Хиландарски фонд, 2001.

Filon Aleksandrijski — čovjek koji je pokušao spojiti Bibliju i filozofiju, <http://wol.jw.org/hr/wol/d/r19/lp-c/2005442>, 13.05.2015.

Filostrat, <http://proleksis.lzmk.hr/21393/>, 13.05.2015.

Флоренски Павле, *Стуб и тврђава истине*, књига друга, Београд, Логос, 1998.

Флоренски Павле, *Иконостас*, Никшић, Јасен, 2007.

Флоровски Георгије, *Свети Григорије Ниски*, [http://www.verujem.org/teologija/grigorije\\_niski\\_florovski.htm](http://www.verujem.org/teologija/grigorije_niski_florovski.htm), 16.04.2015.

Фундулис Јоанис, Божанско човекољубље појављено кроз оваплоћење Бога Логоса, О литургији, зборник текстова, Београд, Мисионарски духовни центар манастира Хиландара „Тројеручица“, 1997, 279–284.

Нерцман Јевгениј, *Vizantijska nauka o muzici*, Београд, Clio, 2004.

Хиландарац Сава, *Типикарница Светог Саве у Кареју*, Торонто, Serbian Literary Company, 2000.

Хоруџи Сергеј Сергејевич, *Православна аскеза. Кључ за нову визију човека*, Савремено богословље 3, Београд – Карловац, Епархија горњокарловачка – Издавачка установа "Мартирија", 2010.

Успенски Н. Д., *Литургија пређеосвећених дарова*, Шибеник, "Истина" часопис Православне епархије далматинске, S. а.

Цвејић Бранко, *Уцбеник црквеног појања и правила*, Београд, 1950, рукопис, налази се у Народној библиотеци Србије у Београду под инвентарским бројем РМ 32.

Цвејић Бранко, *Карловачко појање – Триод*, Београд, Издање епископа источноамеричког и канадског др Саве Вуковића, 1973.

Цвејић Бранко, *Карловачко појање – Пентикостар*, Београд, Издање епископа источноамеричког и канадског др Саве Вуковића, 1973.

Conomos Dimitry, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of Fourteenth and Fifteenth Centuries – a Study of Late Byzantine liturgical Chant*, Thessaloniki, Patriarchal Institute for Patristic Studies, 1974.

Conomos Dimitry, *The late Byzantine and Slavonic Communion cycle: Liturgy and Music*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1985.

Creativity et work, <http://www.creativityatwork.com/2014/02/17/what-is-creativity/>, 11.05.2015.

Christian Troelsgard, Thirteenth-century Byzantine Melismatic Chant and the development of the Kalophonic Style, *Eastern Christian Studies. Palaeobyzantine Notations III*, <https://books.google.rs/>, 15.04.2015.

Čačinović-Puhovski Nadežda, *Estetika*, Zagreb, Naprijed, 1988.

Šamić Midhat, *Kako nastaje naučno djelo*, Sarajevo, "Svjetlost" OOUR Izdavačka djelatnost, 1990.

Шмеман протојереј Александар, Евхаристија као света тајна Духа светог, *О литургији*, зборник текстова, Мисионарски духовни центар манастира Хиландара "Тројеручица", 1997, 321–333.

Шмеман протопрезвитер Александар, *Наш живот у Христу, Христов живот у нама*, Мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, Београд, 2007.

Šuvaković Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005.



Šuvaković Miško, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2006.