



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ И ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈУ

**ФУНКЦИОНАЛНИ И СТИЛСКО-ЕСТЕТСКИ ЕЛЕМЕНТИ У
СРПСКОЈ ДУХОВНОЈ ХОРСКОЈ МУЗИЦИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ
ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Даница Петровић Кандидат: мр Богдан Ђаковић

Нови Сад, 2012. године

образац 5а

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
НАЗИВ ФАКУЛТЕТА Академија уметности

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Редни број: РБР	
Идентификациони број: ИБР	
Тип документације: ТД	Монографска документација
Тип записа: ТЗ	Текстуални штампани материјал
Врста рада (дипл., маг., докт.): ВР	Докторска дисертација
Име и презиме аутора: АУ	Мр Богдан Ђаковић
Ментор (титула, име, презиме, звање): МН	Др Даница Петровић, научни саветник
Наслов рада: НР	<i>Функционални и стилско-естетски елементи у српској духовној хорској музици прве половине двадесетог века</i>
Језик публикације: ЈП	Српски
Језик извода: ЈИ	Српски / енглески
Земља публикавања: ЗП	Република Србија
Уже географско подручје: УГП	АП Војводина
Година: ГО	2012.
Издавач: ИЗ	Ауторски репринт

Место и адреса: МА	21000 Нови Сад, Академија уметности, Катедра за музикологију и етномузикологију, Ђуре Јакшића 7.
-----------------------	--

Физички опис рада: ФО	5 поглавља, 260 страница, 2 табеле, 27 нотних примера, 3 прилога. У литератури су наведене 263 јединице на српском, енглеском и руском језику. Докторска дисертација садржи 649 фуснота.
Научна област: НО	Друштвено хуманистичке науке
Научна дисциплина: НД	Музикологија
Предметна одредница, кључне речи: ПО	Историја српске музике 20. века, црквена хорска музика, однос између функционалних и стилско- естетских елемената црквеног хорског жанра
УДК	
Чува се: ЧУ	Библиотека Академије уметности у Новом Саду
Важна напомена: ВН	Нема
Извод: ИЗ	Уводно поглавље садржи образложење наслова и предмета студије, као и критичку анализу досадашњих музиколошких радова о српској црквеној хорској музици између два светска рата. Следеће поглавље посвећено је <i>Традиционалној црквеној уметности, њеним основним појмовима и тумачењима у 20. веку</i> . У њему су теоријски разрађени теолошки аспекти аутентичног црквеног уметничког стваралаштва, са посебним освртом на проблем уметничког симбола и његовог функционисања у литургијској перспективи, те месту музике у богослужењу као сложеној синтези више уметничких врста. Поглавље <i>Црквено-уметничко стваралаштво и црквена хорска музика у српској култури између два светска рата</i> доноси контекстуално сагледавање црквене хорске музике са црквеним сликарством и црквеном архитектуром тога времена, тумачећи достигнућа српских

	<p>композитора као део укупног процеса развоја православне уметности под дејством традиционалних и модерних елемената. У четвртом поглављу <i>Историја жанра кроз сагледавање богослужбених и концертних елемената – стилско-аналитички наратив</i> као централном делу студије извршена је подела посматраних композиција према стваралачким принципима од наједноставнијих обрада и хармонизација напева до сложених и веома оригиналних поступака са и без сличности са црквеним мелодијама. Примарна анализа допуњена је сагледавањем жанровско-извођачких карактеристика (доминантно богослужбена или концертна пракса) које значајно доприносе одређивању односа између функционалних и уметничких елемената посматраних остварења. У последњем поглављу <i>Закључак</i> поред сумирања најзначајнијих релевантних чињеница из претходног тока студије, уз помоћ одређивања опште <u>хијерархије односа између композиционих поступака</u> (превласт западног или православног елемента), као и кроз препознавање <u>типологије начина усвајања конвенција</u> (спровођење композиционих решења) објективно се дефинишу достигнућа српских аутора црквене хорске музике међуратног периода. Успостављени критеријум третира оба својства ове музике: традиционалну вредност у домену литургијско-функционалне употребе, као и уметнички квалитет по себи, у оквирима укупног развоја српске музике током прве половине 20. века.</p>
Датум прихватања од стране НН већа: ДП	25. мај 2004.
Датум одбране: ДП	

<p>Чланови комисије: (име и презиме / титула / звање/ назив организације / статус) КО</p>	<p>др Даница Петровић, научни саветник, Музиколошки институт САНУ у Београду, ментор</p> <p>др Катарина Томашевић, виши научни сарадник, Музиколошки институт САНУ у Београду, председник комисије</p> <p>др Ира Проданов-Крајишник, ванредни професор, Катедра за музикологију и етномузикологију Академије уметности у Новом Саду, члан</p>
---	--

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD. Thesis
Author: AU	Mr Bogdan Đaković
Mentor: MN	Danica Petrović, Ph.D.,
Title: TI	<i>The functional and stylistic-aesthetic elements in the Serbian Church Choral Music from the first half of the 20th century</i>
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	Serbian / English
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2012
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	21000 Novi Sad, Academy of Arts, Department of Musicology and Ethnomusicology, Đure Jakšića 7.

Physical description: PD	5 chapters, 260 pages, 2 tables, 27 music examples, 3 supplements. The literature lists 263 units in Serbian, English and Russian. Doctoral dissertation contains 649 footnotes.
Scientific field SF	Social-Humanistic Sciences
Scientific discipline SD	Musicology
Subject, Key words SKW	History of Serbian Music of 20th century, Church Choral Music, the relation between the functional and stylistic-aesthetic elements of the choral genre
UC	
Holding data: HD	Library of Academy of Arts, Novi Sad
Note: N	None
Abstract: AB	The introductory chapter contains an explanation of titles and subjects of the paper, critical analysis of previous musicological works on Serbian Church Choral Music of the period between two World Wars. The following chapter is devoted to the <i>Traditional Church Art, its basic elements and interpretations from 20th century</i> . This part of the study brings the crucial theological aspects of the authentic Church art, with the special attention to the problem of artistic symbol and its function in the liturgical perspective, as well as the position of music in the liturgical service as synthesis of several disciplines of art. The chapter named <i>Church-artistic practice and Church Choral Music in the Serbian culture between the two World Wars</i> brings contextual view over the Church Choral Music together with the Church visual art and Church architecture of the period understanding the composers efforts as part of the whole artistic evolution of the Orthodox art under traditional and modern influences. The fourth chapter <i>The history of the genre through the balance of the liturgical and concert elements</i> as a central part of the study offers

	<p>segmentation of the composed music on the basis of compositional approach from the simple harmonisations to the original and complex attitudes with or without the usage of the chant. This kind of basic analyse is followed by the division of the performing characteristics (the dominant liturgical or concert practice) which can help in understanding the relation between functional and artistic elements of this choral genre. The final chapter <i>Conclusion</i> beside summaries of the most important facts from the previous parts of the study, through the definition of <u>hierarchy of the relations between compositional approaches</u> (the domination of Western or Orthodox elements) and <u>recognition the typology of the usage of conventions</u> (the guidance of compositional solutions) brings objective evaluation of the Church Choral Music composed by the Serbian authors of this period. The final reached criteria offers the evaluation of both meanings of this music: its traditional level of liturgical and functional role and its artistic value as part of the general development of the Serbian music of first part of 20th century.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	25. May 2004.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	<p>Danica Petrović, Ph.D., Musicologist, Director of the Institute, Principal Research Fellow, Institute of Musicology SASA, Belgrade, mentor</p> <p>Katarina Tomašević, Ph.D., Musicologist, Senior Research Associate, Institute of Musicology SASA, Belgrade, president</p> <p>Ira Prodanov Krajišnik, Ph.D., Musicologist, Associate Professor, Department of Musicology and Ethnomusicology, Academy of Arts, Novi Sad, member</p>

Функционални и стилско-естетски елементи у српској духовној хорској музици прве половине двадесетог века

1. Увод / **3**
2. Традиционална црквена уметност: основни појмови и тумачења у 20. веку / **12**
3. Црквено уметничко стваралаштво и црквена хорска музика у српској култури између два светска рата / **21**
 - 3/1. Позиције црквене уметности унутар културне политике међуратног периода / **22**
 - 3/2. Црквени хорски жанр и модернизација српске уметничке музике / **28**
 - 3/3. Утицај друштвене секуларизације / **38**
 - 3/4. Појам националног стила и однос традиционалног и модерног у другим жанровима црквене уметности / **47**
 - 3/5. Ставови савременика о стању црквене хорске музике / **60**
4. Историја жанра кроз сагледавање богослужбених и концертних елемената - стилско-аналитички наратив / **70**
 - 4/1. Почетна разматрања / **70**
 - 4/2. Једноставне хармонизације и обраде традиционалних напева / **75**
 - 4/3. Композиције у "духу" напева / **89**
 - 4/4. Оригинално уметничко стваралаштво / **111**
 - богослужбено-концертни приступ / **113**
 - концертно-богослужбени приступ / **141**
 - концертни и концертно-експериментални приступ / **170**
 - 4/5. Оригинални аматерски радови / **194**
5. Закључак / **205**
6. Прилози / **225**
7. Литература / **243**

"Ја сам музичар и верујући човек и у оквиру та два пола често сам себе испитивао. Било је времена када ме је вера одвајала од музике. Но враћао сам се том греху и суштини моје личности, пошто ја не могу да не будем музичар."

Алфред Шнитке

"Ако си рођен у племену уметника, онда је губљење времена да настојиш да играш улогу свештеника. Мораш бити веран својој тачки гледишта, а у исто време да потпуно сагледаш њену пристрасност."

Лоренс Дарел *Александријски квинтет*

1. УВОД

Позицију српске црквене хорске музике у датим временским оквирима дефинише, пре свега, општа историјска ситуација међуратног периода у којој се одиграло специфично "опредмећење" ове уметничке врсте. Као тема истовремено нас заокупља са гледишта одређивања православног богословско-уметничког критеријума и са аспекта естетских позиција развоја српске црквене хорске музике, као једне од грана националне музике прве половине 20. века. Поред значајних промена на плану прихватања сложенијих уметничких форми и стилских елемената европске музике, већина аутора слично претходницима до Првог светског рата и даље негује црквену хорску музику. За разлику од махом довршених аналитичко-естетских вредновања стваралаштва Стевана Стојановића Мокрањца (1856-1914), као и већине других ауторских доприноса до 1914. године, ова врста музике, стварана у међуратном периоду, до сада није била обрађена на једном месту. Проблем Мокрањчевог стварања црквеног хорског жанра привлачио је његове непосредне ученике и друге српске музичке писце још током прве половине 20. столећа, од Косте П. Манојловића, Милоја Милојевића и Петра Коњовића¹, преко начелно оскуднијег периода српске музикографије посвећене овој области средином седамдесетих², па све до коначног издања ауторових сабраних дела крајем деведесетих година прошлога века.³ Током прве деценије 21. века најновија истраживања практично заокружују већ раније дефинисану „класичну“ Мокрањчеву позицију у домену овог жанра.⁴

¹ Коста Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањца*, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Београд 1923; Коста Манојловић, Предговор за *Опште појање* Стевана Мокрањца, Београд 1935; Милоје Милојевић, Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца, *Музичке студије и чланци*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926; Петар Коњовић, *Стеван Ст. Мокрањац*, Матица српска, Нови Сад, 1984; исти текст прештампан у књизи "Живот и дело" *Сабрана дела Стевана Стојановића Мокрањца*, књига 10, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд – "Нота" Књажевац 1999;

² *Зборник радова о Стевану Мокрању*, ур. М. Вукдраговић, САНУ, Београд 1971.

³ Војислав Илић, Предговор (о Литургији), *Сабрана дела Стевана Стојановића Мокрањца*, (*Духовна музика I, Литургија*), Београд 1994; Даница Петровић, Осмогласник у српској појању и мелографском раду Стеван Ст. Мокрањца, *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, X;

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*, приредила Даница Петровић, Београд-Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства-Музичко-издавачко предузеће "Нота", 1998, XI; Дејан Деспих, Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима, у: "Живот и дело" *Сабрана дела Стевана Стојановића Мокрањца*, књига бр. 10, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд – "Нота" Књажевац 1999, 145-200.

⁴ Bogdan Djakovic, Church Music of Stevan Mokranjac (1856-1914) – Link between Traditional Serbian Orthodox Chant and European Choral Style, in: *Aesthetics & Musica Practise*, Cyprus Musicological Society, Nicosia, 2004, 97-109; *Мокрању на дар – 2006 Прошета – чудних чуда кажу – 150 година 1856*, музиколошке студије – монографије, св. 1/2006, Катедра за музикологију, ФМУ, Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин, Београд –

С друге стране, стваралаштво првих композитора српске црквене хорске музике, пре свих Корнелија Станковића (1831-1865), као и потоњих бројних страних и домаћих аутора током 19. века, представљено је путем текстова, зборника радова и кроз поједина нотна издања.⁵ Допринос Јосифа Маринковића (1851-1931), који само индиректно „улази“ у временски простор нашег жанровског истраживања, такође је добио објективно музиколошко тумачење, уз модерно издање свих значајних партитура.⁶ У односу на поменуте композиторе, ситуација са међуратним ствараоцима црквене хорске музике представља до данас незаокружену област. Сматрамо да су узроци таквог стања многобројни, али да се по значају три издвајају као доминантни: 1) расута и несређена примарна грађа, више од половине дела је преостало у рукопису, 2) наглашена посвећеност српских музиколога значајним процесима "европеизације" српске световне уметничке музике међуратног раздобља⁷ и 3) објективно мали број заинтересованих истраживача.

Током рада бавићемо се обједињавајућим канонско-функционалним и стилско-естетским плановима црквене хорске музике српских аутора међуратног доба и то кроз процес теолошко-теоријског промишљања и поређења са другим црквеним уметностима, те кроз анализе кључних аспеката дела.

Дејством сплета различитих личних и објективних околности композитори су већ при првобитном, свесном или несвесном избору дали предност функционално-богослужбеним или уметничким елементима жанра, одређујући тако исход свог стваралаштва. Они који су се "присајединили" црквеном музичком предању, били су у прилици да стекну *црквену*

Неготин 2006; Ivan Moody, Integration and disintegration: Serbian monophony in a polyphonic context, *Музикологија*, Музиколошки институт САНУ, бр. 11, Београд 2011, 147-158.

⁵ *Корнелије Станковић и његово доба*, ур. Д. Стефановић, Научни скупови САНУ, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности књ. 1, музиколошки институт САНУ, Београд 1985, Корнелије Станковић, *Српско народно црквено појање*, књ.1, 2, 3, приредила Даница Петровић, Фототипска издања, књ. 16, САНУ, Народна библиотека Србије, Матица српска, Београд – Нови Сад 1994; Душан Михалек, Литургија за мушки хор Франческа Синика, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1992, 10-11, 75-81; Даница Петровић, Тихомир Остојић и српско појање, *Свеске Матице српске – грађа и прилози за културну и друштвену историју*, 20, Серија књижевности и језика, св.7, Нови Сад 1991, 68-77; Татјана Марковић, Црквене композиције на репертоару српских певачких друштава до 1914. године – увидно истраживање, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1994, 15, 97-112; *Православно српско црквено пјеније по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић за мешовити и за мушки хор*, приредиле: Д. Петровић и Ј. Вранић. Пратећа студија "Тихомир Остојић и српска баштина", "Начела издања", Матица српска и Музиколошки институт САНУ, Нови Сад-Београд 2010; Иста, Спиридон Трбојевић – непознати српски црквени музичар у Темишвару половином 19. века, *Темишварски зборник*, 3, Матица српска, Нови Сад 2002, 199-209;

⁶ Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић - живот и дела*, САНУ, Београд 1967; Властимир Перичић, *Хорови (Јосифа Маринковића)*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2003.

⁷ На овом месту нећемо детаљно наводити музиколошке радове најеминентнијих српских и других музиколога везане са композиторе и дела из овог периода развоја српске музике. Ипак, чињеница да је тема првог броја часописа *Музикологија* Музиколошког института САНУ /Београд, 2001/ била "Музика између два светска рата", говори у прилог тези да се већи број домаћих истраживача средње и млађе генерације и у новије време интензивно бави овим периодом националне музичке историје.

духовност која се достиже непосредним и саборним литургијским учешћем, у односу на индивидуалну духовност која се свакако стиче креативним увежбавањем стваралаштва у жанру, али која аутора никада не узноси "више" од оствареног само конструктивно-естетског нивоа.

Поље српске црквене хорске музике међуратног периода изузев анализа појединачних опуса,⁸ различитих доприноса или само неких од кључних проблема,⁹ није до сада

⁸ Димитрије Стефановић, Црквена музика Стевана Христића, у: *Живот и дело Стевана Христића*, Зборник радова, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 3, Београд, 1991, 87-94; Димитрије Стефановић, "Музика духовна" Петра Коњовића, у: *Живот и дело Петра Коњовића*, Зборник радова, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 2, Београд, 1989, 81-89; Ана Стефановић, Духовна музика Косте Манојловића, *У спомен Косте. II. Манојловића композитора и музиколога*, ФМУ, Београд 1988, 225-282; Радмила Микић, Синтеза наследјеног и новог у стварању специфичног стила духовне музике Стевана Христића, Стеван Христић и његово дело, *Зборник радова студената музикологије Факултета музичке уметности*, Београд 1985, 121-135; Гордана Вељковић, Литургија за мушки хор Петра Крстића, *Петар Крстић*, ФМУ, Београд 1986, 206-224; Романа Рибић, Велимир Сперњак (1870- 1948), протојереј, композитор, мелограф, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1996, 18-19, 199-206; Ивана Перковић, Црквена музика Станислава Биничког, рукопис; Иста, Црквена музика Јосифа Маринковића у светлу односа текста и музике, *Јосиф Маринковић (1851-1931) Музика на раскрићу два века*, Нови Бечеј, 2002; Иста, Литургија Марка Тајчевића и традиција православне духовне музике, у: *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, Зборник радова. САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 5, Београд, 2004, 53-64; Александра Паладин, *Миленко Живковић – композитор, музички писац и критичар / кристализација времена*, магистарски рад (рукопис), ФМУ, Београд 2006; Мирјана Коцић, *Црквена музика у написима и композиторском опусу Милоја Милојевића*, дипломски рад (рукопис), Факултет музичке уметности, Београд, 2004; Мирјана Коцић, Црквена музика Милоја Милојевића кроз извођачки аспект (на основу међуратне периодике), у: *Историја и мистерија музике / у част Роксанде Пејовић*, Музиколошке студије- монографије, свеска 2, Катедра за музикологију ФМУ, Београд, 2006, 319- 326; Богдан Ђаковић, Милојевићева Свечана Литургија св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50: трагом изгледа српске духовне музике 20. века, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998, 98-116; Исти, Мало позната Литургија св. Јована Златоустог за мушки хор (1936) Стевана К. Христића - прилог сагледавању стилских решења српске духовне музике између два светска рата, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 28-29, Нови Сад, 2003, 133-146; Исти, Духовна хорска музика Марка Тајчевића између концертне и богослужбене праксе, у: *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, Зборник радова. САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 5, Београд, 2004, 41-52; Исти, Serbian Orthodox Church Music in the FirstHalf of the 20th Century, in: *The Traditions of Orthodox Music*, Publications of Orthodox Theology at the University of Joensuu No. 38, Joensuu, 2007, 172-179; Исти, The modern traditionalist Milivoje M. Srvcanin (1892-1978) – a portret of a priest, diplomate and composer, in: *Composing and Chanting in the Orthodox Church*, Department of Orthodox Theology Faculty University of Joensuu, Publications of Orthodox Theology at the University of Joensuu No. 40, Joensuu, 2009, 191-198; Исти, *Rediscovering a Serbian nationalstyle: problems in sacred architecture, church art and church music in the late 1930s: the case of the Orthodox choral music of Milenko Zivkovic*, in: *State, Church and Nation in Orthodox Church Music*, Department of Orthodox Theology Faculty University of Joensuu, Publications of the International Society for Orthodox ChurchMusic, No. 3, Joensuu, 2011, 306-312; Саша Павловић, Владо С. Милошевић – Три пута "Господи помилу!", *Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука, 2007, 155-170; Милица Кајганић, Црквена музика Петра Коњовића. *Музика духовна и пут ка 'модерној' српској црквеној музици*, (рукопис) Београд, 2002; Катарина Станковић, *Литургије Војислава Илића* (рукопис), 2010.

⁹ Александар Васић, Духовна музика у написима Милоја Милојевића, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 15, Нови Сад, 1994, 155-164; Богдан Ђаковић, Однос богослужбене и концертне праксе у српској духовној музици у периоди између два светска рата, Нови Звук, бр. 16, Београд, 2000, 66-79; Ивана Перковић, Које ћу песме да запевам смрти твојој, милостиви? Песме за вечерње богослужење на Велики Петак у стваралаштву српских композитора, *Музички талас*, 2001, 28, 18-34; Ивана Перковић, Црквена музика Јосифа Маринковића у светлу односа између текста и музике, *Јосиф Маринковић:Музика на раскрићу два века*, Нови Бечеј, 2002, 39-53; Ивана Перковић Радак, Музика и православно богослужење. Питање термина, у: *Музиколошке и етномузиколошке рефлексије*, Факултет музичке уметности Београд, 2006, 57-70; Весна Пено,

дефинисано као јединствени феномен националне уметности. Мада је у савременој српској музикологији указивано на слабо осветљен статус црквене музике у контексту општих тенденција периода,¹⁰ из разлога немогућности формирања целовите стваралачке слике није се ни могло упустити у реално сагледавање вредности жанра. После вишегодишњег истраживања, свесни могућности да још постоји изванредан проценат неоткривених црквено-хорских дела, као и релевантних података о потенцијално значајним извођењима, верујемо да смо, захваљујући прикупљеној грађи, њеној систематизацији и примењеној класификацији, на најбољем путу да коначно одредимо доминантне карактеристике српске црквене хорске музике овог доба. Дуго важећи за "отворени музиколошки проблем,"¹¹ под условом правилно постављеног функционално-естетског контекста, он сада нуди сагледавање не само домаћег музичког жанра најдужег континуитета, већ и узбудљиво сведочанство о развоју једне од грана српске православне црквене уметности модерног доба.

Наш циљ је да објективно дефинишемо резултате у сваком од ова два аспекта посматрања: да српску црквену хорску музику овог периода упоредимо са „класичним“ стваралаштвом Стевана Мокрањца и да уочимо „позитивне“ и „негативне“ тенденције у жанру у складу са општим савременим токовима уметничке музике.

Сагледавање ових композиција из данашње перспективе подразумева критичко разматрање свих елемената уз пуно разумевање датог периода и стваралачких опредељења, махом базираних на динамичном односу између традиционалних и модерних елемената. У контексту овог, православног традицијом дефинисаног музичког жанра, корпус наслеђених елемената – опште одреднице црквене музике, једногласан појачки репертоар, остварени донети хорског израза у односу на савремене уметничке аспекте, актуелан став према црквеној уметности и личне стваралачке тенденције аутора - представља сложен методолошки оквир за уочавање мноштва различитих решења.

Управо из разлога дејства стилско-уметничких, друштвених, као и ширих фактора православне уметности, примењени модел "музиколошке интердисциплинарности"¹² који подразумева контекстуално укрштање појмова из примарне науке о музици са теолошким приступом и елементима из поља историје уметности, обезбедиће суштинско разумевање

Традиционално и модерно у црквеној музици – оглед о канону и инвентивности, *Музикологија*, Београд, бр. 6, 2006, 235-246.

¹⁰ Катарина Томашевић, Проблеми проучавања српске музике између два светска рата, *Музикологија*, бр. 1, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2001, 44.

¹¹ Катарина Томашевић, *Српска музика на раскрсју Истока и Запада? О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици између два светска рата*, докторска теза (рукопис), Београд-Нови Сад, 2005, 27.

¹² Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Завод за уџбенике, Београд 2007, 47.

домета међуратне српске црквене хорске музике. Схватајући појам "музиколошког наратива"¹³ као средства за тумачење судбине овог музичког жанра, вредносни подаци проистекли из примарног стилско-аналитичког поступка, биће допуњени чињеницама о развоју богослужбеног и концертног извођачког аспекта.

Поред тога што су најчешће бивала на "ободу" кључних расправа унутар дефиниције црквеног, па и шире уметничког националног стила, новонастала хорска дела на нивоу најзначајнијих остварења зраче квалитетом који превазилази оквире српског уметничког стваралаштва.

Дефинисање параметара црквене музике у реализацији изворне богослужбене функције, представља један од главних жанровских "кључева" за препознавање вредности посматраних црквено-уметничких дела. С друге стране, слично реалности иконе која је увек условљена теолошким коренима, али и светом и окружењем које ју је изнедрило, успоставићемо и чисте уметничке критеријуме унутар овог жанра. Достигнути креативни домети сагледаће се, дакле, из оба угла: а) литургијске, "иконичне" функционалне праксе и б) уже стваралачке, стилско-естетске перспективе.

Прво поглавље рада - Традиционална црквена уметност: основни појмови и тумачења у 20. веку - посвећено је дефинисању аутентичних аспеката црквеног уметничког стваралаштва. Мање ће овде бити речи о конкретним поступцима српских аутора међуратног периода, у односу на општа теолошко-теоријска опредељења и закључке о овој посебној врсти уметности која има за циљ да буде богослужбена. Само повремено увођење конкретних напомена о принципијелним позицијама домаћих композитора црквеног музичког жанра има за циљ да нашу конкретну тему доведе у везу са основним постулатима православне црквене уметности. Главни задатак овог сегмента рада је одређивање идеала аутентичног црквеног стваралаштва у коме естетским путем опосредовани литургијски символ има способност откривања есхатолошког карактера дела.¹⁴ Уколико корелација музичких симбола са химнографским предлошком остаје само на спољашњем нивоу стилско-конструктивног аспекта, композиција нема могућност увођења у литургијску перспективу. Црквена хорска музика без потенцијала функционално-ритуалне примене махом се везује само за уметничку, доминантно концертну праксу.

Уз помоћ дефинисања дејства религиозног уметничког симбола, као и позицијом црквене музике унутар сложене форме православног богослужења, зацртани "круг правила" црквене

¹³ Исто, 49.

¹⁴ Умберто Еко, *Симбол*, Народна књига / Алфа, Београд 1995, 123.

уметности послужиће нам као један од основних вредносних система у сагледавању достигнућа српских композитора. Одређена теоријска "густина" овог уводног дела, биће потом "разређена" следећим поглављем и описом друштвених чинилаца, као и уметничких процеса на општем плану развоја црквене уметности међуратног периода, а у директном проблемском односу са позицијама црквеног хорског жанра.

Поглавље Црквено-уметничко стваралаштво и црквена хорска музика у српској култури између два светска рата сабира читав црквени уметнички простор у конкретном историјском времену, тумачи главне токове струјања и релативизујући "догматске" слабости наших аутора препознаје истински вредне домете.

Детаљно откривање и дефинисање места српске црквене музике између функционалних и стилско-естетских елемената уследиће у централном делу рада Историја жанра кроз сагледавање богослужбених и концертних елемената - стилско-аналитички наратив, као и у Закључку студије. Истражујући деликатно поље "унутрашње форме жанра"¹⁵ у коме се огледа дијалектика канона и стила, историјских правила и нових ауторских интерпретација, бићемо у прилици да откријемо како су српски аутори у већини наглашавајући оригинални приступ, остајали ван црквеног хорског жанра више у канонском него у стилском смислу. Знатан број њих, упркос професионално конструисаних дела уз веома оригинална естетска решења, није успевао да оствари домете реалне црквене функционалности.

Примарни извори за проучавање наше теме представљају партитуре српске црквене музике међуратног периода, односно партитуре неколико дела насталих током Другог светског рата. Композиције су у највећој мери сачуване као рукописи, односно литографски умножене партитуре за потребе певачких друштава, те штампана дела као самостална издања или нотни прилози у часописима.¹⁶ Од укупно двадесет и једног аутора, једанаест их је највећи проценат музике оставило у рукописним или литографисаним верзијама (Милојевић, Тајчевић, Манојловић, Живковић, Пашћан-Којанов, Илић, Шијачки, Крстић, Јоксимовић, Ружић, Марковић), уз веома мали број штампаних композиција. Других десет аутора (Ђорђевић, Травањ, Милошевић, Маринковић, Коњовић, Препрек, Бинички, Христић, Црвчанин, Коларић) штампало је своје најзначајније радове, уз изванредан број преосталих дела у рукопису. Током претраживања нотних фондова различитих научних и црквених институција, хорских организација и певачких друштва у нашој земљи и иностранству,

¹⁵ Наталиа Гуљаницкаја, *Поетика музикалног композицијског*, Москва 2002, 46.

¹⁶ Види списак композиција као прилог прилог бр. 3.

остварили смо увид у архиве Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду, Првог београдског певачког друштва, Српског певачког савеза Америке и Канаде у Детроиту (САД), Музеја града Новог Сада, Војвођанског музеја, новосадске Црквене општине, Хора Саборне цркве у Новом Саду, Хора Успенске цркве у Новом Саду, Хора Алмашке цркве у Новом Саду. Претражили смо и Библиотеку Матице српске и збирке Рукописног одељења Матице српске у Новом Саду, Гимназије Јован Јовановић Змај у Новом Саду, манастира Светог Архангела у Ковиљу, манастира Нови Валам (Uusi Valamo/New Valaam) у Карели/Финска и Теолошког факултета Универзитета у Јоенсуу/Финска. Од значајних рукописних извора помињемо *Аутобиографију* Светолика Пашћана-Којанова (1858)¹⁷ и *Летопис Саборне цркве у Новом Саду (1955-1972)* Боривоја Јаковљевића.¹⁸

Ишчитавањем међуратне периодике дошли смо до већег броја критика, приказа концерата и композиција, као и других података у вези са тадашњим стањем црквеног хорског жанра. Од посебне важности је чињеница да су у највећем броју музички писци ових текстова били сами композитори и диригенти, другим речима неосредни актери међуратног хорског црквеног жанра. Стога писана сведочанства Милоја Милојевића, Миленка Живковића, Косте Манојловића, Марка Тајчевића, Петра Коњовића, Ненада Барачког или Владе Милошевића, поред обиља корисних детаља осигуравају и укупан степен објективног сагледавања овог музичког жанра. Методолошки веома различито постављени текстови баве се најзначајнијим актуелним проблемима: од питања порекла и стила српске једногласне црквене музике, позиције савременог стваралаштва и стања у хорском жанру, преко односа Српске православне цркве и активних певачких друштава до успостављања паралела са другим црквеним уметностима. Ту се пре свега, истичу текстови из београдске и новосадске штампе, односно из специјализоване музичке и црквене периодике. Значајни елементи развоја овог жанра српске музике остали су забележени на страницама престоничких листова *Политика*, *Време*, *Правда*, часописа *Мисао*, *Реч*, *Српски књижевни гласник*, *Музика*, *Музички гласник*, *Звук*, загребачких музичко-црквених издања *Sveta Cecilija*, *Ćirilometodski vjesnik*, као и црквене периодике *Весник српске цркве*, *Хришћанска мисао* *Духовна стража*, *Гласник Српске православне патријаршије*. Од новосадске дневне штампе наводимо листове *Дан*, *Застава*, *Јединство*, *Нови Сад*, као и дневне новине *Нова пошта* које су излазиле током мађарске окупације.

¹⁷ Рукописно одељење Матице српске, бр. 12.472.

¹⁸ Руком исписана свеска налази се у канцеларији Саборне цркве Светог Георгија у Новом Саду.

Мањи број монографски конципираних дела попут "Споменице Панчевачког српског цркеног певачког друштва 1838-1938" Миховила Томандла,¹⁹ каталога изложбе "Прво београдско певачко друштво 150 година"²⁰ постављене у Галерији САНУ 2004. године и књиге "Академско певачко друштво Обилић 1884-1941"²¹, представљају ретка издања о делатности појединих певачких друштава која су махом предводила модерна уметничко-извођачка стремљења, често и у домену црквене хорске музике.

Од новијих музиколошких студија које кореспондирају са нашом темом, посебно истичемо објављену докторску дисертацију Катарине Томашевић *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*²², са којом делимо заједнички међуратни временски оквир и читав низ прожимајућих проблема. С друге стране, такође објављена докторска теза Иване Перковић *Од анђеоског појања до хорске уметности / српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914. године)*²³, представља сложену реализацију музиколошке синтезе развоја овог жанра од самих почетака средином 19. века, све до међуратног периода. Мада методолошки значајно другачије конципирана у односу на овај рад, студија пружа драгоцен увид у различите проблеме црквене хорске музике из њене непосредне, "претходне" фазе.

Од велике помоћи у различитим сегментима истраживања и покривања широког спектра тема из ове области били су наши разговори са покојним протојерејем Веселином Петровићем, дугогодишњим диригентом Катедралног хора из Новог Сада, господином Ђуром Рајковићем, професором Академије уметности у Новом Саду, инжењером Алексејем Б. Арсењевим, истраживачем делатности руске емиграције у Србији, професором Предрагом Миодрагом, црквеним музичарем, др Ненадом Ристовићем, класичним филологом и врским зналцем српског појања и црквене праксе, мр Предрагом Ђоковићем, професором српског црквеног појања и познаваоцем западне ренесансне музике, др Иваном Мудијем (Ivan Moody), композитором, музичким писцем и свештеником, др Весном Пенем, музикологом, др Иваном

¹⁹ Др Миховил Томандл "Споменица панчевачког српског црквеног певачког друштва 1838-1938", Јубиларно издање панчевачког српског црквеног певачког друштва приликом своје прославе стогодишњице опстанка и рада, књижевско-издавачки завод "Напредак" Панчево, 1938; и репринт издање поводом 170-годишњице певачког друштва, заједно са Програмом прославе стогодишњице, приредила Вера Царина, Историјски архив, Панчево 2008.

²⁰ "Прво београдско певачко друштво - 150 година", Даница Петровић (коаутори Богдан Ђаковић и Татјана Марковић), Галерија САНУ, књ. 10, Београд 2004.

²¹ "Академско певачко друштво Обилић 1884-1941", документи, сећања, коментари, приредили мр Боро Мајданац, Милена Радојчић, Београд 2005.

²² Музиколошки институт САНУ и Матица српска, Београд –Нови Сад 2009.

²³ Музиколошке студије – дисертације, свеска 1, Катедра за музикологију Факултет музичке уметности у Београду, 2008.

Перковић, музикологом, Георгијем Максимовићем, диригентом композитором и др Милошем М. Весином, свештеником и професором српског црквеног појања. Посебно бисмо издвојили дугогодишњу сарадњу и увек изказану спремност за професионалну музиколошку подршку академика Димитрија Стефановића, од кога смо више од две деценије стицали широка знања из области црквене музике и изнад свега, осећај одговорности и љубави према српској, православној, али и опште хришћанској појачкој и црквеној хорској традицији. Најзад на крају, али никако најмање важну, истичемо дугогодишњу плодотворну сарадњу са ментором, професорком др Даницом Петровић, са којом смо радећи на различитим пољима везаним за црквену музику и црквено хорско певање – од рада на магистарској тези, преко одржавања наставе из предмета Национална историје музике на Академију уметности у Новом Саду, до вишегодишњег учествовања на недељним школама црквене музике и непосредног, "опипљивог" музиколошког посла, припреме велике изложбе поводом 150 година Првог београдског певачког друштва у Галерији САНУ 2004. године – стекли значајно професионално искуство, увек прожето посебним емотивним сензибилитетом према деликатном музиколошком предмету наше заједничке пажње.

2. ТРАДИЦИОНАЛНА ЦРКВЕНА УМЕТНОСТ: ОСНОВНИ ПОЈМОВИ И ТУМАЧЕЊА У 20. ВЕКУ

Задатак овог теоријског поглавља је утврђивање општих теолошких одредница процеса уметничког дефинисања догмата вере, као примарни жанровски оквир за сагледавање црквених хорских дела српских композитора међуратног периода. Препознајући евхаристијске симболе и њихово декодирање у смеру богослужбеног карактера, бићемо у прилици да реализацију тих параметара уочимо у најбољим примерима овог жанра српских аутора. Овде се пак суочавамо са изазовом рестаурације интимног и сложеног односа између теологије и уметности који је традиционално карактерисао теолошку естетику.²⁴ То је оно узвишено остварење потенцијала црквене уметности путем естетизма, којим се у циљу дефинисања неизрецивог, кроз уметнички објекат и његово дејство долази до спознаје божанске суштине.²⁵ Постављајући црквена хорска дела у реалну позицију једне од црквених уметности, испитивање стваралаштва композитора овог периода, пре свега, претпоставља проверавање нивоа стабилности онтолошке равни њихових остварења.

Полазећи од древних средњовековних основа, констатоваћемо како су главни аспекти посматрања, гносеолошки и естетски план, увек били изједначени. То је представљало канонску основу за својеврсно идеално сагледавање појмова религијско и естетско, односно утилитарно и уметничко. Изложићемо, такође, погледе и на друге аспекте: однос према црквеном уметничком символу, његово функционисање у литургијској перспективи, као и место музике у богослужењу, тој динамичној синтези теолошких елемената и неколико уметничких врста.

Дефинисање "строгих" догматских аргумената којима је вођена традиционална црквена уметност, представљаће ретко достижну вредност хорских остварења посматраних аутора. Ипак, деликатно сагледавање традиционалних и нових елемената жанра, као и спознаја решења у корист амбивалентних могућности богослужбене и концертне уметничке примене остварења, снажно ће аргументовати суштинске атрибуте стварања модерне уметности у култу.

У преношењу предања нема ничег формалног, никаквих формалних гаранција о истини вере, те се оно увек открива путем дејствујуће унутрашње веродостојности.²⁶ Сходно

²⁴ Graham Howes, *The Art of the Sacred*, I. B. Tauris, London/New York 2007, 166.

²⁵ Милорад Лазивић, *Српска естетика аскетизма (1375-1459)*, Манастир Хиландар 2008, 34.

²⁶ Леонид Успенски и Владимир Лоски, *Смисао икона*, Јасен, Београд 2008, 15.

томе, када су у питању композициони приступи, указаћемо на принципијелно једнако важеће изборе начина црквеног уметничког обликовања. Блиско схватању Владимира Лоског да "предање није садржај Откривења, него светлост која га открива"²⁷, примери музичко-конструктивног "озарења" могу да представљају различите врсте спољашње уметничке интервенције. Као и приликом већег броја паралелних и по многим основама сличних односа између ликовне и музичке црквене уметности, на плану поређења стварања лепог као израза божанског идеала лепоте, једнако валидна решења нуде се кроз следеће могућности: 1. угледање на старије узор / обраде и хармонизације напева, 2. дубља идентификација / стваралаштво у "духу" или 3. потпуно самостална стваралачка инвенција / оригиналне уметничке композиције.

Литургијска функционална употребљивост дела насталих на један од наведених начина, мало зависи од примењеног стилско-конструктивног поступка. Морфолошка сложеност музичких елемената, као и глобално драматуршко усмерење у правцу модела из других, најчешће световних концепција, апсолутно не утиче на литургијску "проходност" композиција. Једино мерило, дакле, при "омузикаљењу" богослужбеног текста по Александру Шмеману јесте "животворни дах који нам допушта да чујемо истовремено речи и тишину из које оне исходе."²⁸

Православна црквена уметност је очигледни израз догмата преображења. То преображење се схвата и предаје као одређена објективна реалност, сагласна са православним учењем. Оно што у цркви изазива поштовање није сама уметност, већ помоћу ње остварен догмат о иконопоштовању.²⁹ Још је Јован Дамаскин сведочио да "путем иконе кроз могућност осећајне перцепције наш ум прима и духовну импресију која га уздиже до невидљиве божанске славе."³⁰ Помоћу иконе и црквене уметности истиче се могућност приказивања Бога и одређује се религиозна визија живота и света. Током сукоба између присталица и противника икона у 8. веку, доводила се у питање могућност истинитог приказивања лика Христовог чија је божанска природа неописива. То је била преломна тачка за аргументе у корист "иконичне" уметничке праксе: кроз инкарнацију Бог је обезбедио присуство своје материјалне представе, тако да је било могуће сликати представу те представе, што је сасвим друго од идолатријског цртања визије Господа као трансцендентног бића.³¹ Идеја се тичала суштине хришћанског

²⁷ Исто.

²⁸ Alexandar Schmemmann, *Church, World, Mission - Reflectiones of Orthodoxy in the West*, NY 1979, 160.

²⁹ Николај Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар 2000, 127.

³⁰ Graham Howes, *The Art of the Sacred*, I. B. Tauris, London/New York 2007, 7.

³¹ Paul Hillier, *Arvo Part*, Oxford Studies of Composers, Oxford University Press, 1997, 4.

веровања, реалности инкарнације: управо је она дала легитимитет раној хришћанској уметности. Центар божанске лепоте јесте оваплоћено Слово, Богочовек Христос. Он је по хришћанском учењу, ушао у историјски контекст и постао чулно-опажајни образац и израз свих црквених уметности и описа божанске лепоте.³²

Та врста идеалног "христолошког обрасца" богослужбене уметности посебно је дошла до изражаја код Светог Григорија Паламе (1296-1359), у његовом учењу о могућности богоопштења и познања Бога, не по Његовој суштини него по Његовим енергијским манифестацијама.³³ Свети Григорије је тврдио да се познајући субјект и сазнавани објект у созерцању, то јест у богопознању, сједињују у мистици нестворене Божанске Светлости.³⁴ Познање Бога била је суштина погледа средњовековног човека, а естетски феномени као што су лепота, духовна радост, дивљење и узвишено били су манифестације остварене гносеологије, која је у случају православне антропологије мање или више неодвојива од естетизма. По одлукама Седмог васељенског сабора (787) уметности су једнаке служби стога што "иконопис је оно за око што је реч за слушање". Фреске, иконе и минијатуре биле су инструктивне када се у њих гледало и потом медитирало. Икона и озвучена молитва испред ње, изградили су пулс старе византијске културе, одређујући њихов превасходно есхатолошки карактер.³⁵

Пошто имају посебну функцију да буду сведоци истине и прототипа, икона или црквена химна нису уметнички објекти у уобичајеном смислу речи. У случају вишегласног хорског певања српских аутора полазимо од специфичног дешифровања поступка музичког "приказивања" датог симболичног садржаја, односно креативног поступка чији домети нису одређени само уметничким кодовима. Тај степен креативности мора да претпоставља синтезу реалних стваралачких елемената – време, простор, стилске и историјске околности – као и над естетских димензија овог жанра.

Почев од средњовековне појачке уметности могу се уочити појаве већег или мањег дејства музичких елемената "по себи", чиме је за потоња времена назначен узбудљиви динамизам између строгог утилитарног аспекта и незадрживе афирмације уметничке креативности. У стваралаштву Јована Кукузеља и композитора његове генерације, у 14. веку, јављају се "ауторске", веома виртуозне композиције "калофоног" стила, са израженим

³² Милорад Лазих, *Српска естетика аскетизма (1375-1459)*, Манастир Хиландар 2008, 639.

³³ Исто, 610.

³⁴ Исто, 136.

³⁵ Tatiana Vladishevskaja, *On the Links Between Music and Icon Painting in Medieval Rus, Christianity and the arts in Russia*, W.C. Brumfield, Milos M. Velimirovic, Cambridge University Press, 1991, 14.

мелизматичним пасажима, чак и чистим вокализацијама на бесмислене слогове (то-то-то или те-ре-ре), називаним кратимама.³⁶ Тиме је долазио до изражаја чист експресивни потенцијал музичких техника и нових начина у правцу њихових увођења у православно богослужење, као дубоко разрађен однос између текста и музике. Попут примера многих, више или мање сложених композиционих поступака унутар еволуције вишегласног хорског православног жанра, таква врста креативности никада није означавала одступање од канона, већ супротно, његово коришћење у виду уметничког и стваралачког стимуланса, као повод за инвентивност.³⁷

У наставку, одредићемо се према кључним функционалним полугама православног уметничког симбола, као основног средства за остваривање богослужбене функције дела. Ако је тај над естетски онтолошки потенцијал само назначен или озбиљно нарушен доминацијом других наглашено конструктивно-естетских својстава, у општем случају домаћих композитора црквене хорске музике, таква врста уметничког објекта остаје на нивоу "лепе уметности" само начелно испириране религијском тематиком.

Суштину поимања православног уметничког симбола Павле Флоренски види у процесу продирања "светлости небеских предела Истине кроз грубу кору овог света." Символ је тачка или место њиховог сусрета, који је, "својим знаком-сликом окренут емпиријском посматрању, а својим значењем суштинском духовном знању."³⁸ Те две реалности нису сједињене ни логички - једно означава друго, ни аналогно - једно изображава друго, него епифанијски, путем јављања.³⁹

Вредност дела функционалне хришћанске уметности дефинисан је значењем које аргумент егзистира изван њега. Успостављајући на плану деловања чврсту везу између садржаја и начина исказивања, констатујемо да у структури уметничког објекта симболизовање аксиолошког типа – доживљај хорске певане молитве као симбола, мора претходити семантичком симболизовању – "ишчитавању" конкретних композиционих техничких поступака. У извесном смислу, без првога аспекта немогуће је схватити други, зато што сам

³⁶ Alexandar Lingas, Hesychasm and psalmody, *Mount Athos and Byzantine monasticism*, Papers from the Twenty-eight Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, March 1994, Variorum 1996, 162.

³⁷ Весна Пено, Традиционално и модерно у црквеној музици – оглед о канону и инвентивности, *Музикологија*, бр. 6, Музиколошки институт САНУ, Београд 2006, 245.

³⁸ Павле Флоренски, *Со земље*, Логос, Београд 2004, 10.

³⁹ Весна Пено, Традиционално и модерно у црквеној музици – оглед о канону и инвентивности, *Музикологија*, бр. 6, Београд 2006, 235.

однос према црквеном делу као символу и символу као суштини тог дела, и одређује његово читање и функционисање.⁴⁰

Такав стваралачки акт није последица пројекције фрагмената слика или архетипских предиспозиција до тада неискуствено опипљивих, без икаквог познатог или експлицитно формалног еквивалента. Управо супротно, он је прозвод активног и свесног поступка у машти оних форми које кореспондирају са већ доживљеним искуством, пре свега уметничко-богослужбеним сусретом са светом тајном. Када је уметничко дело испуњено енергијом на начин заједништва његовог бића и оног што или кога изображава, то јест када су тема и стил обједињени, уже уметничке категорије, попут "старог" и "новог" постају безначајне. У случају истински оригиналног дела, оригиналност нема никакве везе са иновацијом у аспекту садржаја, стила и технике. Оно верно симболизује невидљиву реалност архетипа. Само дело сведочи (originates) о овој реалности, а поседује оригиналност јер манифестује порекло (origin).⁴¹ То је једино могуће код оних који живе у духу вере и стварају кроз искуство симболичности. Процес претпоставља поништавање дихотомије између стварности, чак и уметничке стварности као "мреже" историјски важећих стилских принципа и симболизма као нечег нестварног. Управо квалитативна вредност симбола који учествује у реалности коју симболизује - функционално употребљиво уметничко дело, као мост између света и Бога, насупротив концепцијама базираним на литургијским садржајима лишених богослужбених својстава и уз функцију знака који указује на једну специфичну реалност без неопходног учествовања у њој⁴² - чини ову разлику толико карактеристичном.

Теолошки исправан појам симбола налази се у самој природи и начину премештавања јаза између створеног и нествореног у личности Христовој. Да се ово није догодило, никакав симболизам не би био могућ: створено и нестворено остали би међусобно непремошћени.⁴³ Будући да сви историјски догађаји задобијају свој смисао не из прошлости него из будућности, основни извор сваког симбола је есхатолошки догађај, односно Царство Божије.⁴⁴ Коначно, сваки символ налази своје оправдање само уколико изражава, иконизује есхатолошку реалност. Тамо се налази истина симбола, а не у природи употребљеног

⁴⁰ Борис А. Успенски, *Поетика композиције / Семiotика иконе*, Нолит, Београд 1979, 254.

⁴¹ Philip Sherrard, *The Sacred in life and Art*, Golgonooza Press, 1990, 63.

⁴² Митрополит пергамски Јован Зизјулас, Симболизам и реализам у православном богослужењу, *Саборност*, бр. 1-4, Пожаревац 2001, 17.

⁴³ Исто, 18.

⁴⁴ Јован Зизјулас, Православна црква и трећи миленијум, *Хришћанска мисао*, 1-2, Београд 2000, 19.

материјала, односно начину конструкције, нити у простом повратку на уметничка решења из прошлости, већ у партиципирању, учествовања симбола у есхатолошкој стварности.⁴⁵

Српски композитори црквене музике међуратног периода очигледно су у својим решењима примат стављали на естетски аспект и разраду самог уметничког "знака", често "копирајући" једном у историји функционалан романтичарски стилски проседе или сматрајући да је пут модерног стилско-конструктивног израза световне провенијенције једина опција њиховог аутентичног жанровског деловања. Већ поменути начелан став о напуштању употребе црквених напева, највећем броју дела онемогућио је формирање реално "дејствујућих" симбола, а самим тим и њиховог потенцијалног укључења у есхатолошку стварност.

Као што саму институцију Цркве доживљавамо као заједницу успостављену на евхаристијском принципу, тако је и права црквена музика строго одређена евхаристијским атрибутима. Да би нека музика постала богослужбена, она неизоставно мора да прође кроз радионицу "заједнице Светога Духа"⁴⁶. У самој литургији се, дакле, ствара дијалектичан однос између свештенослужитеља и Христа, а тај однос у својој дубини подлеже појму "иконичности". Црквено уметничко дело има такође дијалектичко значење: нешто што није присутно, показује се као присутно.

Мноштво различитих музичких стилова и облика који су обележили људе различитих нација и култура, било је засновано на мистерији литургијске инкарнације. Ово је од пресудног значаја за музичко обликовање литургије: стално мора да се оставља нови простор за инкарнацију Речи. Тензија која из овога произилази, јесте последица чињенице да је човек стваралац дубоко укоренен у историју и на многе начине њоме одређен, али да је истовремено способан да унутар себе открију снагу за нове креације и да се кроз њих изрази. Зарад самих верника, музика која одговара потребама литургије налази се у срцу овог проблема и чини је продуктивном. Сама уметничка стилизација постаје начин опстајања Божије трансцедентности уз доживљај инкарнације као нечега реалног и суштинског, супротно ономе што припада пољу маште или апстракције. Ова врста објективног приступа захтева посебан квалитет и начин компоновања у самим фрагментима, а не *помоћу* њих.

Уметност се често супротставља религији на основу тога што, по Фојербаховом запажању, она не захтева да њени ликови буду признати за стварност.⁴⁷ У духовној музици, односно црквеној уметности уопште, ствар је управо обрнута, тако што је сам њен предуслов

⁴⁵ Исто.

⁴⁶ Јован Зизјулас, митрополит пергамски, *Догматске теме*, Беседа, Нови Сад 2001, 35.

⁴⁷ Михаил Епштајн, *Вера и лик*, Матица Српска, Нови Сад 1998, 349.

висок степен литургијске реалности кроз евхаристијску примену. Због тога истичемо да укупна црквена иконографија не украшава процес богослужења, већ има органску литургијску функцију у полифонији евхаристијског догађаја.⁴⁸ Јединство или поистовећење између уметности и богослужења у склопу евхаристије могуће је условно пратити у "оба смера". Само богослужење по Христу Јанарасу јесте уметност као део заједничке употребе материјалне стварности која служи пуноћи живота, који је управо заједница и однос. С друге стране, црквена уметност јесте богослужење, јер она пројављује и осветљава словесне потенцијале ствари, хармонију славе сатворене логосима унутрашњих начела створених бића, када служе евхаристијском догађају заједнице.⁴⁹ Ту се још једном враћамо на пресудан тренутак инкарнације Господа Исуса Христа, где Он као несместиви постаје сместив: он који је без тела постао тело, чиме је оправдана читава творевина и њена лепота. Управо су ту на делу химне црквених песника и мелодије музичара, уметност која потчињава чула уместо да им буде потчињена, откривајући у том потчињавању тајну живота који побеђује смрт.⁵⁰ Сама контемплација лепоте која је строго естетична, чак и стриктно естетска контемплација Христа није довољна и захтева религиозни акт вере, активно учешће и инкорпорацију у трансформисану лепоту Господа.⁵¹ У овако формулисаном односу између естетских и мистичних својстава црквеног уметничког дела, лежи суштина супротстављених аспеката. Жанровски "раскорак" или јединство теме и садржаја, односно унутрашњег и конструктивног елемента, дефинише различитост дејства једног традиционалног једногласног напева или хорске песме у односу на смеле, уметнички прихватљиве, али литургијски гледано, готово "промашене" стваралачке напоре.

Проблемом јединства свих уметности у богослужењу посебно се бавио Павле Флоренски, у чијим се поетским наводима недвосмислено осећа заједничко литургијско утемељење елемената који ће "својом лепотом спасити свет". Залажући се за јединствену врсту созерцавања или унутрашњег духовног доживљаја иконе или црквене песме унутар евхаристијског комплекса, Флоренски само у тој врсти "уметничке праксе" види аутентични стваралачки смисао: "Све је то подређено једном циљу, главном ефекту катарзиса те музичке драме, све је подређено једно другоме, и чим се било шта из те целине узме одвојено оно престаје да постоји или, у најбољем случају, лажно постоји."⁵² Литургијско одређење црквене

⁴⁸ Христо Јанарас, *Слобода морала*, Каленић, Крагујевац 2007, 200.

⁴⁹ Исто, 185.

⁵⁰ Исто, 188.

⁵¹ Paul Evdokimov, *The Art of the Icon: a theology of beauty*, Oakwood Publications, Wheathampstead, Hertfordshire & Redondo Beach, California: Anthony Clarke Publishers & Oakwood Publications, 1990, 24.

⁵² Храм и богослужење као синтеза уметности, у: Павле Флоренски, *Со земље*, Логос, Београд 2004, 132.

уметности није узроковано чињеницом да је једно дело оквир и додатак Божанској служби, већ њиховим пуним међусобним односом. Тајна, која се десила и тајна која је насликана или се кроз појање оваплотила, поистовећују се унутар себе, по свом смислу и изван себе по свом симболизму који изражава тај смисао.⁵³

У питању је јединствен процес естетске синестезије као последице чињенице о изграђености свих црквених уметности по јединственом тематском догматском христолошком моделу. Читањем или певањем одређеног текста, кроз синестетички процес који је подстакнут програмом богослужења и сликарским програмом храма, дешава се интеграција целокупног храмовног простора и богослужбеног времена у момент вечног презента и вечног христолошког обрасца.⁵⁴ Да би се коначно ипак, одредио профил литургијског "заједничарења" активних уметничких врста, треба напоменути да као јединствени комплекс богослужење представља идеално осмишљену идејну и органску целину, а никако само формално организован ритуал.⁵⁵

У Светој литургији сви и све нешто иконизују.⁵⁶ Такво установљење евхаристије значи да је символ доведен у однос са Христом, испуњен Христом, постижући своју пуноћу и постајући једном од светих тајни.⁵⁷

Када говоримо о односу црквено-функционалних и доминантно уметничких решења, долазимо до важног односа између естетског и религијског доживљаја. Постоји запањујућа сличност између ова два искуства: стајањем испред материјалног објекта у центру доживљаја *object d'art*, оба типа искуства претпостављају контемплативни приступ, чак молитву, скрушену молитву. Оно што их разликује јесте начин на који свако искуство обухвата свој објекат, или још боље како бива обухваћено објектом.⁵⁸ У случају српских композитора црквене хорске музике међуратног периода овако постављен проблем најчешће

⁵³ Леонид Успенски и Владимир Лоски, *Смисао икона*, Јасен, Београд 2008, 29.

⁵⁴ Милорад Лазић, *Српска естетика аскетизма (1375-1459)*, Манастир Хиландар 2008, 610.

⁵⁵ Димитрије Богдановић, *О Србљаку*, Византијски књижевни канон у српским службама средњег века, Београд 1970, 109.

⁵⁶ Храм – простор Царства Божијег са Царом Христом кога окружују свети; епископ – Христа који седи на престолу, онако како ће бити у његовом царству; свештеници – апостоле који окружују епископа Христа на сапрестолу; ђакони – анђеле као службене духове који су послани на службу и који се крећу изнад народа и свештенства, народ, окупљен на истом месту, приносећи дарове изображава расејани народ Божији који ће се ујединити у Царству Божијем око Христа и који ће као круне творевине носити са собом целокупан материјални свет да би се и он осветио и спасао, види: Владика Јован Зизјулас, *Православна црква и трећи миленијум, Хришћанска мисао*, 1-2, 2000, 29.

⁵⁷ Александар Шмеман, *За живот света*, Београд-Никшић 1994, 138.

⁵⁸ Paul Evdokimov, *The Art of the Icon: a theology of beauty*, Oakwood Publications, Wheathampstead, Hertfordshire & Redondo Beach, California: Anthony Clarke Publishers & Oakwood Publications, 1990, 19.

је резултирао делима наглашеног естетског приступа, уз употребу изабраних архетипских елемената са недовољно стриктном формално-функционалном окосницом.

Мада је основни задатак црквене молитве и песмопоја увек била потреба ка изражавању догматичке, метафизичке стране хришћанског искупљења, у међуратном периоду домаћим музичким ствараоцима је очигледно била ближа њихова психолошка, па и извесно, неухватљива мистична страна.⁵⁹ Ретко западајући у уметничко-религијски сентиментализам, црквена хорска музика међуратних српских композитора изнад свега је показивала "емоционалност новог времена", која се изказивала и путем доминације концертних продукција, насупротив традиционалном богослужбеном извођењу. Изучавајући савремени однос између уметности и светости, историчар уметности Грахам Хавс (Graham Howes) између осталог закључује како "корист теологије није сазнавање о Богу на посебни модеран начин, већ управо давање активне комуникације са Господом кроз тежину, структуру и начине датог уметничког језика."⁶⁰ У случају српских композитора црквене музике током прве половине прошлог века, позиције стваралачког израза, на моменте "иконографски" удаљене од традиционалне функције уметничког дела, биле су уз неколицину изванредних решења, реалан одраз укупне српске духовности која се манифестовала и кроз "конфигурацију" параметара овог жанра.

⁵⁹ Николај Балашов, *На путу ка литургијском препороду*, Беседа, Нови Сад 2007, 650.

⁶⁰ Graham Howes, *The Art of the Sacred*, I. B. Tauris, London/New York 2007, 156.

3. ЦРКВЕНО УМЕТНИЧКО СТВАРАЛАШТВО И ЦРКВЕНА ХОРСКА МУЗИКА У СРПСКОЈ КУЛТУРИ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Проблем жанра православне хорске песме у међуратном периоду не може се, искључиво тумачити са стилско-историјског музиколошког аспекта. Постављајући га у најшире оквире развоја домаће музичке историје, уз преовлађујуће аргументе припадања, не без остатка, свету модерне грађанске уметности, бићемо у прилици да искористимо предност истраживања по принципу културног модела општег односа према црквеној уметности датог периода. Ова врста интердисциплинарног приступа не везује се искључиво за стилски моменат као критеријум систематизације, већ трпи стилску полифонију, све варијанте његових комбиновања и претапања, подразумевајући деловање разнородних чинилаца у процесу моделовања.⁶¹ Стога ће овде примењена систематизација и жанровска типологија бити прилагођена методологији конкретног истраживања ове црквене музичке врсте. Неопходно контекстуално сагледавање омогућиће да се црквена хорска песма оправдано посматра као једна од основних уметничких форми у оквиру православне богослужбене праксе, истовремено и као део развоја хорског жанра који је заједнички сазревао са целокупном историјом српске уметничке музике.

Опирући се потенцијалном разрешењу ван теолошко-уметничког круга, оно у великој мери и са позитивним упоредним резултатима може да се послужи достигнућима црквеног сликарства и архитектуре тога доба. У центар пажње постављамо дела и достигнута естетска решења српских аутора међуратног периода као део ширег процеса развоја црквене уметности, ослоњеног на традиционалне елементе и смернице њиховог осавремењивања.

Полазећи од црквене дефиниције појма секуларизација, покушаћемо да суштину њеног дејства у међуратном периоду доведемо у везу са проблемом тадашњег стања српске црквене хорске уметности. Унапред свесни сложености појма и његовог кретања унутар различитих социјалних и религијских процеса друштвеног развоја, наше посматрање свешћемо само на основне параметре које је управо православна црква уочила као пресудне. У првом реду, то је било напуштање праксе да новонаписана музика служи црквеној функционалности и са већим нагласком на концертним продукцијама уз разумевање жанра као самосталне уметничке вредности.

⁶¹ Биљана Милановић, Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Музикологија*, Музиколошки институт САНУ, бр. 1, Београд 2001, 76.

Поменуто успостављање идеолошких и концептуалних уметничких паралела унутар процеса заједничког тражења савременог стила у црквеној хорској музици, архитектури и сакралној ликовној уметности међуратног периода, биће од непроцењиве користи за откривање нивоа литургијских симбола који су били у стању да декодирају есхатолошки карактер дела, истовремено омогућавајући њихову функционалну примену и уметничко дејство.

Указаћемо, коначно, и на неке од кључних ставова композитора и других "учесника" овог жанра, који су свој однос према српској црквеној хорској музици дефинисали као музички писци или критичари.

3/1. ПОЗИЦИЈЕ ЦРКВЕНЕ УМЕТНОСТИ УНУТАР КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ МЕЂУРАТНОГ ПЕРИОДА

У домену културне политике Краљевине Југославије уочава се неколико фаза у којима сагледавамо однос према институцији Српске православне цркве, као и третману црквених уметности, међу њима и жанра црквене хорске музике. Током прве фазе и периода парламентаризма, новостворена држава је тек тражила културни концепт. Почетком тридесетих, друга фаза проистекла из природе режима диктатуре, била је одређена оживотвореном идеологијом југословенског национализма. Трећи период, повезан са владом Милана Стојадиновића, као време 'реалног југословенства', обележен је напуштањем државног модела културне политике и снажењем националних култура. Унитаристичка идеја носила је велику утопију да ће народно јединство, национално питање, народно просвећивање, наметнуто као доминантна свест становника Краљевине, потиснути из глава људи традицију, културне, цивилизацијске, економске, конфесионалне и друге разлике.⁶² Управо је последња фаза била је повезана са националним преуређењем државе, што је за последицу имало и дезинтеграцију укупне културне политике.⁶³

После потребе за самоодржањем која се крајем 19. века у слободној српској држави претворила у енергију самопотврђивања, у времену између два рата носиоци модерне српске грађанске културе као да су одједном одустали од историјске одговорности за судбину свога

⁶² Љубодраг Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941*, Београд 1994, 252.

⁶³ Исто, 17.

народа и препустили духовну иницијативу борбенијим идеологијама.⁶⁴ Представници грађанске културе нису довољно урадили да се сачува и развије историјска народна свест те да се прилагоди модерним временима. Напротив, од ње су чак и одустали, претворивши је у празне и јефтине симболе, опредељењем за 'земаљско царство', које се, због моралног пада и себичности, изгубило већ у првом окршају.⁶⁵ Пре Првог светског рата српски народ је био територијално разбијен, али духовно обједињен. Уласком у нову државу, српска култура постаје југословенска: "губе се раније контуре, расплињују се циљеви који су [...] пред рат постављени, у жељи да се учествује у општем духовном уздизању народа и приближавању српске културе просвећеном Западу".⁶⁶ Догодио се својеврстан парадокс да је државна интеграција српског народа изазвала расплињавање и распад покретачких идеја предратне српске културе и духовности у недовољно прецизираном пројекту југословенства.⁶⁷ У Краљевини Срба Хрвата и Словенца као модерној држави заснованој на рационалистичкој филозофији, све конфесије је требало да буду истиснуте из школе и образовног процеса. То је пресудно утицало да Српска православна црква напусти своју некадашњу просветну улогу, па и интересовање да активније помаже рад културно-просветних установа и друштава.⁶⁸

Оно што је у аустријској држави освојено као значајан корак у напорима да се очува верски и национални идентитет, изгледало је непотребно у новој Краљевини Југославији, која је тежила оновременој модернизацији.⁶⁹ Велика уложена енергија у борби за утицај лаика у црквеном животу у новим историјским околностима, више није имала свој некадашњи смисао. Сагледавајући степен ових промена и кроз питања црквене уметности, Дејан Медаковић је писао: "Црква једноставно није имала ни умне снаге ни духовних подстицаја да у измењеним условима и сама потражи нове садржаје, духовне и социјалне."⁷⁰ Њено традиционално деловање у духу алтернативног програма кроз елементе хришћанске културе као трансисторијске, васељенске реалности и утолико вечне и актуелне алтернативе другим типовима културе,⁷¹ у изолованим и само себи окренутим друштвеним круговима, ни изблиза није било одлучујуће у коначном формирању српске културне свести међуратног периода.⁷²

⁶⁴ Предраг Палавистра, *Књижевност – критика идеологије*, СКЗ, Београд 1991, 38.

⁶⁵ Исто, 39.

⁶⁶ Радован Вучковић, *Особености међуратне српске књижевности*, Књижевна историја, Београд 1996, 579.

⁶⁷ Исто, 583.

⁶⁸ Љубодраг Димић, нав. дело, 427.

⁶⁹ Даница Петровић, Традиционално српско народно црквено појање у XX веку – Пут неговања, замирања, страдања и обнављања, *Календар Српске православне патријаршије, Црква*, Београд 2000, 107.

⁷⁰ Дејан Медаковић, *Ефемерис*, књига 3, Београд 2007, 193-194.

⁷¹ Милан Радуловић, *Модернизам и српска идеалистичка филозофија*, Београд 1989, 24.

⁷² Они разочарани у суштинску немоћ Цркве да продужи пут "бриге" о добробити српског културног бића у новој држави, а после страха и великих ратних жртава, бурно су и емотивно реаговали: "Јер ми, ратна и поратна

Сматрамо да није сама држава са својим, за црквену уметност релативно неповољним оријентацијама, била тај кључни "спутавајући" фактор, већ да се управо унутар Српске православне цркве није догодила неопходна трансформација њене мисије и улоге у новом времену. Нужна врста промене видљива је од некадашње широко културолошки национално постављене заштитнице свеколиког Српства, до друге врсте предводника, која подразумева активно и суптилно деловање унутар нове заједнице, поред осталог и кроз афирмацију модернизованих облика и значаја црквене уметности.

У другој половини тридесетих година код једног броја српских интелектуалаца сазрева уверење да државна власт није у стању да осигура и заштити српске националне интересе у Краљевини Југославији.⁷³ Такво стање, између осталог, доводи и до формирања националних културних и политичких група, које покушавају да осигурају независне токове развоја српске културне свести. Залажући се за "просвећени патриотизам" духовни творци Српског културног клуба⁷⁴ крајем 1936. и почетком 1937. године преко часописа *Српски глас* упозоравају на важност обраћања пажње питањима из националне културе. Насупрот онима који су главног непријатеља видели у хрватству, југословенству, диктатури, комунизму или страној пропаганди, круг људи окупљених у оквиру Српског културног клуба био је склон да непријатеља препозна у "слабостима Српства".⁷⁵ Расправљајући о теми савременог национализма, Велибор Јонић као један од оснивача Народне одбране писао је: "Без размишљања и на пречац одбацивали смо веру отаца, и хтели смо да преконоћ постанемо 'културни' и 'цивилизован' људи... Изгубили смо свако поуздано мерило вредности..."⁷⁶ Одбацујући рационализам и материјализам Народна одбрана је заговарала културну независност која је своје темеље имала у јеванђељу. О народном духу, песништву, умотворинама мање је размишљала са историјског становишта, а све више са религијско-мисаоног.⁷⁷ То је у пуној мери кореспондирало са потребом да се природа уметности

генерација, прилазимо јој нови, мучећи сумњом више него ма и једно покољење из прошлости нашег народа... Нико толико душевних бура није поднео као ми... нико није мање живео... и нико толико не заслужује да буде прихваћен од Цркве као ми, који још увек верујемо...Шта смо добили од Цркве откад смо се вратили у земљу? Шта нам она доноси новог у новом времену, са новим душама и новим сумњама? Шта нам пружа? – Ништа"... Она која треба да има постала је као да ништа нема.", у: Ст. Живадиновић, *Нови живот*, бр. 46, Београд, 11 септембар 1926.

⁷³ Љубодраг Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941*, Београд 1994, 506.

⁷⁴ Никола Стојановић, Владимир Ћоровић, Драгољуб Грђић, Слободан Јовановић и Драгиша Васић.

⁷⁵ Не може се бити данас Југословен, сутра против Југославије, данас фашиста, сутра демократа, данас монархиста, сутра републиканац, данас комуниста, сутра националиста, данас корумпционаш, сутра чистунац, данас споразумаш, сутра 'Србин'. Не могу једни људи водити све политике, исповедати сва начела, све бранити и све нападати, у: Слободан Драшковић, Злоупотреба српског имена, *Српски глас*, бр. 19, 21. март 1940.

⁷⁶ О савременом национализму, Народна одбрана, бр. 16, 10. април 1928, 226-227.

⁷⁷ Љубодраг Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941*, Београд 1994, 481.

изједначи са њеном дидактичком функцијом, која је садржана у сазнајној димензији уметничког дела као символа или метафоре божанске персоналости.⁷⁸

Ову идеју снажно је изражавала струја православних хришћанских писаца. Њихова визија културног препорода и обнове словенског света била је добрим делом надахнута христологијом и морализмом руске религијске мисли, која се кроз учења Достојевског, Фјодорова, Соловјева и Толстоја, а потом и других руских философа попут Берђајева, Булгаркова, Флоренског, у православном свету уобличио као метафизичка, помало мистична свечовечанска алтернатива прагматичном и материјалистичком Западу.⁷⁹ Док су се српски надреалисти у духу интернационализма одрицали вере и нације, национална струја српских експресиониста приближила се митским изворима, властитој "матерњој мелодији" нагињући ка својеврсном "православном експресионизму" са цртама религијског духовног преображења.⁸⁰

Предвођени епископом Николајем Велимировићем (1880-1956) и оцем Јустином Поповићем (1894-1979), група православних теолога и књижевника у секуларизованој култури и у цркви етаблираној у грађанско, секуларно друштво, оживљавала је изворне, аутентичне форме хришћанске духовности.⁸¹ Појам стваралаштва као сарадње са Божијом вољом и љубављу супротставили су богоборачком хуманизму и произвољним схватањима безграничне стваралачке слободе. Већ и самим промењеним манифестационим начином деловања, путем јавних трибина, предавања на отвореном и у оквиру сеоских слава и окупљања, двојица теолога желела су да се богословље ослободи уских граница сколастике, да се врати својим изворима те да се учини живим током реалног душевног и духовног живота појединца. Сматрало се неопходним да се оно динамизира у интегралну духовну дисциплину, плодотворну у хоризонту свеколике културе.

Сматрамо да је позитивна коинциденција формалних одредница између поменутих писаца теолога са "моравским експресионизмом" архитекте Момира Коруновића (1883– 1969), који се приближава прочишћеним облицима српско-византијског стила и оригиналном варијантом "моравске сецесије" Бранка Тенезића имала извесног одјека у "музичком експресионизму" Миленка Живковића и његовој *Византијској литургији*. То је показатељ сличних настојања

⁷⁸ Милан Радуловић, *Класици српског модернизма*, Београд 1995, 132.

⁷⁹ Предраг Палавистра, *Историја српске књижевне критике*, Матица српска, Нови Сад 2008, 304.

⁸⁰ Исто, 327.

⁸¹ "Хришћанску етику супротставили су етичком и аксиолошком релативизму на којима се темељи грађанско друштво; хришћанску есхатологију надредили су друштвеним и цивилизацијским утопијама; грађански индивидуализам суочили су са хришћанским персонализмом.", види: Предраг Палавистра, *Историја српске књижевне критике*, Матица српска, Нови Сад 2008, 202.

међу креативним носиоцима "националног питања" у црквеним и уметничким круговима те њихове интеракције између модерне експресије и традиционалног православног културног наслеђа.⁸² Овакав став према ликовним и архитектонским настојањима наше црквене уметности међуратног периода потврђује и Миодраг Јовановић: "Не одбацујући једначину у којој српско-византијски облици у архитектури значе исто што техника фреске у сликарству, у експресионизму или конструктивизму сликара припадника Зографа назире се оне исте компоненте које су одликовале морфологију Коруновићеве архитектуре."⁸³ Српски композитори достигнутим решењима примат дају музичкој уметничкој страни, са знатно мањим степеном подвргавања црквеној функционалности.

Аутори црквене хорске музике, иако објективно заинтересовани за развој жанра у светлу нових естетско-уметничких, као и научних и других "дисциплина", везаних за поље певане молитве, нису пред собом имали довољно наглашен литургијски приступ. Управо онај, који би стилско-музички садржај "изместио" из доминантног уметничког поља у „виши“ план молитвословља. То је, пре свега, да се изразимо савременим теолошким речником, подразумевало поимање саме Цркве као заједнице окупљене на евхаристијском сабрању⁸⁴, из чега произилази, да сваки сегмент црквеног уметничког израза мора да тежи непосредној евхаристијској примени. Онај који би уместо давања преовлађујућег уметничког одговора на црквено уметничко питање, отишао корак даље у разради потребе његовог базичног функционалног дејства.

Очигледно да у коначним композиционим решењима српских композитора методологија усмереног литургијског израза никада није дошла у први план у односу на примену једног или другог стилског проседеа, већег или мањег отклоне од традиције у модерно. Када одређено дело изражава вредности литургијске уметности, по Филипу Шерарду "то је један од начина кроз који осећај реалности оваплоћења и преображаја долази до верника, кроз кога се верник поставља у одговарајући рам ума за врхунац литургијске драме, што је евхаристијски центар."⁸⁵ Управо се ту прави суштинска разлика између потенцијално само уметничке концепције и богослужбене уметности. Путем два главна пола или догађаја, инкарнације или оваплоћења и преображаја, истинска црквена уметност представља истовремено и

⁸² Bogdan Djakovic, Rediscovering a Serbian national style: problems in sacred architecture, church art and church music in the late 1930s: The case of the Orthodox choral music of Milenko Zivkovic (1901-1964), in: *Church, State and Nation in Orthodox Church Music*, Publications of the International Society for Orthodox Church Music, No. 3, Joensuu 2011, 307.

⁸³ Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд-Крагујевац 1987, 219.

⁸⁴ Епископ пожаревачко-браничевски Игњатије (Мидић), *Биће као есхатолошка заједница*, Пожаревац 2008, 7.

⁸⁵ Philip Sherrard, *The Sacred in life and Art*, Golgonooza Press, 1990, 74.

пројављивање духовне доктрине и њене духовне реализације. Кроз оваплоћење актуелизује се пројава Духа у материји, у људској и природној егзистенцији, док преображајна улога обзнањује оно што из претходног прозилази: продуховљење или спиритуализација материје, односно саме људске и природне егзистенције.⁸⁶ Коначни резултат може да буде новонаписана црквена хорска музика која носи живу архетипску реалност и способност евхаристијског дејства у преображају појединца, или она која остаје само на нивоу више или мање успешно заокруженог уметничког процеса.

Откривање догматске суштине аутентичног црквеног дела подједнако се снажно ишчекује и са религиозног, сазнајног и коначно, преображајног аспекта, као и од уметничког сведочења које тежи управо "истинитом" начину исказивању дате религијске садржине. Без обзира да ли разум концептуализује истину, или је машта иконизује, ту нема дисхотомије: један подржава други, слике маште су интелигентне, а концепти разума дају се интерпретирати кроз слике маште, пошто оба ова приступа "паралелно протичу."

Релативно ретко третирана унутрашња димензија уметничког дела, као симбола више реалности у међуратном периоду српске културе, није била искључиво судбина црквене хорске музике. Та чињеница потврђује доминантно секуларизован поглед тадашње српске културне јавности према делима старе уметности, најчешће испуњене богослужбеним значењем, која у тренутку настанка нису имала примарно уметничку вредност. Велики противник искључиво позитивистичког приступа нашој традицији од стране уско усмерених филолога, књижевних критичара и историчара "новог доба", Милан Кашанин (1895-1981) често је "сведочио" о дубљим слојевима српских културних артефаката: "Туђи религији и, не много мање, поезији, равнодушни према црквеној служби и музици, налазећи да је поезија само оно што има облик правилних стихова са сликовима, они нису улазили у идеје средњег века, у његову религиозну и песничку атмосферу, у видове његовог уметничког и језичког израза... Одбацивали су у њој оно што је за средњовековне људе био њихов живот, а за нас одјек познатог гласа из великих даљина."⁸⁷ Показивао је отворено неслагање са Скерлићевим поимањем средњовековне српске књижевности, коју су "црквени људи у црквеним идејама писали за црквену употребу и за црквене читаоце". Наиме, Скерлић је изражавао сумњу у општу књижевну уметничку вредност "литургијских требника, типика, канона, хронографа, законика, хагиографских списа, хвалних житија христољубивих и благочестивих владалаца... у најбољем случају апокрифних дела и болесне црквене романтике", сматрајући да је већи део

⁸⁶ Исто, 73.

⁸⁷ Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Просвета, Београд 1975, 6.

тог културног наслеђа "више писменост, но књижевност".⁸⁸ Инсистирајући да стара средњовековна поезија, али и свака друга црквено-уметничка категорија, нема смисла сама по себи, већ да је њено дејство усмерено ка упућивању личности према божанској духовности, кроз изражавање чежње за преображајем природног живота,⁸⁹ Кашанин је, као модерни традиционалиста, био у апсолутном дослуху са тежњама "православних еспресиониста", владике Николаја и оца Јустина.

Поменути настојања српских писаца, теолога и књижевних критичара, мада су објективно остала у сенци победничке осорности великих покрета и модерних културних опредељења, ипак су допринела подизању опште духовне самосвести српског народа, као и уобличавању идеологије самосталности националне културе.⁹⁰ Крећући се углавном изван сложених расправа о суштини националне уметности, аутори црквене музике између 1918. и 1941. године, достигли су на нивоу најбољих примера, изузетне резултате у уметничкој транспозицији жанра саображеног општим новим условима уметничке музике.

3/2. ЦРКВЕНИ ХОРСКИ ЖАНР И МОДЕРНИЗАЦИЈА СРПСКЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ

Бурне стилске и композиционе промене српске музике током периода између два светска рата, текле су паралелно са укупним осавремењивањем српске културе. Најзначајнији стваралачки опуси аутора сведоче о новом, модернистичком квалитету њиховог уметничког приступа. Мада ослобођена идеолошких сукоба који су вођени на плану световне музике, црквена музика је свакако била под утицајем различитих стваралачких ауторских премиса, без елемента сврставања у одређене школе или правце. Како сама природа црквене уметности није блиска модернизму, претерано инсистирање на савременом уметничком изразу лако је изазивало "урушавање" њене литургијске природе.

Различита естетска решења унутар жанра духовне хорске музике била су обележена високом степеном конструктивне сложености. Коначни примат освојили су западни европски елементи, са понекад веома израженим особеностима појане хорске молитве хришћанског истока.

⁸⁸ Предраг Палавестра, *Правци проучавања међуратне српске књижевности*, Књижевна историја, 57/58, Београд 1982, 7.

⁸⁹ Милан Радуловић, *Токови књижевне свести*, Институт за књижевност, Београд 1985, 20.

⁹⁰ Предраг Палавестра, нав. дело, 15.

Од обиља конкретних фактора модернизације српске уметничке музике, попут оснивања институција, школовања домаћих уметника у иностранству, гостовања странаца у српској средини, оснивања уметничких часописа и развоја уметничке критике⁹¹, само мањи број чинилаца имало је директног утицаја на развој црквеног хорског жанра. Боравци наших композитора на студијама у иностранству, посебно у Русији или другим центрима са јаким традицијом изучавања вокалне традиције, као и неговање православне хорске музике домаћих "белих" Руса, утицали су на дефинисање профила нових домаћих композиција овог жанра.

Појам "националног стила" сагледан из уметничког домена црквеног хорског стваралаштва, подразумева употребу корпуса напева из матичне националне православне једногласне традиције, у нашем случају српског црквеног народног појања, односно остварен тип "класичног" хорског става, каква је била позиција Мокрањчевог дела. Извесно је да је велики утицај на све српске ауторе црквене хорске музике трајно остваривала и руска традиција, пре свега она са краја 19. века, од П.И. Чајковског, па до најзначајнијих представника Нове руске школе (А. Кастаљски, П. Чесноков, А. Архангелски, А. Гречанинов, С. Рахмањин).

У доменима световне српске уметничке музике, можемо да констатујемо како су у то време актуелне формулације типова музичких национализама биле далеко од суштине стваралаштва у црквеном жанру. Било да су у питању различити типови психолошко продубљених националних елемената неоромантичарског типа (Коњовић, Милојевић, Христић), или модернији, готово експресионистички, примитивни слојеви националног (Тајчевић), који подразумевају читав низ приступа и циљева унутар задатог уметничког круга испуњеног фолклорним садржајем, они нису слични концепцијама конкретних поступака унутар хорског црквеног опуса ових аутора. Разлог за такав однос лежи у крајњем, не апсолутно подударном циљу ових уметничких приступа: док световна музика кроз различите жанрове покушава да искаже мноштво психолошких, генетских и карактеролошких елемената једног националног бића, црквена музика са друге стране, требало би да "произнесе" живи, уметнички трансформисан, литургијски израз вере тог истог народа.

Нешто ближи потенцијално блиским елементима световне и црквене уметности, били су аутори припадници тзв. "прословенске" оријентације, попут Петра Коњовића или Косте Манојловића. Као најнепосреднији Мокрањчев настављач, Манојловић се у црквеном стваралаштву залагао за хармонски слој испуњен плагалним и модалним везама, доказујући

⁹¹ Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Музиколошки институт САНУ и Матица српска, Београд –Нови Сад 2009, 81.

тима да је био не само следбеник великог учитеља, већ и очувања елемената српске музичке традиције средњовековне епохе. Но да по свему судећи није до краја био поборник антизападачког дискурса у овом жанру, јасно сведочи чињеница о континуираном опредељењу ка полифоном музичком мишљењу, као типичном елементу западноевропске композиторске праксе. Потребно је такође истаћи, како се Коста Манојловић после једнократног жанровског "излета" у воде вокално-инструменталног жанра у дипломском раду, кантати *На рјекама вавилонских* /Пс.137, за два мешовита хора, соло-баритон и оркестар написане 1919. године у Енглеској, више никада није одвојио од чисто вокалног стваралаштва, укључујући ту и опусе соло-песама, остајући пре свега, као и Мокрањац, до краја везан за хорско а cappella стваралаштво.⁹²

Непосредном руском утицају допринела су многобројна извођења дела те велике православне музичке традиције, делимично од стране гостујућих ансамбала, а много више кроз репродуктивну делатност домаћих "белих" руских хорова. Поред већ извођених композиција старијих аутора (А. Љвова, П.Турчанинова, Д. Бортњанског), премијере значајних литургијских дела великана руске духовне музике из првих деценија 20. века давале су подједнако подстрека српским извођачким ансамблима и домаћим ауторима. У том смислу издвајамо неке од активних хорских састава и изведених дела: Руски хор цркве св. Богородице у Земуну са диригентом Евгенијем И. Масловом (дела Калиникова, М. Иполит-Иванова, А. Архангелског), хор новосадског Музичког друштва са диригентом Хинком Маржинецом (*Литургија Светог Јована Златоустог* Павела Чеснокова, оп. 10), Руски хор Глинка са диригентом Илијом Слатином (С. Рахмањинов *Литургија Светог Јована Златоустог*, П.И.Чајковски *Литургија Светог Јована Златоустог*), Руски хор Вознесенске цркве са диригентом Алексејем Гринковим (П. Чесноков *Литургија Светог Јована Златоустог*/ осмогласна, А. Гречанинов *Литургија Светог Јована Златоустог* оп. 13, А. Архангелски - фрагменти из *Опела*), Руски уједињени хор са диригентима Н. Черепњином и А. Н. Кузменком (Н.Черепњин - фрагменти из *Свеноћног бденија*, две литургије из 1903. и 1907. године, М. Иполит-Иванов *Свеноћно бденије*).

Типичне тековине процеса модернизације уметничке музике свакако могу да се односе и на диференцијацију аудиторијума, где се са једне стране налазио танак слој професионалне

⁹² Традиционалистичке оријентације, у времену које је на изванредан начин већ готово диктирало потребу за доминантно модерним уметничким изразом, Манојловић је марљиво радио на довршењу послова својих часних претходника, чије стваралаштво из домена црквене музике није за њиховог живота угледало светло дана. Ту пре свега мислимо на Мокрањачево *Опште појање* на коме је радио у периоду од 1926. до 1934. године, као и озбиљну редакцију и припрему за штампу *Литургије Светог Јована Златоустог* (1935) и *Помен-Опела* (1929) Јосифа Маринковића за мешовити хор.

елите, заинтересован за ослушкивање актуелног музичког језика, и са друге, неупоредиво масовнији фронт љубитеља музике, "оданих традицији и провереним ведностима"⁹³ У контексту наше теме, констатујемо како је поменути "танак" слој у случају модерног израза црквене хорске музике био још знатно "тањи", из простог разлога што је проценат оних који се тежили савременом концепту православне хорске песме био неупоредиво мањи од љубитеља укупне модерне у другим, чисто уметничким жанровима.

Различити модернизми Христића, Милојевића или Тајчевића, указују на процес "трагања за стилем" и отварање према новим изражајним могућностима. У најширем контексту, ова ситуација из области световне музике важила је и у домену црквене музике, при чему је ток "трагања" био одређен како општим стањем црквене уметности тога времена, тако и објективним профилем жанра, увек означеним конзервативним приступом. Коначни доприноси представљају индивидуално специфична решења као синтезе прожимања традиционалног и новог на овом пољу.

У делима једног од најзначајнијих аутора тога доба Милоја Милојевића стилска превирања у световном стваралаштву рефлектују се и у домену црквене музике коју је неговао током читаве каријере. Његов "базични проевропски афинитет"⁹⁴ у том периоду развоја српске музике, јединствено стилско осциловање од почетне националне романтичарске традиције, утицаја Рихарда Штрауса, преко импесионизма, односно између латинских и германских тековина, заоштреног експресионизма (*Ритмичке гримасе* за клавир), до музичко-театарске авангарде (балет *Собарева метла*), у црквеном жанру резултира и Милојевићевим почетним и средишњим неоромантичарским делима оригиналног музичког језика. То су *Литургија* за мушки хор у В-duru и три *Опела* за мушки хор у b-molu и g-molu, односно у d-molu за женски хор. Својеврсни врхунац ауторове модерности у овој области представља *Свечана литургија Светог Јована Златоустог* за соло-гласове и велики мешовити хор, оп. 50, у којој се интензитетом уметничке инспирације оличене кроз смео хармонски језик, остварује најдраматичнији спој православне црквене музичке форме и страног композиционог језика, доминантне немачке провенијенције. Негујући у свом црквеном стваралаштву наглашено одсуство употребе напева, уз значајне композиционе искорак готово експерименталног типа, Милојевић достиже оригиналан жанровски профил: третман литургијског текста кроз изразиту драматизацију концертног приступа.

⁹³ Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Музиколошки институт САНУ и Матица српска, Београд –Нови Сад 2009, 117.

⁹⁴ Исто, 22.

Иако генерално близак "словенској струји", Петар Коњовић у својим операма и симфонијској и инструменталној музици, црпи елементе модерног слоја из мноштва европских тенденција, попут колористичког третмана оркестрације у духу импресионизма, заоштравања линеарног тока у правцу експресионистичке искиданости или непредвидивих хармонских обрта и засићености хармонске вертикале.⁹⁵ Како је свој црквени хорски опус махом окончао до периода избијања Првог светског рата и то практично, пре најзначајнијих уметничких радова инспирисаних продубљеним драмским елементом словенских реалиста (Мусоргски, Јаначек), на нивоу до тада створеног препознајемо благо осавремењени традиционални стваралачки израз. За разлику од Милојевића, Коњовићева спроведена "логика континуитета"⁹⁶ унутар читавог стваралашта, у објективно рано довршеном опусу црквене музике, испољила се кроз сведени хармонски модернизам и извесно функционално приближавање дела у литургијском и концертном извођењу.

Близак Коњовићу само по израженом принципу континуираног неговања једног, додуше стилски веома испреплетеног композиционог приступа, Стеван Христић је као прави Европејац и поштовалац руског, француског, али и немачког уметничког наслеђа, имао изванредну прилику да прати у корак актуелне токове европске музике и да већ у младости изгради свој укус.⁹⁷ Његова не тако бројна дела у различитим жанровима – опери, балету, симфонијској музици, соло-песми, световним хоровима - представљају изузетно зрела остварења на неколико основних стилских пунктова: од неоромантичарске основе (балет *Охридска легенда*), преко веристичког приступа (опера *Сутон*), до импресионистичко-веристичког наслеђа (ораторијум *Васкрсење*, хор *Дубровачки реквијем*) и комбинације романтичарског и импресионистичког изказа (хорови *Звезда*, *Јесен*, соло-песме). На сличан начин, сваки од три црквена хорска опуса – *Опело* за мешовити хор, *Литургија* за мушки хор и *Две побожне песме* за мешовити хор, представља нови однос према домаћим, али и опште европским традицијама хорског жанра. Док се у *Опелу* препознаје изванредно нијасиран однос између објективних утицаја - руске духовне музике, италијанске ренесансе, Мокрањчеве традиције, те сценског драмског елемента са једне стране, и личног ауторског исказа са друге стране, у *Литургији* Христић даје примат комбиновању музичког језика блиског духу српског појања и универзалних, благо импресионистички интонираних хармонија. Поједностављеном неомадригалском хорском синтаксом у *Две побожне песме*,

⁹⁵ Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Музиколошки институт САНУ и Матица српска, Београд–Нови Сад 2009, 204.

⁹⁶ Исто, 225.

⁹⁷ Исто, 40.

аутор остварује занимљиво решење у домену релативно запостављене хорске врсте, блиске традицији паралитургијских народних духовних песама. У времену непосредно после премијерног извођења првог српског ораторијума *Васкрсење* (1912), управо захваљујући искуству продукције једне веома захтевне вокално-инструменталне партитуре, сам Христић је реално процењивао тадашњи престонички репродуктивни ниво, закључујући да је поље а *carrella* звука, поготово када је црквена музика у питању и даље најпримереније за неспутано композиторско стварање.⁹⁸ Управо ће се такав однос према хорском жанру у пуној мери реализовати неколико година касније, када настанком *Опела* православна хорска традиција добија истинско ремек-дело, чији значај превазилази оквире само наше уметничке музике.

Типично израстање из традиција српског, па и ширег југословенског романтизма, довело је Марка Тајчевића до оригиналног споја различито вођених музичких архаизама и савременог звука. На почетку изграђујући лични став према традицији управо као хорски диригент, композитор у својим потоњим значајнијим делима, пре свега, у *Седам балканских игара* за клавир, долази до антиромантичарских стилских елемената базираних на супротстављању аутентичне древности израза фолклорне суштине и аутентичне модерности ауторске идентификације фолклора као примарног узора.⁹⁹ Сличне тенденције дају се уочити и у његовим духовним опусима, када путем високо оригиналног музичког језика, на веома модеран начин прави својеврстан спој неколико типова и историјских слојева европске, западне и православне црквене музике. Од имагинарног грегоријанског и византијског певања, преко српског црквеног народног појања и Мокрањчевог и руског хорског слога, до зрелог неоромантичарског стадијума немачког хорског става.

Веома интересантан пут у црквеном хорском жанру водио је Миленка Живковића до стваралачког сусрета са византијском једногласном музичком традицијом, о којој средином 30-тих година прошлог века објективно није могао много да зна. Сматрамо да га је ова "област" пре свега привукла као примерена доза, за њега тада опредељујућег, антиромантичарског и модерног израза, када је *Литургију* за мушки хор из 1935. године сам назвао *Византијском*. Не треба искључити ни могућност извесног утицаја атмосфере око уметничке групе Зограф која је могла да кроз интересовање према средњовековним темама сагледаним кроз призму модерног, допринесе управо оваквој стилској варијанти Живковићевог решења, на моменте испуњеног експресионистичким елементима. Реалан уметнички парадокс долази из чињенице да је Живковић био левичарских уверења, веома

⁹⁸ Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Музиколошки институт САНУ и Матица српска, Београд –Нови Сад 2009, 56.

⁹⁹ Исто, 239-241.

јасно израженог социјалног опредељења и осведочени борац за "музику широких маса". Сматрајући реализам најсавременијим од свих постојећих струја, супротстављао га је онима који "још и данас у музици виде 'божанску', 'нематеријалну', 'најапстрактнију' од свих уметности."¹⁰⁰ Његов допринос овом жанру у конструктивном смислу, обележен је богатом употребом полифоније, модалним хармонским и неокласичним формалним решењима. Као такав, поставља га у границе уметничког и концертно-експерименталног, пре него ли употребљиво ритуалног хорског опуса. Композиторов "излет" у поље црквене музике, коју је иначе познавао и са практичне, диригентске стране, остао је генерално означен Живковићевим идеолошким ставом да су "етички, хумани и социални моменти [...] од примордиалног значаја у данашњој уметности."¹⁰¹ У својој необичности он представља једну од најзанимљивијих појава овог уметничког периода, који се пуним интензитетом "обрушио" и на традиционални жанр црквене хорске музике.

Специфичну позицију заузимао је и Миливоје Црвчанин, код кога је на релацији световна – духовна музика, апсолутан примат на страни ове друге. Његов веома обиман опус црквене хорске музике (који наставља готово истим интензитетом и после 1945. године), одређен је пре свега, оданим односом према напевима српског појања с једне и континуираном употребом полифоних поступака, с друге стране. Стил је изграђивао на традицијама позног романтизма и искустава националних школа.¹⁰² Док је у домену световне музике Црвчанинова неоромантичарска инспирација вођена искључиво фоклорном основом и музичком синтаксом вокалне оријентације, често без нужних жанровских трансформација, измештена у еклектично поље инструментализма, његова црквена хорска музика представља веома оригиналан ауторски израз. Остајући и овде у домену неоромантичарског стила, композитор се са истим успехом сналази у пољу доследно обрађених напева (*Опело*), као и у оригиналном приступу (*Литургија*). Тиме нас, не само "подсећа" на оба појавна жанровска лика Стевана Мокрањца, већ путем академски строго разрађеног контрапунтског приступа, успешно реализује један од могућих, еволутивних путева развоја црквене хорске музике. Остао је имун на веома савремена струјања у граду Прагу, у којем је провео добар део свог живота, везујући своје стваралаштво за увек исти однос према матичном музичком идиому. Попут Јосифа Маринковића, Црвчанин је у домену црквене музике оставио дела чија вредност превазилази само примере историјског доказа стања овог жанра међуратног периода.

¹⁰⁰ Исто, 183.

¹⁰¹ Миленко Живковић, Опасне појаве у савременој музици, *Музички гласник*, бр. 3, Београд 1933, 56.

¹⁰² Мирјана Веселиновић, *Миливоје Црвчанин*, Београд 1972, 2.

Читав ток међуратног периода био је праћен дискусијама о проблему националних елемената у уметности.¹⁰³ На изванредан начин овај аспект савременог преиспитивања традиције и традиционалног у модерном контексту одразиће се и кроз доминацију концертних, наспрам литургијских извођења композиција хорске црквене музике. То се пре свега догодило због унутрашње еманципације уметничког фактора у њима у односу на његову до тада махом, подређену улогу у светлу ритуалног. То је, такође, често могао бити и плод неуравнотеженог односа између техничке сложености нових композиција и релативно ниских извођачких могућности активних црквених хорских ансамбала. С друге стране, управо је квалитетан ниво извођења најбољих певачких друштава најчешће обједињавао елементе богослужбене и концертне праксе: то је посебно долазило до изражаја приликом наступа хорова истог дана или о истом поводу у храму и на концертном подијуму.¹⁰⁴

Била је то, нажалост, ретко до краја спроведена идеја о нужности паралелног развијања оба историјска начина извођења духовне хорске музике, уз истовремено указивање на базични значај богослужбеног дејства с једне, односно вредности уметничког аспекта, с друге стране. Усмеравање тежње ка перфекцији у естетском смислу сваке од црквених уметности, увек је по правилу доприносило и примарној функцији служења божанском, чији сјај је и одражавало.¹⁰⁵ Само повратно дејство концертних продукција духовне музике на основну функционалну намену утирало је пут професионалној естетизацији музичког елемента унутар синкретичког дејства богослужбених и свих других уметничких параметара.

Чини се да код српских композитора није постојала довољно изражена намера ка осавремењивању саме црквене хорске богослужбене праксе, па су се опредељивали за амбициозне концертне продукције са ограниченим бројем извођења. Целовито сагледавање овог проблема неизоставно ће морати да покрије шири спектар дејствујућих планова: од личних стваралачких приступа аутора и нивоа певачких друштава, до репертоарске судбине новонасталих дела, али и третмана композиција овог жанра из прошлости.

Полемика око првог српског ораторијума, *Васкрсење* (1912) Стевана Христића, била је пример снажног ауторског освајања до тада непознатих стилских премиса у локалним оквирима, али и више од саме музике, узбудљив повод да се да одушка различитим идејама о

¹⁰³ Миодраг Б. Протић, Српска уметност и Европа: етичке и естетичке алтернативе, у: *Срби у европској цивилизацији*, Нова, Београд 1993, 136.

¹⁰⁴ Богдан Ђаковић, Однос богослужбене и концертне праксе у српској духовној хорској музици у периоду између два рата, *Звук*, бр. 16, Београд 2000, 77.

¹⁰⁵ Бранислава Милијић, Свето, естетско и друге категорије, *Естетско и свето*, Градина, 7/8/9, Ниш 1983, 26.

модернизацији српске музике.¹⁰⁶ Својом унапред одређеном, традиционалном природом, жанр црквене хорске музике, упркос појединим занимљивијим случајевима, попут изречених критичких ставова о Маринковићевом, Милојевићевом или Христићевом црквеном стилу, ни изблиза није провоцирао снагу идеолошких расправа које су пратиле појаву појединих остварења или само теоријских сукоба на тему традиционално и модерно у светској и домаћој световној уметничкој пракси.

Проблем одвајања естетског аспекта од литургијског представља једну од фундаменталних чињеница везаних и за европску црквену музику романтичарског раздобља.¹⁰⁷ У домену српске црквене музике овај процес везујемо са потребу да се поред утилитарног очекивања испуне све амбициознији уметнички, али и други захтеви. Током 19. века, па све до краја друге деценије 20. века, национални мотиви у црквеној уметности, слично ванмузичкој функцији елемената у световном стваралаштву, служили су као средство за национално (ре)конституисање. Делујући веома слојевито, били су артикулисани преко преплета различитих садржајних, религиозних, историјских, уметничких, естетских и емоционалних нивоа.¹⁰⁸ Као што је због објективног одступања од црквене гносеологије, у читавом кругу своје појавности, Српска православна црква показивала све више своју национално-друштвену страну у односу на изворно мистично-религиозни статус, тако је и сама црквена музика престајала да буде искључиво средство познања божанске мудрости. У домену једног од најзначајнијих музичких жанрова на почетку прошлог века она је имала мноштво функција, бивајући укључена у различите процесе и остварујући сложено дејство у оквирима српске културе.¹⁰⁹

Проучавајући период развоја овог жанра од четрдесетих година 19. века, па до Мокрањчеве смрти, др Ивана Перковић са правом констатује да "црквена музика после 1914. године поседује другачија обележја, која се не би без тешкоћа могла сврстати у ове (тј. претходне, прим.БЂ) стилске координате."¹¹⁰ Утисак да у контексту 19. века, српска хорска црквена музика није била окренута рефлектовању метафизичке стварности, те да у њој не треба тражити "звучну икону", већ готово искључиво оријентацију ка поменути

¹⁰⁶ Катарина Томашевић, Стислке координате ораторијума "Васкрсење" Стеван Христића (1912) и пиатње раскршћа традиција у српској музици 20. века, *Музикологија*, бр.4, Музиколошки институт САНУ, Београд 2004, 35.

¹⁰⁷ Carl Dalhaus, *Glazba 19. stoljeća*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2007, 176.

¹⁰⁸ Ивана Перковић, *Од анђеоског појања до хорске уметности*, Музиколошке студије –дисертације, свеска 1/2008, Катедра за Музикологију, ФМУ, Београд 2008, 51.

¹⁰⁹ Исто, 3.

¹¹⁰ Исто, 2.

'овоземаљским' вредностима,¹¹¹ ипак се мора релативизовати. Не сме се превидети чињеница да су је писали композитори у најмању руку традиционални верници, иницијално за богослужбену употребу, често уз благослов надлежне јерархије и за конкретна, управо црквена певачка друштва. Као и у другим временима историје, односно у развоју елемената црквене уметности, "светски" контекст колико год био снажан, често и веома доминантан, ипак није могао да по природи ствари, у потпуности анулира "богојављенски" значај црквених партитура наших аутора. Јер суштина естетског раскорака између, рецимо, ликовне вредности средњовековне иконе и једне новије барокне или реалистичне православне иконе, са позиција дејстујуће утилитарне функционалности не може да буде пресудна. Но чињеница да се у контексту жанра црквене хорске музике већ догодио значајан стилско-историјски тренутак пораста уметничких вредности, па и других елемената на рачун примарно богослужбених, управо ће за период између два светска рата значити могућност великих стваралачких узлета и различито постављених естетских и уметничких опредељења.

Промена развоја српског музичког живота после 1918. године у смеру свеопште европеизације, преко интензивне појаве сложенијих вокално-инструменталних жанрова, многоструко чвршћих веза на релацији домаћа публика и европска музика, уз оснивање нових музичких институција и реорганизовање старих са измењеним репертоаром и естетским приступом, водиле су амбициозном дефинисању новог и модерног идентитета националне уметности. Историјски и културни идеал савремене грађанске уметности био је да се старија, класична национална културна стваралачки трансформише, реафирмише и интегрише у савремену уметност.¹¹² Сама црквена хорска уметност, условљена двема супротним тенденцијама – примером домаће музичке врсте најдужег континуитета и објективног пораста значаја других, знатно сложенијих и модернизацији пријемчивих жанровских концепција, доживљава нова и у духу времена, занимљива решења.

¹¹¹ Исто, 229.

¹¹² Биљана Милановић, Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Музикологија*, Музиколошки институт САНУ, бр. 1, Београд 2001, 80.

3/3. УТИЦАЈ ДРУШТВЕНЕ СЕКУЛАРИЗАЦИЈЕ

Читав међуратни период био је услед експанзије нових тенденција обележен падом интересовања за националне традиције. Поред тога био је и јасно обележен процесом опште секуларизације владајуће модерне грађанске културе.¹¹³ С обзиром на чињеницу да је црквени хорски жанр био везан за дуалитет своје појавности - богослужбена, односно концертна пракса - као и за посебна естетско-конструктивна својства која могу да одреде његову употребну вредност, појам секуларизације и његова конкретна испољавања посматраћемо превасходно са теолошких позиција. Уверени смо да је делимични отклон од богослужбеног контекста традиционалне црквене уметности - певања обредног текста у реалном литургијском простору и времену - један од пресудних фактора њене трансформације после доминације Мокрањчевог жанровског идиома.

Ценећи улогу коју је Српска православна црква имала у очувању националне свести, припадници тековина нове европске просвећености и утемељивачи грађанског либерализма у изоштравању идеологије демократског поретка видели су путеве развијања урбане свести модерних Срба.¹¹⁴ Носиоци оваквог погледа били су окупљени око идеологије часописа *Српски књижевни гласник*, "тог вероватно највећег организованог скупа интелектуалаца који је наш духовни живот, уопште, имао."¹¹⁵ После првог периода рада (1901-1914) часопис је интензивно деловао и у периоду између два светска рата (1920-1941).

Најпре је Јован Скерлић (1877-1914) био нови водећи књижевни, културни и политички идеолог српске грађанске класе, који је заменио песничке симболе косовског мита етиком општег ангажовања на даљем јачању националне енергије и равноправном укључивању југословенских народа у европску цивилизацију.¹¹⁶ Говорећи о свом "православљу" Скерлић је реч употребљавао у етимолошком и семантичком, а не теолошком смислу припадности источној хришћанској цркви, у значењу правоверности, изворности, чистоте и исправности у вери.¹¹⁷ Окрећући се надконфесионалној југословенској идеји као новом изразу и доказу верске толеранције, он је тврдио да секуларна мисао води једном новом и модерном 'рационалистичком и интелигентном' патриотизму, апострофирајући да "српска народна

¹¹³ Катарина Томашевић, Проблеми проучавања српске музике између два светска рата, *Музикологија*, бр. 1, Београд 2001, 44.

¹¹⁴ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, Матица српска, Нови Сад 2008, 135.

¹¹⁵ Исто, 241.

¹¹⁶ Исто, 120.

¹¹⁷ Исто, 120.

мисао, или ће бити антиклерикална, или је неће бити".¹¹⁸ Волтеровски антиклерикалан, Скерлић је управо кроз деловање науке и школе видео могућност слабљена верског осећања, као неопходне нужности за ново политичко васпитавање ширих слојева народа, као шансе да културна и демократска југословенска мисао што више захвати умове и обузме срца.¹¹⁹ Говорио је „о новом национализму вишег реда и ширих видика [...] који је рационалан, реалистички и демократски [...], свесна амбиција да се српско-хрватски народ подигне до висине развијених западних народа и да као равноправан и слободан уђе у велику заједницу модерне цивилизације.“¹²⁰ Није се одушевљавао народном поезијом јер му је она била исувише религиозна, митолошка, а такав је био и према фрескама и манастирима и према фоклору у целини.¹²¹ Идеја југословенства, која је захваљујући истраживањима Јована Цвијића стекла научну основу и научно оправдање, била је израз такве нове културне свести, па чак и облик нове културне политике.

После Првог светског рата југословенство се у *Српском књижевном гласнику* заступа као званична државна идеологија, а часопис доноси прилоге о музичкој уметности и култури читаве Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.¹²² Један од међуратних уредника, Слободан Јовановић, био је одмеренији од других у својим ставовима, залажући се за југословенство као државну, а не националну идеју.¹²³ Поред овог часописа и друге публикације које су обавештавале јавност о свеукупном друштвеном, уметничком и културном животу имале су сличну идеолошку раван. Тако, на пример, обновљени *Летопис Матице српске* у Новом Саду појавио се 1921. године и усвајајући југословенство као званичну државну идеологију, на својим страницама објављивао је музичке приказе из Загреба и Љубљане, као и текстове о савременој светској и словенској музици.¹²⁴ Снажно је афирмисао тумачења новог уметничког сензибилитета и изражавања, како стваралаца, тако и критичара и теоретичара.¹²⁵ Мада је музички живот када је у питању извођење српске и православне црквене хорске музике био

¹¹⁸ Јован Скерлић, Мисли о цркви, држави, вери, *Фелтони*, Сабрана дела Јована Скерлића, књ. 7, Београд 1964, 45/ 138.

¹¹⁹ Јован Скерлић, Неославизам и југословенство, *Фелтони*, Сабрана дела Јована Скерлића, књ. 7, Београд 1964, 148.

¹²⁰ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, Матица српска, Нови Сад 2008, 150.

¹²¹ Исто, 140.

¹²² Александар Васић, Музикологија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства, *Музикологија*, бр. 4, Музиколошки институт САНУ, Београд 2004, 39.

¹²³ Љубодраг Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941*, Београд 1994, 534.

¹²⁴ Богдан Ђаковић, Написи о музици у Летопису Матице српске између два светска рата, *Историја и мистерија музике / у част Роксанде Пејовић*, Музиколошке студије – монографије, Катедра за музикологију ФМУ, Београд 2006, 242.

¹²⁵ Иванка Удовички, Традиционализам и модернизам у Остојићевом *Летопису*, у: Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895-1914), Нови Сад – Београд 1992, 39.

прилично интензиван, како у Новом Саду, тако и у другим војвођанским местима (Сомбор, Суботица, Панчево), осврта на духовну музику у овом периоду готово да нема.¹²⁶ За концепцију умерено модерног чаописа југословенске оријентације, какав је био међуратни *Летопис Матице српске* то је само делимично прихватљиво, јер су се многи наши композитори управо у овом времену "ослобађали" Мокрањчевог класичног става, те остваривали прве слободније кораке у оригиналном приступу. Таква врста музичке критике, као и читав процес модернизације једног традиционалног црквено-уметничког жанра, очигледно је био веома далеко од фокуса пажње његових уредника.

Богдан Поповић (1863-1944) је својом *Антологијом новије српске лирике* (1911) заступао мишљење да су естетска вредност и естетска функција уметничког дела његове главне и најважније одлике. Упоредо са радом на књижевности Поповић је био међу покретачима српске ликовне и музичке критике, тражећи у свему општа начела уметничког стварања, док је његова једина религија била религија форме, садржана у чулности и савршенству. Сасвим је очигледно, да за разумевање функционалног "служења" било ког уметничког аспекта православног богослужбеном ритуалу, у његовом "прогресивном" естетско-друштвеном стремљењу није било простора. У континуитету са Скерлићевим погледима и залагањима, Поповићева стремљења могу се протумачити као идеје просвећених атеиста и агностика.¹²⁷ Снажно доприносиће секуларизацији српског друштва, као француски ђаци били су, сваки на свој начин и према личној мери, уверени рационалисти, следбеници картезијанске мисли и европског позитивизма, одбацујући категорије мистике и есхатолошких визија.¹²⁸

Потоњег уредника *Српског књижевног гласника* Бранка Лазаревића (1883-1968), Милојевићевог вршњака, привлачила су значајна музичка дела западне католичке и протестантске провинијенције – Бахове кантате, *Пасије* и *Муса у h-molu*, нарочито тамо "где се црквено и религијско претварало у веру на васељенском и свечовечанском нивоу." Као носилац југословенске идеје свим силама се трудио да покаже којим путем би требало кренути како би се на југоисточном, медитеранско-малоазијском рубу Европе подигла нова цивилизација, нова духовност и нова уметност.¹²⁹

¹²⁶ Једини приказ актуелног међуратног стваралаштва из области православне црквене музике објављен је у склопу друге рубрике часописа *In temogiam* прилога посвећеног Душану Котуру; види: Богдан Ђаковић, *Написи о музици у Летопису Матице српске између два светска рата*, у: *Историја и мистерија музике у част Роксанде Пејовић*, Катедра за музикологију, ФМУ, св. 2, Београд 2006, 248.

¹²⁷ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, Матица српска, Нови Сад 2008, 138.

¹²⁸ Исто, 134.

¹²⁹ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, Матица српска, Нови Сад 2008, 251.

Стиче се утисак да је свесна религиозност, посебно у уметничким областима ван круга традиционалних или конзервативних одређења, била дискретно потискивана из савремене културе, често схватана као старомодност или реторика.¹³⁰ Фаворизовањем различитих западних и других културних утицаја и естетско-психолошких стремљења, наспрот традиционалне православне хришћанске етике, савремена српска култура између два светска рата као да је дискретно указивала на "место Божијег одсуства, место на којем је нешто Друго, несвесно, језик, структура, игра, знак, све чим човек не влада сам у себи."¹³¹

Могао се додуше, чути и другачији глас, који је заговарајући модернизацију Цркве и њене улоге у друштву, тежио свеукупном развоју српске духовне културе на хришћански утемељеним вредностима. У тексту под називом "Црква и ново време" у часопису *Мисао*, Лазар Бугарски је још 1920. године сматрао да "црквени представници проповедници религије, којој ће за основу служити светлост научног сазнања о човеку и васиони, религије која ће етичке принципе проповедати без маске, без усиљене позе фарисеја, религије којој је циљ не некакви метафизам, него сушта стварност."¹³² У духу религиозних визија других српских симболиста, као непосредније везе са православном етиком једног Алексе Шантића или позног Јована Дучића, Јела Спиридоновић Савић је више била инспирисана религијом Откровења него либералном и природном теологијом.¹³³ У тексту веома актуелне тематике "Религиозно осећање и садашњица", објављеном у *Српском књижевном гласнику* 1933. године, ова песникиња управо потенцира изградњу унутрашње културе душе: "... Јер та спољна материјалистичка култура, није добила еквивалент у унутрашњој култури душе. А напредак као и хармоничност условљени су не само развијањем, појединих зона наше унутрашњости, но у *целукупности* која долази до израза: у религији и моралу, науци, филозофији и уметности."¹³⁴

Исидора Секулић се почетком 20-тих година приближила хришћанској религијској философији и мистичном антропоцентризму, прихватајући од Руса поставку да једино „мисао о Богу нема декеденце“.¹³⁵ Преузимајући православну гносеологију, била је блиска централној идеји Павла Флоренског да религија није ни у уму ни у спознаји, као ни размишљање о божанским стварима, већ примање божанског у своје биће.¹³⁶ Разумевајући суштинску

¹³⁰ Михаил Епштајн, *Вера и лик*, Матица српска, Нови Сад 1998, 35.

¹³¹ Исто, 35-36.

¹³² Лазар Бугарски, *Црква и ново време*, *Мисао*, св. 6, Београд 1920, 1372.

¹³³ Милан Радуловић, *Модернитет и традиција*, Хришћанска мисао, Београд 2002, 144.

¹³⁴ Јела Спиридоновић-Савић, *Религиозно осећање и садашњица*, *СКГ*, бр. 16, Београд 1933.

¹³⁵ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, Матица српска, Нови Сад 2008, 226.

¹³⁶ Павле Зорић, *Српско религиозно песништво двадесетог века*, Просвета, Београд 1999, 11.

важност православног богослужења, правила је разлику између уметничког и религијског текста, односно њихове природе: „А када дође до читања Еванђеља, дејство није дејство уметности, јер Еванђеље није уметност [...] Код људи без смисла за светост, Еванђеље делује као мудрост, или као мит који одмара од културе. Код људи са смислом за светост, она делује елементарно, са висина, као ватра која сажиже, или као сутон који покреће страх Господњи.”¹³⁷ Исидора Секулић је схватила кључни проблем православног поимања догмата вере, као апсолутне преваге обреда над учењем.¹³⁸

То је управо била "најслабија" карика у ланцу настављача Корнелијевих и Мокрањчевих музичких стремљења, који су често жанру црквене хорске музике прилазили са оквирне феноменолошке, а не унутрашње, суштинске религиозне стране. Опредељење стваралаца према објективном делању у правцу континуитета и задржавања традиције, сматра Леонид Успенски, једино се може постићи егзистенцијалним уласком у живећу текстуру те традиције, а не њеним једноставним третманом као спољашњег субјекта.¹³⁹

По протестантском мислиоцу Бонхоферу, секуларизација представља "шифру нове религиозне зрелости човека, којем су поверени самостални чиновни стваралаштва по слици и прилици Бога."¹⁴⁰ Упућујући на квалитативну разлику између секуларизације и огољеног атеизма, управо у односу на проблем елементарног одсуства потребе за богослужењем, у домену српске културе наговештеном већ у међуратном периоду, Михаил Епштајн тумачи "хладнокрвни" динамизам овог појма, који је под велом незаинтересованости остављао могуће дубље негативне последице од отвореног супротстављања у потоњем комунистичком времену: "Секуларизација, за разлику од атеизма, не жури са моментом замене, зјапљење небеса не прикрива блештањем нових бакарних [...] идола, она празнину оставља празну, продубљује неверовање не замењујући га лажним веровањем, и самим тим потпомаже да се религиозни дух изнутра претапа у тигању несвесног". За разлику од атеизма који нуди могућност лажног веровања, које потиче од одрицања вере, секуларизација је пак могућност вере, која потиче од самог неверовања." Место Бога не заузима неко или нешто друго него својом празнином подсећа на немогућност да се Он види и опипа."¹⁴¹

Елементи секуларизације унутар једног друштва, културне традиције, религијског култа, уметничке праксе или неког другог вредносног система, могу бити веома различити и већ

¹³⁷ Исидора Секулић, Иде ли уметност над светост, *Хришћанска мисао*, бр.5-8, Београд 1996, 57.

¹³⁸ Павле Зорић, нав. дело, 11.

¹³⁹ Paul Hillier, *Arvo Part*, Oxford Studies of Composers, Oxford University Press, 1997, 5.

¹⁴⁰ Михаил Епштајн, *Вера и лук*, Матица српска, Нови Сад 1998, 27-28.

¹⁴¹ Исто, 22.

само њихово позиционирање представља посебну тему која надилази потребу овог рада. Ипак, искључиво у светлу самог "црквеног" погледа на овај проблем, у прилици смо да одредимо неке од њених потенцијалних атрибута. У светлу конкретних појава, секуларизацију препознајемо као свеопшту десакрализацију јавног и приватног живота, недостатак времена за одлазак у цркву, слабо познавање и изучавање Библије и светоотачких књига, и неуроњеност у атмосферу литургије. Она такође може да доведе до слабе повезаности између катихизације и литургије, до површности и небриге за доследно бављење богослужењем и до узрастања верске индиферентности.¹⁴² Дејство секуларизације можемо да тумачимо и као трансформацију од светог ка световном, кроз процес човекове еманципације од Бога, односно окретање човека само ка овом свету у коме остварује максимум својих могућности.¹⁴³

Сумирајући наведено, преузимамо једноставан и опште важећи закључак Александра Шмемана да је "секуларизам изнад свега, негација богослужења." Овај теолог већину аргумената против својеврсне "хришћанске демотивизације" управо црпи из самог литургијског богослужбеног поретка, односно хришћанског поимања свете евхаристије. Убеђен је да се хришћанска љубав према Царству Божијем може једино исповедати кроз литургијске сусрете са "тајном над тајнама", те да је најбољи начин за њено представљање и изображававање управо путем уметности и лепоте: "Зато што је живот литургије већи од онога у коме јој обична реалност даје или могућност или форму израза, она узима подесне форме и методе, из оне области у којој се оне могу једино пронаћи, тј. у уметности."¹⁴⁴ Већ на самом почетку литургије, уз возгласе свештеника "Благословено Царство Оца и Сина..." извршена је својеврсна најава крајњег циља – путовања у царство небеско. "Ми тамо идемо и то не симболично него реално", сигуран је Александар Шмеман.

У вези са Црквом и у самој Цркви, богослужење јесте суштински чин, а човек је по својој суштини биће које богослужи, јер једино (подвукао БЂ) у богослужењу човек има извор и могућност оног богопознања које је и заједничарство и оног заједничарства које је крунисано истинским сазнањем: сазнањем Бога и његовог света – заједничарства са Богом, а самим тим и заједничарства са свим што постоји.¹⁴⁵ Оно је, по дефиницији и чину, реалност космичких, историјских, сходно томе и стилских, формалних и свих других актуелних уметничких параметара, израз не само "побожности" већ и свеобухватног "погледа на свет."¹⁴⁶

¹⁴² Киригин, Запреке литургијској обнови у нас, 1986, 362, види у: Владимир Вукашиновић, *Литургијска обнова у XX веку*, Богословски факултет СПЦ, Беседа, Фидеб, Београд-Нови Сад-Вршац 2001, 112.

¹⁴³ Радован Биговић, *Црква и друштво*, Београд 2000, 257.

¹⁴⁴ Александар Шмеман, *За живот света*, Београд-Никшић 1994, 38.

¹⁴⁵ Исто, 118.

¹⁴⁶ Исто, 121.

Црквена уметност пак, својим коренима дубоко улази у евхаристијску димензију Цркве и нераскидиво је свезана са њом, као и са општим степеном црквеног живота. Када је тај степен био висок и црквена уметност је била на висини, када је црквени живот слабио, суштински је опадао и квалитет црквене уметности.¹⁴⁷

Постојало је у већој мери "традиционалистичко" и културолошки наслеђено, а мање живо литургијско полазно становиште српских композитора црквене музике, који су превасходно са уметничких позиција тежили модернизацији жанра. Та врста приступа, не ретко је собом доносила и елементе "литургијске побожности" која је једнако негирала континуитет између религије и живота, поричући саму суштину богослужења као моћи да преображава свет. Ова врста црквене уметности, доносила је симболичност само у сликовитом и номиналном значењу. Поред мањег броја инспирисаних уметничких остварења овог жанра у међуратном периоду, за област аутентичне литургијске уметности, усуђујемо се да кажемо, недостајао је пресудан аспект, по Александру Шмеману, "поновно откривање истинитог смисла и силе богослужења."¹⁴⁸ То поновно откривање Свете евхаристије значило је изнова стицање њене еклисиолошке (црквене) и есхатолошке пуноће, кроз спознају ње као Свете Тајне Цркве.¹⁴⁹ Другим речима и српски композитори су потенцијално били позвани на подухват да својом музиком омогуће сусрет са светим оцима, у самој уметничкој литургијској стварности, оној стварности у којој су они сведочили у свом времену и језику, а коју су сви позвани да сведоче у свом времену и на свом језику.¹⁵⁰ Да ли због поменутог друштвено-историјског тренутка или недовољно духовно "пробуђеног" уметничког језика, таква сведочанстава нису доминирала српском црквеном хорском сценом.

Пишући на тему српске интелигенције и српске цркве, отац Јустин Поповић на страницама богословског часописа *Хришћански живот* подједнако се критички обрачунава са секуларизованим појавама у друштву, као и са нетрадиционалним елементима унутар Цркве, управо онима који ниподаштавају значај лепоте и уметничког, "иконографског" дејства елемента православног богослужења. На себи својствен начин, на презајући од горких метафора, али и пророчанских виђења потоњих "богоборачких" деценија у којима ће се развијати српско друштво, он закључује: „Систематски је сужаван човек: чупане су из њега све мисли које премашају земљину сферу, прогањане су жеље које прекорачавају међу између

¹⁴⁷ Архимандрит Зинон, Беседе иконописца, *Каленић*, Крагујевац 2010, 17.

¹⁴⁸ Исто, 131.

¹⁴⁹ Александар Шмеман, Теологија и Евхаристија, *Саборност*, бр. 1-2, (тема броја Јединство Цркве) Пожаревац 2000, 72.

¹⁵⁰ Исто, 73.

два света, исмеvani су полети ка оностраним тајнама.... Само обесловљени Словени, оплићани рационализмом, механизирани механичком европском културом, као слепе ларве могу животарити у тескобној чаури тела свог.¹⁵¹

Сама Српска православна црква, по оцу Јустину "велика противница спољашњих форми скоро до убогости", као таква могла је само дати повода објективном закључку: "Убога вером, како може бити богата у манифестовању вере?" Називајући надлежне у црквеној јерархији "неуки апологетама своје опустошености, који заборављају да се Господ Исус Христос бринуо о дисциплини у храму, да се не би у њему кварило благољепије молитве, отац Јустин их све заједно подсећа на "смисао "обичног" недељног прокимена – "Господ воцарисја во лепоту облечесја!" Сличну визију јединственог односа између свих богослужбених елемената даје католички литургијски реформатор 20. века Дон Казел, када инсистира да "спољашње учествовање заиста припада сфери потпуног заједништва у искуству богослужења и употпуњењу његовог симболичког изражавања."¹⁵²

Идеја оца Јустина Поповића да су сви учесници литургијске драме, од епископа, свештеника, ђакона, па до појаца, диригената и хорских певача, заједно "свештенослужитељи" не "само апсолутне Доброте и Истине, него и апсолутне Лепоте", у контексту наше теме, експлицитно значи потрагу за таквим истим садејством између елемената уметничког и ритуалног у деловању српских црвених музичара међуратног периода.

Примера добро постављеног односа између функционалне и уметничке вредности појединих дела свакако има и то од стране композитора веома различитих естетских приступа. Управо разнородни нивои испољавања истовременог ритуалног и креативног елемента представљају оно што жанру црквене музике овог времена даје посебну занимљивост. На овом месту навођење само неколико решења упутиће нас у наставку рада у детаљан опис сваког ауторског приступа, где ће се у процесу сагледавања целокупних достигнућа ове генерације црвених музичара, поменути однос показати као један од кључних. За тренутак стављајући у други план најпознатија дела Стевана Христића (*Опело, Литургија*), Марка Тајчевића (*Литургија*) или Миливоја Црвчанина (*Опело, Литургија*), у којима степен стилизације у "духу" појања и обрада напева готово достиже нивое традиционалне црквене уметности, окрећемо се другачијим, типолошки разноврсним примерима. Онима који путем изабраних химнографско-мелодијских целина и сложених

¹⁵¹ Јустин Поповић, Српска интелигенција и српска црква, *Хришћански живот*, 10-12, Београд 1926.

¹⁵² Don Casel, *The Mystery of the Christian Worship: And other writings*, London 1963, 48.

занатских поступака остварују жанровску 'двострукост' ((Петар Крстић, Коста Манојловић), преко начина аутентичног „искориштавања“ световне фоклорне тужбалице (Владо Милошевић), па све до сувереног овладавања само једне, историјски гледано, "позајмљене" композиционе технике, фуге (у стваралаштву Миливоја Црвчанина).

У првом случају најпре, наводимо *Две песме у част Светог Саве* (1938) за мушки хор Петра Крстића, које за разлику од конзервативног приступа у његовим литургијама за мешовити (1902) и мушки хор (1940), представљају концертно и богослужбено ("самопроизвољни" причасни), богато разрађене обраде скројених напева, вођене паралитургијским значајем приликом извођења изван цркве. Сличну врсту "двоструког" концертно-литургијског живота обезбеђује и *Стихира српским светитељима* (1943) Косте Манојловића у којој аутор остварује продубљену синтезу мелографског и композиторског рада. Полазећи од формалне основе која одговара облику црквене мелодије, осим природне литургијске примене, Манојловић сложеним типом обраде, уз богат хармонски језик и коришћење елемената мотивског рада у садејству са различитим профилима полифоних поступака (од полифонизоване хомофоније, преко строге имитације, до канона и фугата), остварује дело размера кантате са јасно израженим драматуршким планом у служби химнографског предлошка. Уметнички снажније у односу на многа друга дела посматраног периода, композитор на бази једне химнографске целине, путем композиционог поступка "урођеног" у све садржајне нијансе третираног текста, даје изузетно упечатљиво остварење.

Стилско-композициони искорак из само релативно оригиналног стваралаштва у овом жанру Владо Милошевић постиже композицијом *Три пута Господи помилуј, велико погребно* (1943), на јединствен начин вршећи транспозицију народне тужбалице у црквено хорско остварење. Дело опорог, архаичног и истовремено модерног сензибилитета, настало је спонтано као композиторова реакција на страдања херцеговачких Срба током 1943. године. Самостално вођење гласова ослобођено хармонске функционалности које резултира слободном полифонијом, наслојавањем интервала и густој хроматици, представља субстрат најелементарнијег Милошевићевог креативног поступка, фоклорно утемељеног, ауторски оригиналног. То је један од веома ретких примера реализације модерне српске црквене хорске музике на фоклорним темељима о којима су писали Милоје Милојевић и Миленко Живковић, али се сами као аутори у то никад нису практично упустили.

Сличан степен аутентичног и чврсто ауторски утемељеног израза у доброј мери, естетски "супротном" полазном становишту – коришћењу технике фуге као конструктивне основе показује Миливоје Црвчанин. Приступајући употреби различитих врста контрапунтског рада,

од фугато одсека, на пример, други део "Херувиске песме"- "Јако да царја" из *Литургије Светог Јована Златоустог* (1938), до читавих фуга, пример причасна песма "Воспоју Господеви" из истог дела, композитор увек дозирано уноси контрастна хомофона одморишта или слична места епизодног карактера, у смеру "оправослављивања" преузетог западноевропског музичког мишљења. Свакако је сам Црвчанин морао бити свестан увелико одомаћене употребе ове технике у традицији руске црквене хорске музике 18. и 19. века, не само када је ова велика хорска традиција била под непосредним западним утицајима, већ и током каснијег стваралаштва аутора националног матичног црквеног мелоса, од Петра И. Чајковског па до Сергеја Рахмањинова.

3/4. ПОЈАМ НАЦИОНАЛНОГ СТИЛА И ОДНОС ТРАДИЦИОНАЛНОГ И МОДЕРНОГ У ДРУГИМ ЖАНРОВИМА ЦРКВЕНЕ УМЕТНОСТИ

Док је у домену световног сликарства француски утицај остваривао преимућство, те по мишљењу национално оријентисаних кругова доводио до "маргинализације властитог националног стваралаштва,"¹⁵³ у међуратној архитектури, иако не без коегзистенција других стилско-естетских премиса, доминацију је имао национални стил, снажно подржан од стране државне власти и Двора. У процесима обнове црквене уметности, под видом незваничне, али континуиране подршке владајућих структура и кроз покушаје да се успостави чврста веза са уметношћу средњег века, у сликарству се тежило ужем националном одређењу, називаном "српским", а у архитектури нешто шире гледано, српско-византијском стилу.¹⁵⁴

Убрзо је национални стил прихваћен и проширен на све врсте архитектонских објеката. Томе је посебно доприносила Катедра за историју архитектуре на Техничком факултету у Београду, основана још 1905. године са сарадницима Д. Милутиновићем, Б. Тенезићем, П. Поповићем и А. Дероком.¹⁵⁵ Но и ту се већ осетио одређени раскорак између идеализованих хтења повезаних снажним респектом према конкретним историјским решењима и реалности која је, сасвим природно, доносила бреме својих законитости: "Чини се да је српско-

¹⁵³ Зоран Јовановић, *Друштво уметника Зограф*, Београд 1998, 21.

¹⁵⁴ Овај стил је израстао из вишезначне морфологије спонтане романтичарске архитектуре, као национални стил је до краја задржао ретроспективан, понешто конзервативан уметнички карактер. / А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина 19 – средина 20. века)*, Грађевинска књига, Београд 1997, 2.

¹⁵⁵ Зоран Маневић, *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, Београд, Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд 1995, 191.

византијски стил био примамљивији у цртежу него у стварности, погодан професорима и студентима за 'цртеже измаглице као вилинске приче'. Ипак, стварност је постала другачија, односно испуњена продуженим и све јачим тежњама ка српско-византијском стилу, зачудо, са мање свести о томе шта би он заправо требало да буде."¹⁵⁶

Не постоје подаци о конкретним облицима сарадње композитора, ликовних уметника или архитеката на плану формирања заједничке платформе ка осавремењивању православне црквене уметности. Истовремене феноменолошке сличности или пак потпуно супротна решења у оквирима истог проблема на релацији црквено-функционално и црквено-уметничко, мало је ко од српских композитора користио за сопствене креативне потребе. Можда је само Милоје Милојевић представљао изузетак, када је инспирисан почетком зидања престоне цркве Светог Саве и монументалног храма Светог Марка веровао да ће "наши композитори да развију још грандиозније облике, да би кроз њих изразили своје хришћанске мисли и хришћанску осећајност и да би и они кроз дела моћних димензија одговорили захтевима ширине оба храма којима ће се славити Спаситељ."¹⁵⁷

Припадници кружока Зограф¹⁵⁸ као идеолошки противници следбеника француске уметности окупљених у уметничком кругу Облик¹⁵⁹, стремили су да српску средњовековну уметност доведу у склад са модерним настојањима. Није ту било речи ни о каквом "бекству", "повратку", или "новом средњовековљу", већ о успостављању континуитета, о креативном продужавању нечег што је по мишљењу не малог круга заинтересованих, "у сфери културе дало највише резултате."¹⁶⁰ Појава ове групе била је базирана на уверењу о уже богословској и широј антрополошкој, уметничкој димензији литургијске мистерије, као симбиози религије и уметности.¹⁶¹ Овако постављена богословско-уметничка оријентација имала је утемељење у тада модерној руској теолошкој мисли, по којој је сама уметност неспособна да створи икону, као и само богословље, јер стваралачки иконопис или какво друго црквено уметничко дело сједињује и спекулативно богословље и нерелигиозну уметност.¹⁶² Припадници Зографа

¹⁵⁶ Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Бг-Кг 1987, 221.

¹⁵⁷ Милоје Милојевић, *Музика и православна црква*, Годишњак и календар Српске православне патријаршије за просту 1933, 132.

¹⁵⁸ Живорад Настасијевић, Здравко Секулић, Васа Поморишац, Илија Коларовић, Јосип Цар, као и њихови пријатељи – архитекте, Момир Корунковић, Бранислав Којић, Богдан Несторовић, Светомир Настасијевић, Иван Стојковић, песници Раде Драинац и Станислав Винавер

¹⁵⁹ Шумановић, Добровић, Палавичини, Аралица, Бешевић и други.

¹⁶⁰ Павле Зорић, *Српско религиозно песништво двадесетог века*, Просвета, Београд 1999, 21.

¹⁶¹ Исто, 41.

¹⁶² Сергеј Булгарков, *Православље*, Књижевна заједница Нови Сад, Нови Сад 1991, 149.

желели су да се на озбиљан начин баве прихватањем модернизма сагледаног кроз призму важности архетипа, канона, као и самог начина њихове применљивости.¹⁶³

За разлику од оваквог приступа ликовних уметника, композитори црквене хорске музике су више декларативно размишљали у правцу обнове црквеног хорског певања, него што су у суштини конструктивно и литургијски применљиво приступали том задатку, задовољајући се само концертним потенцијалима својих композиција. Тај моменат функционално-естетског несагласја између доминантно уметничког и потенцијалног ритуално применљивог решења једног модерног црквеног дела добро препознаје Грахам Хавс, када га у домену сакралног ликовног израза дефинише као "немогућност савремених уметника да свесно подреде своју посвећеност модерном начину стварања замишљеном идиому религиозне уметности који се развијао посредством различитих културних услова и достигао себи својствене вредности у представљању и симболизовању."¹⁶⁴

Присуство сукоба догматских захтева и унутрашње закономерности уметничког развитка у црквеној уметности за генерацију међуратних српских композитора није представљало кључни стваралачки подстицај. Један од актера Миленко Живковић, увиђао је да су се његове колеге кретале искључиво унутар адаптације неког модерног правца у коме су већ стварали световна дела.¹⁶⁵ С друге стране, интересантно је да се Милоје Милојевић у основи слагао са Живковићевим теоријским идејама о оснивању "једног стила на ваневропској бази [...] који треба да траже и да нађу заједно са нашим композиторима и научницима и представници наше цркве"¹⁶⁶, али да је у случају сопственог стваралаштва најчешће примењивао сасвим другачији приступ.¹⁶⁷

Вођен истом врстом настојања, попут Милојевићевог инсистирања на систематским заменама традиционалних хорских нумера музиком савремених аутора, архитекта Ђурђе Бошковић¹⁶⁸ већ самим насловом једне критике, "Црква Св. Марка у Београду као карикатура

¹⁶³ Зоран Јовановић, нав. дело, 22.

¹⁶⁴ Graham Howes, *The Art of the Sacred*, I. B. Tauris, London 2007, 22.

¹⁶⁵ М. Живковић, Прилог проблему православног црквено-музичког стила, *Музички гласник*, 5/6, Београд 1933, 103.

¹⁶⁶ М. Милојевић, *Музика и православна црква*, Годишњак и календар Српске православне патријаршије за просту 1933, 129.

¹⁶⁷ Види: Богдан Ђаковић, Милојевићева Свечана Литургија Св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50: трагом изгледа српске духовне музике 20. века, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институт САНУ, Београд 1998, 113.

¹⁶⁸ Ђурђе Бошковић (1904-1990), архитекта, директор Археолошког института САНУ и један од најбољих тумача међуратне архитектуре Београда. Његова проучавања резултирала су низом чланака објављених у "Српском књижевном гласнику" и дневним новинама; види: Александра Илијевски, *Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда од 1918. до 1941. године*, дипломски рад (рукопис), Одељење за историју уметности, Универзитет у Београду 2010.

Грачанице", као да у име стваралаца различитих профила, захтева нужан културолошки "суживот" између богослужбене праксе и савремених естетско-конструктивних решења.¹⁶⁹

Констатујући да се још није дошло до специфичног српског музичког црквеног стила, Милојевић је, ипак, за разлику од Бошковића, показивао разумевање за читав низ типова уметничког обраћања у црквеној уметности, конкретно за све потенцијалне начине рада у жанру црквене хорске песме: од непосредног, хармонизаторског приступа народним мелодијама, преко процеса њихове стилизације, до стварања искључиво по нагону личне инвенције.¹⁷⁰ Без обзира на то што је по свом израженом уметничком хабитусу последњи највише ценио, Милојевић је оваквим ставом исказао потпуно уважавање и оног утилитарног аспекта музичког/уметничког дела, директно везаног за процес богослужења. Такву врсту управо споредног значаја степена композиторске обраде у односу на њену литургијску функционалност, показују решења групе аутора: од Владимира Ђорђевића и Петра Крстића, преко Јована Травња, у извесној мери Миливоја Црвчанина, па до Војислава Илића. Сви су они дали предност "традиционалној употреби традиционалних напева", опредељујући се за деловање унутар реалних функционалних оквира ове црквено-уметничке праксе. Степен традиционализма поменутих аутора био је у потпуној сагласности са идејом да свака уметничка пракса са реалном црквеном заједницом као коначним критеријумом¹⁷¹ по правилу не треба да даје начелну предност ниједном естетском типу, већ се увек опредељује за решења "бесконачне, надисторијске вредности, која је истовремено и симбол и реалност у вечној садашњости."¹⁷²

Као конструктивни конзервативац, Милоје Милојевић је поредио широке могућности католичке музике до претераних нивоа концертантних концепција, насупротив православној црквеној песми која се музички задовољава унутрашњим интензитетом израза. Субјективно је фаворизовао омиљени, хармонски аспект као "пресудан за експресивно бојадисање једне

¹⁶⁹ "Морамо се најзад запитати да ли ће иједан од црквених великодостојника имати храбрости да овековечи своје име на тај начин што ће да прекине једном за свагда са понављањем и стерилним имитирањем умртвљене традиције, а пружити могућности да се на нов, савремени начин створе нови типови црквене архитектуре, који би одговарали како мистици хришћанске религије, тако и новом, снажном духу којим ипак једнога дана морамо да пођемо напред, види: Ђурђе Бошковић, Црква Св. Марка у Београду као карикатура Грачнице, *СКГ*, бр. 4, Београд 1932, 304.

¹⁷⁰ Милоје Милојевић, *Музика и православна црква, Годишњак и календар Српске православне патријаршије за просту 1933*, 118.

¹⁷¹ Стаматис Склирис, Слободно стварање и копирање у православном иконографском предању, *У огледалу и загометки*, Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд 2005, 337.

¹⁷² Graham Howes, *The Art of the Sacred*, I. B. Tauris, London 2007, 144.

црквене мелодије, до екстазе разгранате помоћу широког мелизматичног маха".¹⁷³ Ипак, када је после већег броја остварења са релативно стабилном односом уметничких и ритуалних елемената, написао своје најамбициозније дело - *Свечану литургију* оп. 50 - поред драматизоване концертне концепције укупни утисак одредио је место композицији изван граница жанра. Испровоциран Милојевићевим пренаглашеним уметничким приступом жанру и са пуним правом не налазећи у њему суштинску везу са традицијом, Павле Стефановић је написао једну од "најнемилосрднијих" критика нове црквене хорске музике међуратног периода: "Целебралистичка по психолошком пореклу инспирација, профана по основном духу, искидана, исцепкана и неуједначена по конструктивистичком карактеру свог формалистичког бића [...], узима за себе слободе отступања од традиције која одликује и један Вердијев Реквијем, но не крије ни близу толико мелодијске инвентивности, полифоничарске доследности и хармонске свежине."¹⁷⁴ Очигледно је Милојевић, понет уметничким заносом, досегнуо висок степен субјективног приступа, који се огледао и у сложености конструктивног елемента. Још једном се оглашавајући на страницама београдске штампе, Стефановић је оштрим виђењем ставова „Свјати Боже“ и „Херувимска песма“, заправо "бранио" традиционална начела овог жанра: "Два става Милојевићеве Литургије грозно су уморила хор. Рађени на начелу хоризонталности, на основи хармонски модерније вокалне полифоније, ти ставови [...] успињу тенорске гласове у крајње висинске границе домета, држе их тамо мучитељски, као да су гласовне линије замишљене за механизам чија конструкција може издржати толики напор."¹⁷⁵ У поређењу са остварењима групе Зограф, често веома уметнички креативним, но основном садржајном и "иконографском" димензијом чврсто повезаним са слојевима православне традиције, ова Милојевићева композиција, "страна" по степену врсте употребљених елемената и општем карактеру, не доноси нужну поетику савременог црквеног дела: савременог свакако да, али не и "довољно" црквеног.

Стално присутна идеологија уметничке групе Зограф која је водила надахнутом "помирењу" светог и профаног, традиције и модерности, могла је имати своје позитивно тумачење управо у литургијским музичким делима способним да задовоље ритуалан и чисто уметнички аспект. Овакав приступ у домену српског црквеног сликарства онога времена имао је додатну вредност у чињеници да су управо најрепрезентативнији представници овог

¹⁷³ Милоје Милојевић, *Музика и православна црква, Годишњак и календар Српске православне патријаршије за просту 1933*, 119.

¹⁷⁴ Павле Стефановић *Духовни концерт Првог београдског певачког друштва, Правда*, 21. април 1939.

¹⁷⁵ Павле Стефановић, *духовни концерт Првог београдског певачког друштва, Музички гласник*, бр. 6, год. IX, јуни 1939, 130.

ликовног жанра били изван традиционалног канона православља, али се као такви никад нису доводили у сумњу.¹⁷⁶ У том смислу, естетски домаћаји и кључне стилске позиције деловања Уроша Предића или Паје Јовановића могу се, условно, повезати са композиционим академским решењима Станислава Биничког, Јосифа Маринковића или Петра Крстића: "Академизам, који је пружао све веће осећање сигурности, био је стварни 'државни стил' у току скоро читавог периода између два рата, иако као такав није био званично проглашен."¹⁷⁷ Својим стрпљивим и продуктивним радом Урош Предић (1857-1953) био је у стању да замени рад читаве једне добро организоване зографске дружине, мада није имао времена да се до краја замисли над стварним проблемима композиције.¹⁷⁸ Опирући се, када су га називали "иконографом", Предић је тумачио суштину свог отклона од правог црквеног ствараоца у смеру неиконичког дејства његових радова, где простор између слике и посматрача није морао бити испуњен молитвом, већ "само" уметничком визијом датог религијског садржаја. Та врста религијским мотивима изнедреног уметничког геста, представљала је за самог аутора пресудан елемент у разради одабране теме.¹⁷⁹

Паја Јовановић се у својим схватањима религиозних композиција, без лутања и већег експеримента, приклонио Предићевој еkleктичној линији, стварајући своју бечку варијанту православног сликарства, "пуну вештине, конструкције и неке позајмљене свечаности."¹⁸⁰

Попут приступа Стевана Мокрањца који је успео да уједини висок степен западних средстава израза и православне музичке садржине и сликар Ђорђе Крстић (1851-1907) је захваљујући сопственим великим стваралачким потенцијалима објединио "праву вештину и веру православно"¹⁸¹. Слично оним ликовним уметницима који су касних 20-тих година прошлога века зналачки примењивали архаичну уметничку идеологију користећи се модерним средствима, чланови групе Зограф и релативно ретки међу композиторима, успевали су да "схвативши мисао, лако је одену савременим обликом и техником."¹⁸² Сам

¹⁷⁶ Зоран Јовановић, *Друштво уметника Зограф*, Београд 1998, 32.

¹⁷⁷ Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Завод за издавање уџбеника, Београд 2007, 189.

¹⁷⁸ Душан М. Колунџић, *Црквено сликарство 1920-1970*, Сремски Карловци 1971, 70.

¹⁷⁹ "Тако ме називају најмлађи сликари и њихови критичари, у незнању или намерно ... сматрајући иконографа више као мајстора занатлију, који не иде упоредо са својим добом, већ ради по правилима и прописима иконографа, старих зографа.Моје црквене слике нису постале у намери да се побожни гледалац њима моли, тражећи од њих неку надземаљску помоћ; већ само имају задатак, да дирљиво прикажу једно свето лице или догађај, који ће гледаоцу живо предочити један приказ и покренути његову душу у саосећање, узети га од брига и невоља свакидашњице ка небеском и вечно, вишим силама које управљају судбином човечанства", Види: Душан М. Колунџић, нав. дело, 4.

¹⁸⁰ Дејан Медаковић, Паја Јовановић, *Српски сликари*, Нови Сад 1968, 346.

¹⁸¹ Лазар Трифуновић, *Српска ликовна критика*, Српска књижевна задруга, Београд 1967, 134.

¹⁸² Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Завод за издавање уџбеника, Београд 2007, 149.

признајући да је радећи иконостас у цркви у Чуругу „жудио [...] да мисао старог нашег сликара усаврши“, Крстић је до новог стила српског црквеног сликарства дошао захваљујући изузетном познавању духовног језика симбола, непогрешиво осећајући биће православља, тачније трансцендентални дух православне религиозне слике преведећи је у праву икону.¹⁸³ Као велики уметник, Крстић је дао ново и лично обележје, садржано на етичком плану у православљу, а на естетичком у симболизму, који је тада и у европским оквирима био у процесу настајања и раног зрења.¹⁸⁴ То нас у доброј мери подсећа на стваралачки поступак Стевана Христића, како у његовој *Литургији* за мушки хор (1937), тако још више у *Опелу* (1915), где је "схвативши мисао" традиционалне, али и православне музике као одраза текућег доба, на јединствен начин извршио синтезу кључних елемената у постмокрањчевској генерацији.

У Крстићевом случају то је била још једна победа иконе над сликом, као што је стваралачка датост Христићевог *Опела* у потпуности сјединила конкретан религиозни мотив са синтетизованим свесловенским, али и европским духом, односно модерним и архаичним уметничким изразом. У духу виђења међуратног критичара архитектуре Ђурђа Бошковића, који је прецизно закључио да "мистичност не може бити резултат једне јасно одређене воље, већ је последица читавог низа психичких околности."¹⁸⁵ У примерима литургијског стваралаштва Марка Тајчевића, Стевана Христића или Косте Манојловића структура поменутог "низа" увек је била одређена правилним распоредом елемената: од потребе за стварањем оригиналних дела балансираног израза, реализованог између нужних елемената традиционалног дејства и смелих, иновативних решења која ни у једном тренутку не "замагљују" богослужбена својства настале музике.

Чланови групе Зограф полазили су од уверења, која су истоветна са Крстићевим, да српски ликовни уметници имају у манастирима огромну ликовну традицију на располагању, као и непресушну ризницу надахнућа у народном стваралаштву и да им стога нису потребна никаква летења за експериментима западноевропског ликовног израза.¹⁸⁶ Пример делимично успешно остварене концепције инспирисане средњовековним или византијским етосом, представља *Византијска литургија* Миленка Живковића за мушки хор из 1935. године. Можда више сам назив него музика, имплицира покушај аутора да успостави везу са средњим

¹⁸³ Никола Кусовац, *Ђорђе Крстић*, Народни музеј, Београд 2001, 44.

¹⁸⁴ Исто, 46.

¹⁸⁵ Ђурђе Бошковић, Црква св. Марка у Београду као карикатура Грачанице, *СКГ*, 36, књ.4, 16. јуни, 1932, 303.

¹⁸⁶ Зоран Јовановић, *Друштво уметника Зограф*, Београд 1998, 59.

веком и да у делу литургијске уметничке природе "прескочи" традиционално коришћење или мелодијски карактер, историјски гледано, новијих мелодија српског црквеног народног појања. Живковић је у попису композиција евидентирао дело као *Византијска литургија* и претпостављамо да је поред евентуалне идеолошко-естетске потребе, избор две цитиране мелодије из византијске музичке традиције у одсечима "Хвалите Господа с небес" (мелодија из XIV века) и "Да исполњатсја" (мелодија из VII века),¹⁸⁷ определио аутора да дефинише овакав наслов. Експериментални статус композиције, уз генерални концертантни карактер, остварен је кроз сложеност солистичких речитатива и "плутање" између експресионистички уобличених квази византијских елемената и сложене политоналне структуре базиране на квартно-квинтним хармонијама. Упркос компонованим свештеничким деоницама, ово дело додатно "театрализовано" глобалном поделом одсека на "чинове", представља пример уметнички преслободно постављене духовне теме, пре него експлицитно спроведеног литургијског обрасца. Усмерен у обрнутом правцу, "од религије према духовности", Живковићев концепт, не полази од духовног питања и тражења религијског одговора путем адекватног уметничког примењеног геста, већ нуди хетерогени мозаик различитих стваралачких решења удаљен од усмереног литургијског израза.

У сличним проблемима, понекад не и без крутости решења и маниристичких опуштања, добро су се сналазили ликовни уметници чланови Зограф-а. Успешно су доказивали да је модерност, уз уважавање свих апсолутних вредности православља, уистину једини исправан пут светосавске религије, без промене њене суштине, "већ чулима посвећене форме које би се прилагођавале слободној свести у предворју трећег миленијума."¹⁸⁸ Чак и када је неко од њих, Васа Поморишац, на пример, откривао у себи "недостатак опсежне културе нужне за потпуно разумевање уметничког језика средњег века"¹⁸⁹, његова машта оличена кроз експресивну декорацију, успевала је да с друге стране приласка концепту, потпуно уметнички задовољи. Коначно, једна од суштинских одредница, која је, такође, несрећно обликовала судбину Зографа била је испољена у његовој интелектуалистичкој националној оријентацији, наилазећи при томе на једнако неповољан пријем код заступника интернационале као и код чувара имагинативних светова прошлости.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Сам Живковић у партитури наводи ове, по свему судећи веома спорне и непроверене податке о датирању цитираних напева, али без додатне напомене о изворима којима се користио.

¹⁸⁸ Зоран Јовановић, *Друштво уметника Зограф*, Београд 1998, 120.

¹⁸⁹ Милан Кашанин, *Уметничке критике*, Предговор Л. Трифуновић, Београд 1968, IX.

¹⁹⁰ Зоран Јовановић, нав. дело, 154.

Хронолошки раније и пропорционално далеко више од истоименог стила у сликарству, национални смер у српској међуратној архитектури доминирао је над академизмом инспирисаним европским стиловима 19. века и првим појавама младе модерне.¹⁹¹ Неки догађаји су томе посебно допринели. Други међународни конгрес византолога одржан је у Београду 1927. године. За ту прилику је у згради Универзитета млади вајар Сретен Стојановић изложио једанаест бојених икона у дуборезу у строгом византијском стилу.¹⁹² Министарство грађевина је за изложбу старе српске уметности у организацији Народног музеја дало две колекције архитектонских пројеката са примерима нашег старог грађевинског стила.¹⁹³ У Гардијском дому на Топчидеру била је за ту прилику отворена изложба краљеве збирке копија фресака из средњовекових цркава, припреманих као студије за мозаик на Опленцу (Нерези, Ђурђеви Ступови, Студеница, Жича, Милешева, Градац, Ариље, Грачаница, Дечани, Пећ).¹⁹⁴ Исте године дошло је до канонизовања деспота Стефана. Годину дана пре тога започела је са радом уметничка група Зограф. Били су то догађаји који су значили подстицај, али умногоне и последице дуго неговане климе за обнову српско-византијског и налажење српског националног стила.¹⁹⁵

Црквена архитектура Београда између два рата стварана је у духу националног стила.¹⁹⁶ Расписани конкурси за подизање два репрезентативна храма Српске православне цркве, Светог Саве на Врачару и Светог Марка на Ташмајдану, и њихови резултати били су повод за острашћена критичка разматрања начина савременог стварања сакралних објеката.

Док су се на платформи слепо подржаваног или трансформисаног српско-византијског стила црквене архитектуре "ломила копља" око нужности и мере актуелног стваралачког потеза, музички аутори заједно са својим делима остали су негде на маргинама заједничког дефинисања појма "национално" у српској култури међуратног времена. То је услед нових

¹⁹¹ Александра Илијевски, *Бурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда од 1918. до 1941. године*, дипломски рад (рукопис), Одељење за историју уметности, Универзитет у Београду 2010, 35.

¹⁹² Једино ко није показао никаквог разумевања ни интересовање за Конгрес, то је била наша Црква. Сем Филарета Гранића, проф. Универзитета у Скопљу, она није имала ниједног члана који би се јавио на конгресу са стручним рефератом, види: Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд-Крагујевац 1987, 80.

¹⁹³ Александар Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина 19 – средина 20. века)*, Грађевинска књига, Београд 1997, 143.

¹⁹⁴ Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд - Крагујевац 1987, 189.

¹⁹⁵ Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Завод за издавање уџбеника, Београд 2007, 199.

¹⁹⁶ Никада се у Београду није подизало толико православних храмова као почетком четврте деценије 20. века. Осим монументалних цркава св. Саве и св. Марка и мање богомоље попут цркве св. Ђорђа на Чукарици, Руске капеле на Новом гробљу, фрањевачке цркве св. Антуна на Ђерму, Покрова Богородице на Ђерму, цркве на Калемедгану, цркве св. Лазара на Булбудеру, види: Александар Кадијевић, *Момир Коруновић, Српска архитектура новијег доба*, Београд 1996, 75.

друштвених, политичких, али и општекултурних прилика, означавао драстично промењено стање од позиција Мокрањчеве музике, сагледане у контексту ликовне уметности са почетка 20. века: "Мокрањчеве црквене песме отелотвориле су идеју о националном бићу уметности, у смислу православља, до те мере коју српски сликари у иконопису нису никада досегли уз сва настојања, расправе и сукобе."¹⁹⁷

Као објективна жанровска околност црквене хорске музике мора се констатовати да је зависност иконе од архетипа знатно лакше претворити у креативни императив, него када је реч о, рецимо, новом храму¹⁹⁸ или новој хорској литургијској музици. Ова врста, условно речено, стилско-типолошке "сличности" на релацији црквена архитектура – црквена хорска музика међуратног периода може се пратити и кроз феномен успешних остварења као резултата професионалне инвенције истакнутих појединаца, уместо примера колективне зрелости аутора у заступању одређених стилских концепција.

Године 1926, Друштво за подизање цркве св. Саве се на расписаном конкурс у изричито определило да она треба да буде изграђена у духу старе српске архитектуре то јест у "српско-византијском стилу Лазареве епохе". Реагујући на објективно сувише узан задати оквир, Милан Кашанин добро је раздвојио процесе реалне "конзервације" старих цркава од неопходности креативног приступа у савременим делима. Не до краја задовољан усвојеним половичним, па поправљеним решењем архитеката Несторовића и Дерока, залагао за нови конкурс који би подстакао архитекту да пројектује решење у српско-византијском стилу уз успостављање везе између средњовековне мистике и данашњег рационализма. У питању је била идеја о аутентичном, модерном решењу, у коме би, по Стаматису Склирису, "сама изворност могла да пише црквену културу и без византијског писма."¹⁹⁹ Ту ексклузивну вредност стваралаштва њихових савременика композитора црквене хорске музике, мало је ко од већине тадашњих актера достигао. Услед релативно стабилних околности по овој жанр, закључујемо како већина српских композитора није "ухватила корак" са потенцијално веома надахнујућим уметничким дискурсом: третманом појма "национално" у црквеној уметности, првенствено схваћеног као религиозна, тек потом и као културно-друштвена тема.

Једно значајно име у домену архитектуре, Момир Коруновић (1883-1969) личним је стилизацијама из дела у дело остваривао јединствена решења као материјализацију идеје о

¹⁹⁷ Никола Кусовац, *Српско сликарство у доба Стевана Мокрањца*, Неготин 1976, 9.

¹⁹⁸ Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Завод за издавање уџбеника, Београд 2007, 241.

¹⁹⁹ Стаматис Склирис, Иконолошко разматрање филма, у: *У огледалу и загонетки*, Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, 2005, 353.

националном стилу.²⁰⁰ Сматрајући архитектонско уметничко дело конкретним видом отелотворене божанске лепоте, Коруновић је одредио задатак да приближавањем своје душе Богу, ту највишу истину преведе у реални, овоземаљски свет. Користећи се новим материјалима на револуционарни начин, пре свега бетоном, био је свестан да је његов антифункционализам у ствари функционализам других параметара, не рационализма и практицизма, већ емоција, маште и духовног немира.²⁰¹ Можда је баш због свега тога он, а не неки од тада актуелних композитора, био прави наследник византијске идеје духовности, која је дала печат уметности нашег културног поднебља.²⁰²

Да Коруновић није био једини међу савременицима архитектама који су делили концепт модерног израза базираног на православним архетипским елементима, сведочи деловање Косте Страјнића (1887-1977) који је, усуђујемо се рећи, такође "дотокао" потенцијалну суштину сакралне градитељске естетике. Препоручивао је концепцију византијског стила, нужно обележену дејствујућим религиозним духом актуелне технике, а знатно мање само спољашњим, жанровски препознатљивим детаљима.²⁰³ Попут оних црквених хорских дела православног израза, који својим морфолошким својствима успевају само да "сугеришу" тај музичко-естетски профил: хомофонију дијатонског типа, једноставност хармонског и тоналног плана, поступно вођења мелодике и низ сличних парадигматских "означења", али без унутрашњег духовног склада садржаја и начина његове презентације. Такве композиције представљају жанровска "општа места" и вредност скромне "иконографске" репродукције. Право црквено уметничко дело функционише управо супротно: историја религије показује да што је један символ древнији, дубљи и органскији, попут старог напева на пример, тим мање у њему има артифицијалне спољашње сликовитости.

Исте 1935. године када Миленко Живковић пише *Византијску литургију*, Момир Коруновић завршава пројекат "Соколског дома Матица" у Београду, који за разлику од поменутог музичког дела, не представља хетерогену компилацију разноврсних композиционих образаца, већ зрачи изразито индивидуалним решењем садејствујућих стилских елемената: од академске строгости, преко експресионистичке изражајности, до романтичарског сентиментализма."²⁰⁴ Ако је до тада овај уметник и био сувише везан за

²⁰⁰ Александар Кадиевић, *Момир Коруновић, Српска архитекти новијег доба*, Београд 1996, 18.

²⁰¹ Исто, 110.

²⁰² Зоран Маневић, *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд 1995, 114.

²⁰³ Исто, 203.

²⁰⁴ Александар Кадиевић, *Момир Коруновић, Српска архитекти новијег доба*, Београд 1996, 87.

конзервативне елементе традиционалног наслеђа, те због тога заостајао за савременим изразом, на овом објекту је сустигао време у пуном смислу.²⁰⁵

Приврженост хришћанском православном погледу на свет Момира Коруновића умногоме је одредила суштину његове уметничке личности. Попут животних судбина музичара Косте Манојловића или Миливоја Црвчанина који су и после 1945. године непоколебљиво остали везани за сопствену националну културу и идентитет, доживео је интензиван идеолошки прогон од кога се практично никада професионално, па ни лично није опоравио. У односу на већину аутора црквене музике, условно искључујући Миленка Живковића као веома знатижељног, али не и до краја профилисаног креативног "медијатора" између средњовековног и модерног духа, Момир Коруновић је показивао јединствени приступ. Одиста је византијску културу третирао као нову класику, као класични темељ савремене националне културе, доминантан стваралачки узор и меру модерног схватања.

То је блиско ставу Милана Кашанина који је дефинишући конструктиван однос између прошлости и савремености рекао да "стварање уметничког израза једне епохе није ропска обнова традиције већ, пре свега, синтеза духовних, идејних и филозофских компонената времена у коме један стил настаје."²⁰⁶

У овом контексту треба поменути успешну сарадњу свих актера у зидању, а потом и посебном "осликавању" цркве Светог Георгија на Опленцу, освећене без мозаика 1912. године. Идејно решење Косте Ј. Јовановића, са пет купола у "византијском стилу" постављених не у дијагонали, већ у "самом крсту" грађевинске основе слободног крста, као најприкладније за маузолеј и парохијску цркву, било је изванредно допуњено реализацијом мозаика у трећој деценији прошлога века.²⁰⁷ Суштина успешног функционално-уметничког концепта рада на изради овог мозаика, своди се на чињеницу о креативној трансформацији фресака из преко шездесет цркава по Србији, Македонији и Светој Гори, коју су надзирали водећи познаваоци средњовековног сликарства, док је израда каменог мозаика била поверена европским фирмама из Немачке и Италије. Резултат је било црквено уметничко дело изнад категорије копије, као "аутентична ликовна целина удаљена од поједностављеног преузимања средњовековног живописа."²⁰⁸

²⁰⁵ Исто.

²⁰⁶ Милан Кашанин, *Уметничке критике*, Предговор Л. Трифуновић, Београд 1968, IX.

²⁰⁷ "Висока спремност свих учесника у његовом извођењу – творца иконографског програма, сликара истраживача, сакупљача предлога и преносилаца на зидове цркве – била је на ступњу савремених знања и могућности византологије, историје и примењених уметности", види: Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Завод за издавање уџбеника, Београд 2007, 183.

²⁰⁸ Исто, 224.

Из већ поменутог разлога, непостојања транскрибованих примера наше средњовековне музике, овај степен "срастања" традиционалног и модерног у домену хорске црквене музике није се ни могао очекивати. Ипак, уз оправдану сумњу да је то био једини разлог инертности савремених српских композитора да се креативно "врате" у старије слојеве националног музичко-духовног наслеђа, можемо само да констатујемо како је број аутора чији су макар покушаји историјских реминисценција у новим делима, уз прерастање у нове естетске садржаје, био објективно мали.

По свему судећи, српски композитори и нису апсолутно везивали појам црквене хорске музике за богослужење, већ је она често имала уметнички третман и само концертни извођачки живот. У питању је био тип естетског профила, близак генералним проседеима секуларних дела аутора или под већим или мањим утицајем српске односно руске хорске традиције, као и у вези са другим одређујућим факторима са „оне“ стране једног потенцијалног црквеног дела. Стваралачки "неспоразум" је настајао из разлога неподударности мистичког дискурса плана молитве и естетског аспекта. У том смислу, истински импонују речи Рихарда Шварца, критичара премијерног извођења Милојевићевог *Опела* у g-моли маја 1935. године, који додуше сам није пролазио кроз стваралачка искушења нове певана молитве, али је итекако био свестан нужног опреза у увођењу савременог израза у овај жанр: "Данас писати црквену музику значи: ставити се безусловно на становиште моћне музичке традиције, признати константност и непроменљивост односа људске природе према проблемима религије, који се вековима једва приметно мењају."²⁰⁹

За разлику од неких ранијих периода српске православне црквене хорске музике, дискретног уплива "уметничког" у хармонизацијама Корнелија Станковића, потом на знатно вишем нивоу функционисања креативног у Мокрањчевом "слогу", достигнут идеал жанровске вредности Милојевићеве или Живковићеве музике није остваривао "чулно опредељење савршене духовности, истовремено чинећи и саму функционалну уметност довршеном духовношћу."²¹⁰ У уметнички гледано најкомплекснијим решењима, међуратно време развоја српске црквене музике уместо "довршене духовности" изнедрило је ниво узбудљивог уметничког експеримента.

²⁰⁹ Рихард Шварц, Концерт академског певачког друштва Обилић, *Време*, 14. мај, 1935, 6.

²¹⁰ Милорад Лазивић, *Српска естетика аскетизма (1375-1459)*, Манастир Хиландар 2008, 624.

3/5. СТАВОВИ САВРЕМЕНИКА О СТАЊУ ЦРКВЕНОГ ХОРСКОГ ЖАНРА

Ставови композитора, хорских диригената, црквених музичких педагога, мелографа, музичких критичара и свештених лица по питању стања у црквеном хорском стваралаштву међуратног раздобља у функцији непосредног "доказног материјала", доприносе објективном тумачењу богослужбених и естетских домета жанра. Као доминантна тема, помиње се проблем стилског лутања, због недовољно приврженог односа према мелодијама српског појања, односно примењивању њихових тоналних карактеристика наместо инсистирања на конструктивним аспектима проширења звучног израза.

Указује се и на низак ниво функционалне применљивости дела, као последице превеликог уплива елемената световне музике. Известан степен стагнације приписује се и извођачким слабостима домаћих певачких друштава која се задовољавају делима проверених вредности старијих аутора, без суштинске жеље за осавремењивањем репертоара.

Повремено се јавља и отворена критика Српске православне цркве у односу на слабо коришћење могућности мисионарског деловања путем савременог црквеног музичког израза, као новог и трансформисаног вида њеног културно-друштвеног ангажмана.

Најчешће изрицани судови тицали су се само појединих елемената жанра или конкретних поступака композитора, уз избегавање сагледавања читавог периода. Одређени број музичких писаца подвлачио је значај литургијског текста као базичног полазишта, односно нужну доминацију епског елемената у корист лирског и неодмерено субјективног креативног геста при музичкој реализацији. Сачувани ставови Миленка Живковића, Милоја Милојевића, Косте Манојловића, Петра Бингулца, епископа Дамаскина Грданичког, Ненада Барачког, Душана Котура или Војилава Илића, у великој мери потврђују наше уверење о датом времену као занимљивом, више истраживачком него стилски дефинисаном периоду развоја српске црквене хорске музике. Стога конкретно навођење једног дела поменутих мишљења на овом месту у раду, има за циљ да аргументује исту врсту закључка до кога ћемо доћи кроз далеко опсежнији аналитички процес у следећем поглављу.

Изражавајући сумњу у источно православно порекло "београдско-карловачког" појања, односно констатујући да је Стеван Мокрањац, остајући везан за западњачки начин обраде напева, оставио "отворен основни проблем источно православног црквено-музичког стила"²¹¹, Миленко Живковић даље трага за потенцијалним и за њега правим (подвукао БЂ)

²¹¹ Миленко Живковић, Духовни концерт Првог београдског певачког друштва, *Живот и рад*, књ.11, св.66, 1932, 794.

уметничко-естетским оквиром српске православне црквене музике. На моменте се оштро осврћући на Мокрањчев приступ, чији се значај пред проблемом смештања контекста српске појачке традиције у савремене стваралачке токове „смањује до степена локалне вредности“, своје размишљање Живковић позиционира између улоге заинтересованог познаваоца српске црквене музике и актера савремених стваралачких токова жанра. Незадовољан укупним стањем у овом домену, аутор сматра “да се задатак данашњих композитора [...] састоји у томе, да између[...] византијске и народне црквене мелодије изнађу органску везу из које ће извући заједничке основе.”²¹² Упркос бројних решења његових савременика на овом пољу, Живковић констатује да су “сви покушаји немајући свој религиозно-стилски стожер [...] лутали без одређеног и јасног плана[...], те, завршавали у успелијем или неуспелијем хармонизовању народних мелодија, у уметничким творбама преоптерећеним сензуалним (нецрквеним) хармонијама и профаним мелодијским, модулаторским и обличним концепцијама...”²¹³

Вокација Милоја Милојевића, музичког писца представља незаобилазан елемент у сагледавању судбинског тока црквене хорске музике међуратног периода. Посвећујући овој теми око педесетак библиографских јединица, најчешће у виду критичких осврта²¹⁴, полемичких текстова и тематских чланака,²¹⁵ као и једну целокупну студију, *Музика и православна црква*,²¹⁶ његови текстови представљају више од сведочанства брижљивог хроничара овог жанра. Они су огледало Милојевићевог личног композиторског односа на релацији традиционално - модерно, али и наговештаји нових уметничких елемената црквеног хорског певања, од којих је у непосредној стваралачкој пракси реализован само мањи део. Мада у извесном смислу провокативни,²¹⁷ посебно су занимљиви његови текстови посвећени сопственим композицијама, најчешће приликом премијерних извођења. Начелна блискост Милојевића са Јосифом Маринковићем, која ће се значајно манифестовати и кроз Милојевићев стваралачки аспект, долази до изражаја поводом премијере *Литургије Светог Јована Златоустог* старијег композитора. Тада Милојевић критичар констатује да је вредност

²¹² Миленко Живковић, Прилог проблему православног црквено-музичког стила, *Музички гласник*, 5/6, Београд 1933, 103.

²¹³ Исто, 104.

²¹⁴ Највећи број критика написао је за београдски дневни лист *Политику* и то у два маха: од 1919. до 1924. године и потом од 1927. до 1941. године.

²¹⁵ *Српски књижевни гласник*, *Хришћански весник*.

²¹⁶ *Музика и православна црква*, Годишњак и календар Српске православне патријаршије, 1933, 115-133.

²¹⁷ Александар Васић, Духовна музика у написима Милоја Милојевића, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 15, Нови Сад 1994, 163.

дела у достизању оригиналних мотива који се у основи поклапају са основним одликама музичких елемената нашег црквеног појања.²¹⁸

Управо ће та оригинална, уметничка страна у овој области црквеног стваралаштва бити у жижи Милојевићеве пажње на два обједињујућа колосека његове делатности. Аутори попут Јоксимовића, Ђорђевића, Биничког, Крстића, код њега нису побудили шире интересовање. Без залажења у детаљнија разматрања, сматрао је да Станислав Бинички третира црквени текст на "прилично световни начин", не одређујући овом аутору неко значајније место у историји црквеног хорског жанра.

У односу на најобимнији текст, *Музика и православна црква* (1933), он се у неколико наврата пре, али и после оглашавао у својству ватреног поборника за нови живот српске црквене хорске музике. Још 1914. године у *Хришћанском веснику* инсистирао је на омогућавању креативног приступа професионалних музичких посланика овом проблему. Сваки следећи текст ове врсте биће само понављање исте идеје, идеје која је и самог Милојевића композитора довела до сложених решења: "Дајте и музичким беседницима, диригентима хорова, исту слободу, пружите им прилике да се ослободе традиционалних веза и дају маха својој машти и свом генију..."²¹⁹ Надајући се промени старих навика Милојевић наставља: " Јер онда неће бити зазор изводити полифоне композиције, 'са упадима' како се то обично каже, неће бити зазор присуствовати литургији која ће да има смисао великог духовног концерта."²²⁰ У духу изразитог реформатора значајног садејства савремених и традиционалних елемената религијског култа, он се залагао за коришћење српског текста у богослужењу²²¹, као и за увођење инструменталне музике, за шта чини се, не би требало да буде основа.

Напретка по његовом мишљењу на том пољу није било, због укупне слабости наше Цркве да најпре разуме, а потом и прихвати потребан степен иновације и унутар овог црквеног уметничког жанра. Сматрајући не случајним да је „веома мали број наших православних композитора од ранга који се интересују црквеном музиком“, ипак, и када нешто напишу, не очекују извођење у цркви већ „доживљавају креације својих дела у концертној дворани.“ Дајући преимућство ритуалном извођењу новог дела у односу на концертно, Милојевић у постојећим условима дефинише и погрешно постављену традиционалистичку "предност"

²¹⁸ Милоје Милојевић, Један знаменити музички догађај, *Политика*, 16. мај, 1935, 10.

²¹⁹ Исто, 54.

²²⁰ Милоје Милојевић, *Музика и православна црква*, Годишњак и календар Српске православне патријаршије, 1933, 55.

²²¹ Исто, 56.

раније насталих композиција: „А у њој (концертној дворани, прим. БЂ) је сасвим друга атмосфера од оне у цркви, зато и утисак не може да буде једнак утиску дела које се већ у цркви (и од застарелих људи проглашује за једино вредна дела) изводи и није онакав какав би био као би се дело под црквеним сводовима разлегло.“²²²

Добар део овог проблема лежао је у инерцији домаћих певачких друштава, односно диригентата који су се по мишљењу овог музичког писца веома ретко интересовали за туђа дела, најчешће некритички изводећи само сопствена, или су се опет без нужне техничке спремности упуштали у извођачки презахтевне вокално-инструменталне композиције страних аутора. "Наша певачка друштва мало воде рачуна о својим дужностима према новим делима за цркву из пера наших савремених аутора. Једнострано заинтересовани или за фолклор, или за модерне каприсе, она превиђају читаву једну грану музичког стварања која ако није бујна кривица је до извођача, а не до композитора..."²²³

Схватајући значај *Опела* Стевана Христића, приликом једног од првих извођења дела у Београду,²²⁴ ово "веома озбиљно дело, искрених акцената, племените осећајности, јасне фактуре и интересантне хармоније" побудило је у Милојевићу писцу обиље актуелних тема из целокупног домена уметничке музике.²²⁵

Мада су у црквеној хорској музици Живковић и Милојевић били поборници савременог правца изграђеног на ваневропском стилу, као да сами, ипак, нису имали довољно снаге да у сопственом стваралаштву реализују ове принципе. Конкретно, да се одупру стеченом академском западном начину музичког мишљења и уз помоћ савременог приступа жанру, интуитивно пођу за елементима матичног духовног музичког архетипа. Блиско ставу Петра Коњовића, Милојевић је сматрао да би савремени српски композитори потпомогнути науком, требало да дођу до дефинисаног стилског профила уметничке црквене хорске музике.²²⁶ Могао је да констатује како већина аутора не иде нужним и тежим путем, кроз трагање за тоналним особеностима наших напева, већ се задовољава "проширивањима звучног маха композиција за цркву"²²⁷. Тиме исказује извесну сродност са поменутиим Живковићевим ставом о повезивању средњовековне и народне црквене мелодије и заправо више инсистира

²²² Исто.

²²³ Милоје Милојевић, Концерт Српског певачког друштва из Загреба, *Политика*, 1. април, 1931.

²²⁴ На прослави Његошеве вечери у Народном позоришту у Београду, 21. септембра 1925. године, певао је хор Музичког друштва из Новог Сада са диригентом Светоликом Пашћаном-Којановим, види: Слободан Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду 1840-1941*, Београд, позоришни музеј Србије, 1994, 107.

²²⁵ Милоје Милојевић, Организација музичког живота у нас – Поводом извођења Христићевог *Опела*, *СКГ*, књ. 16, бр. 4, Београд 1925, 292.

²²⁶ Милоје Милојевић, *Музика и православна црква, Годишњак и календар Српске православне патријаршије*, 1933, 129.

²²⁷ Исто.

на објекту разраде, шта се обрађује, него на самој техничкој композиционој страни, како се обрађује. Препознајући елементе стилског нејединства Живковићеве *Византијске литургије*, Милојевић слична запажања о само "спољашњем" проширењу израза износи и за стваралаштво, како сам каже, "богослова по школи" Косте Манојловића. Код њега Милојевић запажа склоност ка претежно линеарном мишљењу и генерално истицање "психолошке стране православног верског израза у драматичном правцу."²²⁸ Делимично погрешно тврдећи да приступи Манојловића и Марка Тајчевића "стоје један поред другог као две крајње тачке музичко-црквене стилистике на тлу православља",²²⁹ исти музички писац наводно супротставља доминантно полифони начин мишљења Манојловића Тајчевићевом хомофони-модалном приступу, поредећи нумере из само њихова два литургијска дела. Он при том губи из вида претежно имитациони, Тајчевићу изузетно омиљен, фугирани тип музичког мишљења, који долази до пуног изражаја у раније насталом, четвороставачном циклусу *Четири духовна стиха*. Чињеница је да у овом делу аутор мање врши, по Милојевићу, "фину стилизацију народних мелизама,"²³⁰ у односу на реализовани облик полифонизованог европског мотета, са тек само повремено дејствујућим православним елементима. Овај детаљ извесне аналитичке непрецизности нашег, без премца најплоднијег музичког писца на ову тему, говори о само парцијално спровођеним закључцима и објективном одсуству јединственог погледа на домаће стваралаштво овог жанра, које у свом времену све до данас, није добило адекватно стилско-естетско тумачење.

Са правом сматрајући однос између полифоних и хомофоних елемената битном карактеристиком српске црквене музике, Стеван Христић је наглашавао да у сопственој музици инсистира на значају тематских експозиција и степену полифонизације. Сасвим оправдано је закључивао да је у *Опелу* за мешовити хор најдаље отишао од традиционалног стила православне цркве.²³¹

Осим што је у виђењу поменутог Христићевог дела на себи својствен начин објединио све важне карактеристике ове композиције, Петар Бингулац је дао генезу развоја црквене хорске музике међуратног периода. Као бивши карловачки богослов и познавалац жанра, он захвата све потенцијалне аспекте једног, по свему ретко квалитетног остварења: од мелодијског, хармонског и фактурног, преко стила и извођачких елемената, до потенцијалне репертоарске судбине дела. Наводимо нешто дужи, за нашу тему веома значајан, одломак у целини: "Ово

²²⁸ Исто, 130.

²²⁹ Исто.

²³⁰ Милоје Милојевић, О српској уметничкој музици, *СКГ*, 1. август, 1936, 506.

²³¹ Stevan Hristic, *Srpska crkvena umetnicka muzika, Sveta Cecilija*, sv. II, III, Zagreb 1920, 29.

интересантно дело чини епоху у нашој црквеној музици [...] Г. Христић оставља по страни националну мелодију и, незадовољан тиме да само хармонизира појање, он пише важно дело, узвишене инспирације, одражавајући ипак унутрашњу везу са том нашом православном музиком [...] Веза са старом музиком је само унутрашња, по осећају, по инспирацији, по духу. Код њега се чак не види рад, онај мукотрпни рад, оно тражење иза кога, код толико њих, не долази ништа сем церебрални бледи парадокси [...] Музика његова даје импресију као да је таква, у целини, најједном створена [...] На питање хоће ли овај нови језик, који се ствара, исто тако побожно и исто тако православно славити Бога и тешити уцвелене са Вјечнаја памјат, можемо одмах афирмативно одговорити [...] Једино се бојим да наше цркве по паланкама неће имати ни достојне хорове да Опело изводе, ни довољно музикалне публике да га слуша."²³²

Препознајући, с друге стране, прилично стилски неуравнотежено стање овог жанра, Петар Бингулац оштро бележи: "Данас је друга мода! [...] новији композитори гомилају компликованост и бизарност, по примедби једног нашег духовитог критичара, до тактова других корена, фабрикује се чудно и необично тамо где тога и нема: од наше сеоске и прсте линије настаје накинђурена пуна претварања, тобожња рафинована испрекидана линија."²³³

Коста Манојловић се у својству музичког писца релативно често освртао на проблеме духовне музике и блиско Милоју Милојевићу сагледавао је ову тематику као актуелан проблем домаћег музичког развоја. Један је од првих српских истраживача који се озбиљније бавио историјом српске црквене музике, од средњег века до његових дана.²³⁴ Посматрао је еволуцију од Станковића до Мокрањца и изрицао судове у њеним квалитетима који су деценијама понављани у написима Манојловићевих следбеника. Понекад је прецизније дефинисао одређени композициони поступак, попут Коњовићевог у делу *На рјечах вавилонских* за мешовити хор, када у ауторовој слободној парафрази напева уочава програмско тумачење текста, као и нове хармонске везе и тонско сликање.²³⁵ Успешно је такође, сагледао Милојевићево остваривање импресионистичких тенденција само путем дијатонских хармонских средстава у *Литургији* у В-duru за мушки хор. Обол својој доминантно романтичарској природи даје у наставку коментара Милојевићевог дела, када пише: "... И у тој помућености духа и смрвљености тела јавља се ипак нада. И вера, она наша

²³² Петар Бингулац, Духовни концерт Обилића, *Мисао*, св.1/2, бр. 24, Београд 1927, 111.

²³³ Исто, 110.

²³⁴ Историјски поглед на развитак југословенске музике српског дела, *Мисао*, бр. 101, 1924, 369-378 и бр. 2, 446-453; Најстарији историјски подаци о нашој музици, *Трговински гласник*, бр. 5, 1925, 1; За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности, *Гласник српске Патријаршије*, XVII, 9,1946, 165-173; Музички национализам и Корнелије Станковић, рукопис, архива Музиколошког института САНУ, под бројем 959.

²³⁵ Роксандра Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919-1941)*, Београд 1999, 122.

косовска вера у победу правде, родила је у Милојевићу, једнога топлог јесењег дана на Митров дан, религиозно осећање, које га је нагнало да у болу нотира тему Херувимске песме..."²³⁶

Када је тумачио савремена струјања у овој области, Манојловић се најчешће бавио само појединим занимљивим детаљима, без дефинисања актуелних тенденција и укупног стања жанра.²³⁷ Попут већине других композитора црквене хорске музике, у покушају да одреди модерне "националне" правце развоја, овај музички писац је проблем сагледавао кроз призму властитих афинитета, у овом случају ка полифонизацији хорског слога и оригиналном стваралаштву: "Више се иде за тим, да се интерпретира једно религиозно осећање у стилу религиозно-импресионистичком, у коме се назире примена принципа контрапунтских, подсећајући на полифонију Нидерланђана. Иако има још остатака од ранијих утицаја, више је него сигурно, да ће индивидуална слобода узети маха и дати полета своме религиозном осећању у слободнијој уметничкој концепцији."²³⁸

Крајем шесте деценије 20. века епископ Дамаскин Грданички (1892-1969) овако описује међуратно стање српске црквене хорске музике, обележено изразитом доминацијом уметничких наспрам функционалних решења: "Осим песама на св. литургији, опелу и водоосвећењу и осим некојих тропара ми немамо нашу хорску литературу (подвукао БЂ). Од онога пак што имамо велики број песама написан је тешким стилем, скоро недоступним за средње и слабије хорове. Стога и поред њихове несумњиве вредности, овакве ствари остају врло ретко употребљиве."²³⁹ Овако оштар став није изречен са позиција једног само конзервативног епископа, већ управо активног литургијског судеоника, који је и кроз континуирану бригу о музичком богослужбеном аспекту тежио што ширем "оцрковљењу" нашег народа. Такву врсту приступа исказивао је и по питању неопходности превођења језика литургије на савремени српски језик. Противећи се континуираној употреби његове "замрзнуте" црквенословенске верзије, митрополит Дамаскин се пита: "Зар се не види у довољној мери, да и оно мало наше духовне пастве што долази у цркву, већина долази ради хора, ради задовољења само једне стране својих духовних потреба, а не ради тога да би, инспирисана садржином наших Богом надахнутих црквених молитава и песама, потпуно уздигла своје мисли и срца Богу?"²⁴⁰ Разумевајући овај, свакако више богослужбени него

²³⁶ Коста П. Манојловић, О црквеној музици код Срба, *Весник српске цркве*, XXVIII, 1921, 124.

²³⁷ Роксандра Пејовић, нав. дело, 123.

²³⁸ Коста П. Манојловић, нав. дело, 121.

²³⁹ Дамаскин Грданички, Наше црквено певање данас, *Гласник Српске православне цркве*, 1957, 85-86.

²⁴⁰ Дамаскин Грданички, О употреби српског језика у нашем богослужењу, *Гласник Српске православне цркве*, 1963, 259-264 /117.

чисто уметничко-естетски елеменат, како смо већ до сада поменули, један број композитора (Милошевић, Манојловић, Пашћан-Којанов) оставио је мањи број дела на савременом српском језику.

Покушавајући да разуме проблем стила савременог стваралаштва црквене хорске музике, тврдњом да основне потешкоће леже у још недовољно познатом пореклу нашег појања и његовој вези са византијским наслеђем, прота Ненад Барачки (1878-1939) средином четврте деценије 20. века осуђује неоправдано секуларизован ниво нових остварења. Припадајући традиционалном типу српског црквеног музичара, он критикује "прилив и непланско уношење разних страних композиција у црквени, специјално хорски репертоар, као и композиција неких наших новијих, званих и незваних црквених композитора, који нас својом 'црквеном музиком' слабо заносе и верски сазидавају."²⁴¹

Изражен став Душана Котура (1870-1936) делује такође веома конзервативно, али суштински оправдано за функционално служење ове врсте црквене уметничке форме: "Црквена музика треба да буде народна: њом народ учествује у богослужењу, одговарајући свештенику у цркви. Да би била народна, она се не сме много удаљити од прописаних црквених мелодија – иначе је народ не би разумео[...] Полазећи од тачног познавања текста [...] он (композитор, прим. БЂ), прво, даје пречишћену, класично јасну мелодију, лишену лажног украшавања, а затим је уметнички обрађује и подвлачи поенте текста правилно. Његове црквене композиције биће, због тога, најцрквеније и најправославније, поред њихове отмене лепоте."²⁴²

Помињемо и мишљење Војислава Илића (1911-1999), који је као млади богослов и музичар приликом премијерног извођења *Литургије* за мушки хор Стевана Христића 1937. године, размишљао о главним својствима српске црквене музике, најпре о стилском елементу, а потом и о суштинској утилитарној улози читавог овог жанра: "Згодно је овде споменути претпоставку да је стил наше православне црквене музике мешавина хомофоног и полифоног стила. Тако су радили и чувени црквени композитори Чајковски, Архангелски, Чеснаков, Рахмањинов и др. У том је правцу радио и Стеван Мокрањац, створивши специјалан српски стил. Христић је тај стил у својим црквеним композицијама потврдио, јер 'Литургија' као и све његове црквене композиције признате су како од стручњака тако и од публике, као дела оригинална, из којих дише и вера, и побожност, и црквеност. А то је најглавније у црквеној

²⁴¹ Ненад Барачки, *Наше црквено појање и његови расадници*, *Духовна стража*, Сомбор 1936, 114.

²⁴² Аноним, *In memoriam*, Душан Котур / Музичар и последњи уредник "Бранковог кола", 347, св.1, *Летопис Матице српске*, Нови Сад 1937, 84.

музици."²⁴³ Ову једноставну истину ретко су остали музичари наглашавали као примарну: "Литургија Стевана Христића није само песма просте човечанске љубави, него песма љубави ка Господу".²⁴⁴

Управо овако разумевајући стваралаштво у савременом домену овог жанра, уредништво загребачког *Ćirilometodskog vjesnika* је у броју 4. из 1923. године објавило напис др И. Лехталера (I. Lechthaler) „Problemi crkvene glazbe sadašnjeg vremena“, који описујући стање у актуелној католичкој црквеној музичкој пракси, сведочи о потпуно истим елементима, факторима и потенцијалним путевима разрешења српске црквене музике. Аутор текста наглашава да композитори, инсистирајући само на једном, како да нађу нове форме, нова изражајна средства, много мање расправљају о томе "да ли су ту уопће идејни предувјети знатнији, дубље црквене гласбе, да ли складају композитори с оном унутрашњом спремом, која једино зајамчује посвемашње схваћање и проћућење литургичких текстова" и подсећа на традицију аутора "цецилијанског" покрета који су искључиво били „складатељи текстова“: "Њихова музика описује, слика, а премало има у њој властитог доживљаја [...] И данас као да још увијек премало осјећамо, да је ту потребна прије свега 'restauratio interna'... Композитор ваља да каже: Господине, ево такав сам. Читаво своје срце сам ти отворио, прими ме! [...] Музика, која ће извирати из тако расположеног срца наћи се већ своју праву форму."²⁴⁵

Савремени приступ као једно од мерила истински посвећеног односа стваралаца у хришћанском култу, као што смо више пута током рада доказали, није био стран најамбициознијим српским композиторима. Креативан уметнички однос према црквеним текстовима и службама, у коме су Милојевић, Тајчевић, Христић или Живковић показали један личан, екстатичани и непоновљив приступ, значајно је унапредио концепт уметничке црквене хорске музике у односу на, усуђујемо се да кажемо, читав православни музички свет.

Управо тај импулс креативности било је сведочење свеprisутности "иконографске истине", инкарнације Христове људске половине, за саму црквену уметност, не много мање важног, вечитог присутног божанског дара за уметничко "спасавајуће" ново лепо, које се у различитим историјским епохама различито и изражава. Коначно, могао је да се открије, као што се током историје и откривао, специфичан начин преображаја у самом домену црквене културе, када је објективно долазило до промене облика, али тек кроз своју црквену употребу и оправдање, а не дејством сопствене, "само" ауторске вредности. Унутар таквог односа, у случају српских аутора међуратног времена, унутрашња борба између снага елемената култа и

²⁴³ Војислав Илић, Литургија Стевана К. Христића, *Хришћанска мисао*, бр. 6-7, Београд 1937, 102.

²⁴⁴ Исто, 103.

²⁴⁵ Šta је crkveno, *Ćirilometodski vjesnik*, sv. 4, Zagreb 1923, 99.

потребе да се буде уметнички актуелан, довела је до мањег броја изузетних нових решења и нешто више, делимично "иконографски" складно конструисаних фрагмената.

Мада се у домену црквене хорске музике осећала потреба за редефинисањем "класичног" Мокрањчевог стила, "прекомпонована" уметничка решења с једне стране, уз апсолутну конзервативност традиционалних елемената с друге, довели су овај жанр само до нивоа делимично задовољених богослужбено-естетских елемената.

Као такво, међуратно време, без јединственог концепта о важности утилитарне функције црквене хорске уметности, а уз заводљиве постромантичарске ауторске концепције, овом жанру није могло да обезбеди епитет историјске прекретнице. Био је то период развоја са плодноним експериментом, који је своје праве плодове тек требало да донесе. Док су се чекала издања нових композиција, као процес до данас недовршен, односно "освајао" литургијски и концертни простор за њихову интензивнију промоцију, дошла је 1945. година. Тако је усред недовољно стилски дефинисаног развојног лука српске црквене хорске музике, отпочео следећи врло агресиван период дисконтинуитета.

4. ИСТОРИЈА ЖАНРА КРОЗ САГЛЕДАВАЊЕ БОГОСЛУЖБЕНИХ И КОНЦЕРТНИХ ЕЛЕМЕНАТА - СТИЛСКО-АНАЛИТИЧКИ НАРАТИВ

4/1. ПОЧЕТНА РАЗМАТРАЊА

У централном делу студије намера нам је да путем стилске анализе композиторског стваралаштва српске црквене хорске музике, дођемо до објективне слике развоја жанра у међуратном периоду. Подела унутар стваралачких принципа од најједноставнијих обрада и хармонизација до сложенијих поступака са и без сличности са карактеристикама напева – стваралаштво у "духу" црквених мелодија и оригинално стваралаштво, уз издвојену групу мањег броја аматерских радова, послужиће нам као основа за сагледавање композиционих приступа српских аутора током двадесетих и тридесетих година 20. века. Полазећи од конкретних типолошких разлика унутар сакупљене грађе, формулисали смо наведену поделу која најприродније обухвата све композиторске тенденције. У покушају да уважимо неке од постојећих класификација, махом из историје руске црквене музике, попут модела Владимира Моросана²⁴⁶ или Наталије Гуљаницкаје,²⁴⁷ закључили смо, да је у случају нашег материјала реч о апсолутној доминацији оригиналног приступа, који се не поклапа са већим спектром концепцијских разлика унутар стваралаштва руских аутора са краја 19. и током прве две деценије 20. века. Код већине српских композитора међуратног периода препознаје се заједничка, релативно слична удаљеност од напева српског црквеног појања, при чему су разлике у стилско-естетским решењима одређене врстом и међусобним односом изражајних средстава.²⁴⁸

²⁴⁶ Vladimir Morosan, *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia*, Ann Arbor, Michigan, Umi Research Press, 1986, 224-225.

²⁴⁷ Наталија Гуљаницкаја, *Поетика музикалној композицији*, Москва 2002, 154-155.

²⁴⁸ Очигледно су недвосмислено већи обим и разлике између решења руских аутора поменутог периода, омогућили објективну потребу за следећом, сложенијом поделом: 1) дела потпуно заснована на напевима, 2) композиције у којима се напеви препознају као мотивски материјал, али без утицаја на глобалну форму, 3) група дела која нису базирана на цитатима, али се препознају само њихови елементи, 3а) подгрупа композиција базираних на квази-напевима, 4) потпуно слободна дела (Владимир Моросан). Са друге стране опет, сувише поједностављена класификација на 1) циклусе засноване на напевима, 2) циклусе који су плод индивидуалне инспирације аутора и 3) циклусе мешовитог карактера (Наталија Гуљаницкаја), суштински не би омогућила квалитетније разврставање композиција црквене хорске музике српских аутора овог периода.

Вођени непосредним изгледом композиционих приступа у најзначајнијим анализираним делима, кроз петнаест литургијских и дванаест заокружених формалних целина са опелâ, заједно са појединачним нумерама, укупно преко стотину композиција које је написао двадесет и један аутор, дошли смо до следеће поделе:

1. једноставне хармонизације и обраде традиционалних напева (Владимир Ђорђевић, Јован Травањ, Петар Крстић, Војислав Илић);
2. композиције у "духу" напева (Божидар Јоксимовић, Стеван Шијачки, Владо Милошевић Светолик Пашћан-Којанов, Станислав Препрек, Мирко Коларић);
3. оригинално уметничко стваралаштво (Јосиф Маринковић, Коста Манојловић, Миливоје Црвчанин, Петар Коњовић, Станислав Бинички, Стеван Христић, Марко Тајчевић, Милоје Милојевић, Миленко Живковић);
4. оригинални аматерски радови (Димитрије Марковић, Милутин Ружић).

Примарна анализа дела биће допуњена другим, ништа мање битним сагледавањем њихових жанровско-извођачких карактеристика. Одређивање кључних елемената унутар праксе неговања црквене хорске музике на богослужењима, односно концертним подијумима, допринеће нашој основној теми, дефинисању односа између функционалних и уметничких својстава у делима назначеног периода.

Због тога ћемо у трећој категорији - оригинално уметничко стваралаштво, која квалитетом композиција различитог профила апсолутно превазилази претходне - увести додатну класификацију по степену доминације богослужбених или концертних елемената. Разврставање црквене хорске грађе спровешћемо по следећим обрасцима: богослужбено-концертни, концертно-богослужбени, концертни и концертно-експериментални тип. То ће бити прилика да на "гушћем" аналитичком простору, на методолошки различите начине непосредно упоредимо, па и путем наративног „преплитања“ супротставимо конструктивна ауторска решења, од нивоа организовања већих форми, преко нијанси стилског обликовања, до конкретних композиционих поступака. Овако дефинисане синтагме подразумевају начелну превласт првоназначеног својства - богослужбеног или концертног - у ауторским опусима у којима се најчешће, више или мање и даље континуирано негују оба ова приступа.

Значај извесно најмаркантнијег дела овог жанра међуратног периода, *Опела* Стевана Христића, како у ужем стваралачком смислу, тако и на нивоу шире утицајних извођачких аспеката, биће равноправно протумачен са "обе" његове појавне стране. Представљајући једну од најблиставијих страница домаће уметничке музике уопште, ова композиција посебно у

оквирима основне теме рада, представља "угаони камен" и високо остварен резултат у односу и на продуктивне и репродуктивне аспекте развоја српске црквене хорске музике.

Посматрајући дакле, само у ужем жанровском контексту различите елементе извођачке праксе црквене хорске уметности, без неопходности упоређивања са веома развијеним, укупним концертним извођачким аспектом српске музичке сцене током друге и треће деценије 20. века, бићемо у прилици да попунимо изглед мозаика једне од традиционалних црквених уметности назначеног историјског периода.

Елементи овог другог угла музиколошке анализе подразумеваће историјска факта везана за прва и потоња извођења композиција, програмске и друге концепције тада актуелних певачких друштава, стручну рецепцију нових остварења, све до сагледавања традиционалних и савремених елемената хорског певања на богослужењима, као и различитих нивоа развоја праксе духовних концерата. Такође, лични уметнички афинитети неких од обрађених личности, као објективни донети деловања Војислава Илића, Светолика Пашћана-Којанова или Милутина Ружића, допринели су да им више пажње посветимо као црквеним хорским диригентима, него композиторима. Сматрамо да су такви појединачни репродуктивни доприноси, попут стваралачких, од једнаке важности за генерално сагледавање развоја жанра црквене хорске музике током 20-тих и 30-тих година прошлога века.

Каталогски приступ ауторима, табеларни приказ дела и података о њиховим првим богослужбеним или концертним извођењима, као и списак најзначајнијих духовних концерата у виду прилога на крају рада, приказује најбитније чињенице везане за ток развоја овог жанра српске музике међуратног периода.

Основна аналитичка концепција, постављена као подела сложенијих форми или појединачних композиција према стваралачком принципу, додатно разрађена проблемом жанровске функционалности, повезује стваралаштво аутора кроз неколико различитих генерација прве половине двадесетог века. Напомињемо како су управо композиције из групе оригиналних решења, умногоме отвориле границе композиционе технике за интензивнији продор западноевропских утицаја. Ови важни подстицаји кретали су се од изражајних средстава романтичарске и постромантичарске провенијенције, па све до модернијих елемената музичког импресионизма и експресионизма.

Од последњих радова српског "романтичарског" композитора Јосифа Маринковића (1851-1931), преко стваралаштва аутора "београдске школе" Владимира Ђорђевића (1869-1938), Станислава Биничког (1868-1955), Петра Крстића (1877-1957) значајних за прве две

деценије 20. века, потом корифеја европеизације српске музике периода између два светска рата, Петра Коњовића (1883-1970), Милоја Милојевића (1884-1946) и Стевана Христића (1885-1958), преко Косте Манојловића (1898-1949), Марка Тајчевића (1900-1984), Миленка Живковића (1901-1964), Миливоја Црвчанина (1892-1978), све до Војислава Илића (1911-1999), посматрана дела обележена су веома различитим стилским смерницама. Као смо напоменули, један број музичара, превасходно црквених диригената, потом и композитора, попут Светолика Пашћана-Којанова (1892-1971) и Милутина Ружића (1911-1977), на непосредан извођачки начин успешно је обезбеђивао нове естетске стандарде.

Специфичан допринос двојице неправославних аутора, Станислава Препрека (1900-1982) и Мирка Коларића (1910-1945), који су уз Марка Тајчевића (тада је живео у Загребу) били везани за часопис и Хор Ђирило-методског друштва у Загребу, као малобројни али стабилни примери синтезе западних и источних елемената обједињених у делима базираним на црквенословенском литургијском тексту, додатно су померали жанровске границе оригиналног стваралаштва.

Генерално гледано, утицаји различитих стилова и концепција аутора из световних, богато жанровски разгранатих опуса, представљају свакако незаобилазан фактор у дефинисању физиономије њихових црквених хорских опуса. С друге стране, подједнако пресудно за функционисање жанра као једне од форми црквене уметности, стајао је непосредан однос или "свест" композитора према суштинским религијским атрибутима црквене музике. Најчешће полазећи од Мокрањчевог стабилно дефинисаног односа литургијске пријемчивости и високо оствареног уметничког нивоа, композитори међуратног периода ретко су успевали да задрже исти степен садејства, препуштајући се чисто креативним уметничким изазовима. Пuteви али и "странпутице" таквих стремљења, мада представљају интересантне композиторске искоракe и синтезе различитих наслага православне и европске црквене музике с краја 19. и с почетка 20. века, ретко су у овом времену имали дејство традиционалне литургијске музике.

Мањи број богословски образованих композитора, попут Косте Манојловића, Миливоја Црвчанина и Војислава Илића, долазили су до блиских "иконографских" решења у различито примењеним композиционим приступима. Вођени сличном идејом, њихови уметнички резултати показују "услов без кога се није могло", као суштинско припадање естетици ритуалног, односно највећег степена усмеравања сопственог креативног израза у корист служења литургијском принципу. Превиђајући управо овај аспект, дела поменутих аутора неретко погрешно третирана као конзервативизам старог "традиционалистичког" кова,

нису ни до данашњег дана кроз извођачки аспект доживела потврду својих објективних литургијских и музичких вредности. Нажалост, потпуно исти случај је и са већином композиција сложенијих уметничких концепција, које су такође, остале у рукопису, без звучних записа. Ретки изузеци попут *Опела* Стевана Христића, *Четири духовна стиха* Марка Тајчевића, понеке композиције Петра Коњовића и фрагмената обимнијих дела Милоја Милојевића или *Опела* Косте Манојловића²⁴⁹, представљају само усамљена "острва" једног и даље непознатог и "преплављеног" континента.

Постоји група композитора (Коста Манојловић, Миленко Живковић, Миливоје Црвчанин, Светолик Пашћан-Којанов) која делом стваралаштва припада различитим категоријама, али ће управо најбоља решења из једне од њих, одредити генералну припадност одређеном типу. Случајеви попут Миливоја Црвчанина, представљају аутора подједнако заинтересованог за обраду цитираног напева и слободног ауторског поступка. Овакав приступ има своје корене у дубоком поштовању богослужбене хорске праксе, уз истовремено снажно испољен уметнички порив, у његовом случају чак и према увођењу инструменталног елемента у православну музичку праксу. Такве стваралачке естетике приказаћемо у оквиру истог одељка посвећеног аутору, са указивањем на разлику у приступу као подврсти најчешће јединственог црквено-уметничког става композитора.

Прва група, једноставне хармонизације и обраде традиционалних напева, доноси углавном слична неоромантичарска решења, уз верност Мокрањчевој традицији, али пре свега, генералном конзервативном приступу, доминантно одређеном богослужбеном функцијом ове музике.

Друга категорија, композиције у "духу" напева, стилски композиционо представља прилично разгранато поље: од "бледих" еkleктичних решења Божидара Јоскимовића, Стевана Шијачког и већине таквих дела Владе Милошевића, до знатно профилисанијег хорског става Станислава Препрека и Светолика Пашћана-Којанова. Ипак, заједнички елеменат одређен је извесним ограничењем уметничких домета, посебно у поређењу са достигнућима аутора из следеће групе. Најчешће је реч о општем, релативном "разгранатом" композиторском таленту аутора, који није имао директне везе са одређујућим естетским принципом стварања унутар само црквено хорског жанра. Дела поменутих композитора су првенствено била предвиђена за богослужбену употребу.

²⁴⁹ Последња извођења овог дела била су од стране два српска ансамбла: Хора „Лицеум“ из Крагујевца са диригентом Милојем Николићем (1995) и Хора Музичке академије из Источног Сарајева са диригентом Радетом Радовићем (2007).

Ови аутори, међусобно различити, од академизма Маринковића и романтичарско-оперског језика Биничког, преко европског неоромантизма Црвчанина, до модерних концепција Манојловића, Милојевића, Христића, Тајчевића и Живковића, композитори "треће" категорије - оригинално уметничко стваралаштво - реално су најдаље "одвели" дотадашње токове српске црквене хорске музике. Разлике које ћемо уочавати унутар новог погледа на ову музичку врсту, указиваће и на неке од принципијелних тенденција укупне међуратне националне црквено-уметничке поетике. Унутар самих жанровских референци то ће бити на различите начине продубљен однос између традиционалне функционалне улоге црквене хорске музике и њених савремених, концертних могућности, развијаних захваљујући еманципацији естетског конструктивног аспекта као чисто уметничког потенцијала.

Поред тога, још неколико важних чинилаца на које ћемо селективно указивати у односу на њихову појаву у анализираним делима, помоћи ће при означавању "гачака" пресека у коначном сабирању богослужбених, односно уметничких елемената дела: то су а) концепције већих форми, б) увођење нових химнографских целина, до тада још музички необрађених, ц) постојање "исписаних" (скроз компонованих) деоница свештеничких возгласа у јектенијама, д) појава и третман соло-гласова (од једноставних мелодијских кретања до оперског лирско-драматичног израза).

Као и у случају других уметности међуратног периода, архитектуре и ликовног стваралаштва, додатно обременених нужношћу националног препорода или повратка националној оријентацији, и у хорској црквеној музици најчешћи тип проблема одражавао је своју надасве узрочно-последичну природу. Од стваралачке способности и познавања старих уметничких достигнућа зависила је вредност нових уметничких дела, а од односа према том наслеђу, имитативност или стваралаштво.

4/2. ЈЕДНОСТАВНЕ ХАРМОНИЗАЦИЈЕ И ОБРАДЕ ТРАДИЦИОНАЛНИХ НАПЕВА

Аутори ове групе, Владимир Ђорђевић, Јован Травањ, Петар Крстић и Војислав Илић испољавају неколико заједничких елемената који их дефинишу као изузетно традиционалне црквене уметничке ствараоце. Имајући стално пред собом Мокрањчев модел рада са напевом, само су начелно били верни његовом концепту, испољавајући неупоредиво мање креативности и занатске вештине. Остајући доследни и Мокрањчевом формалном "костуру"

литургијског циклуса – од става „Свјати Боже“ до „Буди имја Господње“ - једини елеменат који их је потенцијално међусобно разликовао био је хармонски приступ. Само се код Јована Травња овај аспект понекад испољавао у виду трагања за модалном природом напева. С друге стране, упркос доследној врсти традиционалистичког приступа који је неговао у литургијским формама, у реализације *Две песме у част Светог Саве* за мушки хор, објављене 1938. године, Петар Крстић је у домену ове категорије достигао највиши степен стваралачког поступка. Комбинацијом химнографских и мелодијских елемената српског појања, уз уведени аспект хармонизације и хорске "оркестрације", Крстић је створио аутентично дело проширених функционално-жанровских могућности. У питању су „концертне стихире“ које се као "самопроизвољне" причасне песме могу и богослужбено изводити. Гледано са супротне стране у вези са нашом темом, стиче се утисак да су управо концертни извођачки потенцијали, унутар композиционе разраде једног у основи традиционалног химнографско-мелодијског обрасца, суштински допринели његовој уметничкој обради "вишег" реда.

Неупоредиво млађи од свих осталих аутора ове стилске групе, Војислав Илић се у потпуно другачијим условима после 1945. године на изванредан начин дистанцирао од стваралачких аспеката овог жанра, док се о његовим реалним донетима унутар међуратног периода, може говорити само са позиција започетог стваралаштва и, изнад свега, диригентске каријере. Без обзира на објективну генерацијску разлику, разлог да се позиција црквеног деловања Илића сврста у ову категорију, долази из аспекта креативног и веома строгог традиционализма кога се Илић држао током међуратног периода. Сама чињеница да је у временском периоду берлинских студија (1937-1940) написао чак осам литургија по мелодијским мотивима гласова српског Осмогласника, поред могуће квалификације свјеврсног стилског "увежбавања", до данас представља пример јединственог креативног напора једног српског црквеног музичара.

Године 1933. објављена је *Литургија Јована Травња* (1874 - 1957), што се може довести везу са појавом *Литургије* (1931) за мешовити хор **Владимира Ђорђевића** (1869-1938) две године раније. Дела је објавио исти издавач Л. Фукс у Београду. До тада је Ђорђевић компоновао литургије за мушки хор (1903) и за два гласа (1909), такође засноване на традиционалним напевима.²⁵⁰ Нема података о извођењу његове композиције за мешовити

²⁵⁰ Ивана Перковић, *Од анђeosког појања до хорске уметности*, Музиколошке студије –дисертације, свеска 1/2008, Катедра за Музикологију, ФМУ, Београд 2008, 105.

хор, за разлику од ситуације пре Првог светског рата, када је *Литургија* за мушки састав (1903) веома често извођена, чак и међу бугарским црквеним певачким друштвима.²⁵¹

Суштину сличности Травњеве и Ђорђевићеве композиције чине стилско-естетски приступи, као и њихова генерална намена. С обзиром на то да је *Литургија* Јована Травња крајем 1933. године решењем Министарства просвете формално била одобрена за "средње и стручне школе"²⁵², закључујемо да је, иначе, редак случај оновременог издавања црквених хорских партитура српских аутора, овде био инициран обновљеним интересовањем државно-просветних структура за овај жанр. Чињеница о потенцијалној широј пријемчивости школске популације композиционо-техничким захтевима хорског слога ових аутора, дефинитивно је допринела штампању ових дела.

Веома брзо по појави Травњеве композиције, она је добила стручну критику из пера Миленка Живковића. Похваљујући ауторову уметничку смелост и "самопоуздање које би требало већ као такво респектовати" да се већ по начелној блискости са Мокрањцем упусти у сличан поступак обраде напева "истим хармонским средствима чисте дијатонике, примењујући, претежно, главне тоналитетске функције"²⁵³, Живковић је указао и на извесну "доследност" спровођења "примитивне хармонизације, за коју се не би могло рећи да је увек и довољно чиста."²⁵⁴ Ову композицију, првенствено намењену богослужбеној употреби, критичар препоручује црквеним певачким друштвима у унутрашњости, сматрајући да ће је изводити без већих интерпретативних проблема. Дело је, као богослужбена музика, премијерно изведено током новембра 1940. године приликом освећења нове цркве у Новом Сарајеву, у чему је учешће узео и тадашњи патријарх српски Гаврило Дожих.²⁵⁵

Глобална концепција литургијског циклуса Јована Травња у потпуности одговара Мокрањчевој: почетак од нумере "Свјати Боже", идентичан избор ставова, те одабир истих напева за музички најзанимљивије нумере: "Херувимску песму" (по првом гласу), "Достојно

²⁵¹ Vojislav Janić, *Nekoliko reči o srpskoj crkvenoj musici, Sveta Cecilija, god XIII, sv. V, Zagreb 1919*, 118.

²⁵² На предњој страни партитуре стоји: Решењем Мин. Просвете Снбр. 40878 од 18 XI 1933 одобрена је ова литургија за средњ и стручне школе.

²⁵³ Миленко Живковић, *Музичка издања, Ј. Травња: Литургија Св. Јована Златоустог (По карловачком напеву)*. Нотографија Л. Фукс, 1933, *Звук*, бр. 3, Београд 1933/34, 119.

²⁵⁴ Редовна појава паралелних квинти између бас и алта при вези секстакорда другог и петог ступња / "Оца и Сина", "Милост мира" и "Једин свјат"). Поред ових детаља примећених од стране Миленка Живковића, можемо додати и читав други низ места (каденце на крајевима фраза у ставу "Свјати Боже", унутар става "Тебе појем", "Да исполњат сја") где се такође јављају "лоше" вођени гласови у интервалу чисте квинте.

²⁵⁵ Аноним, Професор музике г. Јован Травња компоновао литургију по оригиналним карловачким напевима, *Дан*, Нови Сад, 20. новембар, 1940.

јест" (по четвртом гласу, "мало")²⁵⁶ и "Хвалите Господа с небес" (тзв. 'трстенско').²⁵⁷ Управо приступ реализацији напева 1. гласа у "Херувимској песми" показује стилско-конструктивну меру креативности Травња у односу на недостижни Мокрањчев узор, али и објективно природнију хармонизацију модалног карактера цитиране мелодије, како у односу на претходнике – Јована Живковића, Тихомира Остојића, тако и на опредељење Владимира Ђорђевића у његовој *Литургији*. Наиме, док основну мелодију Јован Живковић²⁵⁸ и Тихомир Остојић²⁵⁹ хармонизују чак (!) у дурском тоналитету (F-dur, E-dur), Ђорђевић истина даје предзнаке за лествицу g-mola, третирајући пак, у духу својих претходника почетни мелодијски помак као скок доминанта тоника. Много значајније од тога јесте чињеница да остварена дурска тонална логика музичког тока базираног на овој развијеној мелодији "великог појања"²⁶⁰, апсолутно почива на одсуству модалности као природног окужења овог црквеног напева. За разлику од овог анахроног, у случају старијих аутора и крутог "класичног", школског приступа, Јован Травња доследно Мокрањчевом опредељењу "оставља" напев у молско-модалном окружењу (e-mol), третирајући почетни интервал чисте кварте као помак I – IV ступањ.²⁶¹

²⁵⁶ "Овај напев се у нешто измењеној верзији налази у Мокрањчевој Литургији за мешовити и женски хор", у: *Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца*, Духовна музика, V, Опште и пригодно појање, Београд/Књажевац 1998, 119.

²⁵⁷ "Основне мотиве овог напева унео је Мокрањца у причасну песму у литургији за мешовити и за дечији хор", у: *Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца*, Духовна музика, V, Опште и пригодно појање, Београд/Књажевац 1998, 147.

²⁵⁸ Јован Живковић, *Нотни зборник црквених песама*, Нови Сад 1908, 139-141.

²⁵⁹ *Православно српско црквено пјеније*, по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић за мешовити и за мушки лик, Матица српска / Музиколошки институт САНУ, главни и одговорни уредник Др Даница Петровић, Нови Сад-Београд 2010, 68-71.

²⁶⁰ Занимљиво, да је број вишегласних "аранжера" ове мелодије међу свим српским композиторима релативно мали (Остојић, Мокрањца, Живковић, Ђорђевић, Манојловић), а да се мелограф и хармонизатор напева српског традиционалног црквеног појања у другој половини 20. века, епископ Дамаскин Грданички одлучио за обраду знатно једноставније мелодије првог гласа тропарског напева, види: Богдан Ђаковић, *Херувимска песма у записима српских мелографа*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 24-25, Нови Сад 1999, 86.

²⁶¹ Сличан приступ, који делимично објективно происходи из чињенице да је вршњак Јована Травња, Светолик Пашћан-Којанов до своје концепције *Литургије* за женски хор (28. септембар 1936. године/у умноженом препису Ф. Загребелнија од 19. децембра 1937. године) дошао обрадом постојећих хорских ставова Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца, овај музичар показује третирајући у својој верзији овај почетни мотив као I – IV ступањ у тоналитету g-mola.

Пример бр. 1

Andante religioso

ff

С. А.
Т. Б.

А - мин. И - же

Тихомир Остојић, "Херувимска песма" из *Литургије* за мешовити хор (почетак)

p **Andante**

С. А.
Т. Б.

И - же

Владимир Ђорђевић, "Херувимска песма" из *Литургије* за мешовити хор (почетак)

Andante

pp *p*

С. А.
Т. Б.

И - И - же.

Јован Травањ, "Херувимска песма" из *Литургије* за мешовити хор (почетак)

Оно што је, извесно далеко испод Мокрањчевог хорског слога, јесте примена полифноног рада, различито "оркестрираних" истих мелодијских мотива, као и степен хармонске разрађености. Ниско постављени акордски склопови ("Милост мира"), који могу да имају своје делимично оправдање у основној намери композиције - за ђачке и аматерске ансамбле - уз релативно честу појаву тоничних секстаколада који појачавају утисак "школских" решења, чине ову композицију само еклектичном копијом великог дела. Известан степен убедљивијег израза остварује причасна песма "Хвалите Господа с небес", која у поређењу са Мокрањчевом верзијом монументалног звука са дијалогом солиста и читавог хора, својом непретенциозном складношћу²⁶² достиже максимум обредне намене: обезбеђује коректну обраду добро познате мелодије која "тече" током причешћа верних. Оновремени непознати критичар овако је

²⁶² Дobar контраст у звучању само женског хора и постепеног увођења тенорске и басовске деонице, фрагмент "Тебе подобајет".

оценио стилски карактер дела: "Композитор је нарочито настојао да из нашег духовног певања у црквама истисне све оно што је у стилу концертног појања, што је, дакле, стране нашем народном певању."²⁶³

На потпуно истоветан начин употребљавајући народне напеве у поступку само начелно слично Мокрањчевој традицији, "идеолошки" близак Травњу и Ђорђевићу, **Петар Крстић** (1877-1957) у својим литургијским формама остварио је решења такође доминантно еклектичног карактера. Прво значајније дело из ове области, *Литургију Светог Јована Златоустог* у D-duru за мешовити хор, 1902. године штампао је чувени московски издавач Јургенсон. Композицију је написао још као хоровађа при српској православној цркви Светог Саве у Бечу.²⁶⁴ Сасвим оправдано је Коста Манојловић овај стил окарактерисао као "модерније издање Корнелијеве обраде."²⁶⁵ Извесни нови детаљи, као што су уношење прокимена у свих осам гласова и широки тонски распон у фактури близак руском стилу, највероватније као данак месту штампања, нису значајније допринели популарности Крстићевог дела. Тек у међуратном периоду у два наврата, 1931. године од стране Хора Обилић и 1935. године од стране Академског певачког друштва из Земуна, концертно је извођен фрагмент дела, причасна песма "Хвалите Господа" осмог гласа. Став представља типичан пример традиционалног романтичарског приступа обради овог напева, који се додуше, релативно ретко појављивао у верзијама за мешовити хорски ансамбл.²⁶⁶

Апсолутно традиционалистички приступ жанру Петар Крстић доказује и другим делом, *Литургијом за мушки хор* из 1940. године, која не представља прераду старијег дела,²⁶⁷ већ у реализацији за само мушки састав нуди дело још једноставнијег, а у суштини третмана цитираног напева, сличног уметничког израза. Напомињемо да крајње сведени ниво обраде литургијских напева дело сврстава у ред композиција превасходно намењених богослужбеној употреби, у овом случају архијерејској литургијској служби. Доказ о "различитости" у односу на прву *Литургију* представља неколико детаља: други део "Херувимске песме", "Јако да царја" базиран је на тзв. "руској" мелодији, за разлику од потпуно другачије мелодијске основе

²⁶³ Аноним, Професор музике г. Јован Травањ компоновао литургију по оригиналним карловачким напевима, *Дан*, Нови Сад, 20. новембар, 1940.

²⁶⁴ Петар Крстић, О црквеној музици, *Музички гласник*, бр. 5/6, Београд 1931, 133.

²⁶⁵ Коста П. Манојловић, О црквеној музици код Срба, *Весник српске цркве*, XXVII, Београд 1921, 121.

²⁶⁶ Крстићева обрада ове мелодије са повременим измењивањем мушког и женског састава, тек је незнатно развијенија од решења композиције за мешовити хор Тихомира Остојића (1865-1921), на исту ову мелодију, објављену у литографисаном издању под називом *Православно српско црквено пјеније по старом карловачком начину* 1896. године.

²⁶⁷ На ову чињеницу упозорила је Ивана Перковић исправљајући претпоставку Гордане Вељковић објављену у раду *Литургија за мушки хор Петра Крстића, Петар Крстић*, Факултет музичке уметности, Београд 1986, 206-207.

и веома "раскошне" фактуре у композицији за мешовити хор. У композицији из 1902. године Крстић се на месту причасне песме послужио уобичајеним псаламским стиховима "Хвалите Господа с небес" и мелодијом осмог гласа, док је у делу за мушки хор употребио напев "Скажи ми Господи". Коначно, у литургији за мушки састав на самом на крају, иза става "Буди имја Господње" налази се одломак "Спаси Христe Боже", кога нема у композицији из 1902. године. Одређени елементи упућују на блискост ова два дела, указујући на нееволутивни приступ аутора по готово свим параметрима музичког израза. У обе композиције став "Свјати Боже" реализован је под "руским" утицајем у молском тоналитету,²⁶⁸ док је изабрана мелодија "Херувимске песме" идентична - "руски" напев четвртог гласа.²⁶⁹ Највећу сличност представља, ипак, укупни степен уметничке обраде добро познатих литургијских напева, кроз непретенциозност хармонских решења, везивање за готово само један основни тоналитет (G-dur) без модулација и одсуство било каквог полифоног рада уз строги хомофони слог.

За разлику од две наведене ауторове литургије, али и свих осталих дела ове стваралачке групе, већ поменуте *Две песме у част Светог Саве* за мушки хор, које је Петар Крстић обрадио по појању Лазара Лере (1885-1966)²⁷⁰ и објавио у *Тирилометодском вјеснику* у Загребу 1938. године, представљају другачији, знатно оригиналнији пример креативног уметничког поступка. Може се говорити о својеврсном "стваралачком модернизму" паралитургијског типа, као знатно вишем степену ауторске "црквености" у односу на састављање тада популарних богомољачких духовних песама. Комбинујући химнографске и мелодијске елементе традиције нашег појања, како смо већ напоменули, Крстић веома компетентно проширује функционалне могућности новонастале химне, прво самим чином одабира управо ових песама везаних за личност оснивача српске цркве, које се може изводити као део изванцрквеног репертоара у световним празничним приликама на дан Светог Саве. У богослужбеном контексту пак обе композиције могу имати функцију "самопроизвољних причасних" песама.²⁷¹ Нетрадиционална својства ових мелодија представљају прву, "Радујсја архијерејев доброто", тек као одабрани фрагмент, односно исечак најизразитијег дела текста из самогласне стихире "Возија солнце образно", славника на Хвалитех шестог гласа, која се

²⁶⁸ Мешовити а-mol, мушки h-mol.

²⁶⁹ Богдан Ђаковић, Херувимска песма у записима српских мелографа, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 24-25, Нови Сад 2001, 85.

²⁷⁰ Лазар Лера (1885-1966) је био учитељ и појац при Богородичиној цркви у Земуну током 30-тих година 20. века. Бавио се компаративним изучавањем српског народног црквеног појања. После другог светског рата радио је као сарадник у Музиколошком институту САНУ. Снимио је већи број плоча под називом *Расадник српског црквеног појања* у загребачкој кући Edison Bel Penkala 1933. године. Његов начин извођења указује на предратну праксу спорог, развученог и украшеног појања.

²⁷¹ Усмена напомена др Ненада Ристовића.

као химнографска целина не може наћи у служби Светог Сави.²⁷² Основа мелодија "искројена" је по мелодији напева "Днес на Синајстјеј" који је у записима Ненада Барачког или Стевана Мокрањца најчешће обележен ознаком трећег гласа, мада је по особеностима ова мелодија блиска карактеристикама напева петог гласа.²⁷³ Крстић је и овај развијени мелизматични напев Лазара Лере сложено обрадио за четворогласни мушки хор, достижући вредност опсежне и разрађене композиције (125 тактова), у којој се чак остварује и значајни фактурни контраст: у средини дела јавља се осамнаест тактова баритонско-басовског двогласа²⁷⁴ и специфичног смањења звучности.

Пример бр. 2

The musical score is for a four-part men's choir (T1, T2, B1, B2) in a minor key with a common time signature. It begins with a tempo marking of 'Споро' (Ad libitum) and a dynamic marking of 'p'. The lyrics are: 'Радуј сја архиејерејев до'. The score is divided into three systems. The first system covers measures 1-7, the second system covers measures 8-13, and the third system covers measures 14-18. Dynamics include 'p', 'cresc.', and 'decresc.'. The lyrics continue with 'јев до' and 'бро то'.

Петар Крстић, *Радуј сја архиејерејев доброто* за мушки хор (почетак)

²⁷² Велику помоћ при "откривању" ове чињенице пружио нам је врсни познавалац православне химнографије и српског традиционалног црквеног појања, др Ненад Ристовић. Исти текст као избор стихова из ове стихире, послужио је и Светолику Пашћану-Којанову да 1968. године компонује дело за мушки хор; види: Даница Петровић, *Хиландарски ктитори у православном појању*, Музиколошки институт САНУ, Београд 1999, 99.

²⁷³ Усмена напомена др Ненада Ристовића.

²⁷⁴ На текст: "Преосвјашчене и всеблажене Отче".

Друга песма "Добродјетелеј дјеланијем" по тропарском напеву јесте аутентични други сједален, али испеван по "неприпадајућем" шестом гласу, односно музици стихире "Человјече Божији", за празник Светог Николе.²⁷⁵ Крстићева обрада нешто краћег напева (67 тактова), као солидно разрађен мушки четвороглас, представља такође потенцијално интересантну композицију у оба извођачка нивоа: и као богослужбену причасну песму, и као свечано, концертно дело.

У контексту наше теме, "синкретичне" особине **Војислава Илића**, природна надареност за песму и певање, богословско и појачко знање, таленат за композицију и дириговање, музичко образовање које је стекао у Берлину, објективно су створиле услове да његово стваралаштво покаже најбоље особине до којих је жанр наше црквене хорске музике могао да дође крајем четврте деценије прошлога века. Сама чињеница на нивоу куриозитета да је као једини међу домаћим композиторима написао осам литургија по мелодијским мотивима гласова Осмогласника управо крајем четврте деценије прошлог века, вероватно мање сведочи о "креативној носталгији" у односу на потребу за систематским "стилским вежбама" у већ освојеном нивоу ауторовог естетског односа према овом жанру.²⁷⁶

Преглед осам литургија по гласовима српског Осмогласника²⁷⁷:

<i>Литургија по 1. гласу</i>	заснована је на мелодијама тропарског првог гласа ²⁷⁸
<i>Литургија по 2. гласу</i>	заснована је на мелодијама стиховског другог гласа ²⁷⁹
<i>Литургија по 3. гласу</i>	заснована је на мелодијама тропарског трећег гласа ²⁸⁰
<i>Литургија по 4. гласу</i>	заснована је на мелодијама стиховског четвртог гласа ²⁸¹
<i>Литургија по 5. гласу</i>	заснована је на мелодијама тропарског петог гласа / доминира молска хармонизација ²⁸²
<i>Литургија по 6. гласу</i>	заснована је на мелодијама тропарског шестог гласа / доминира молска хармонизација ²⁸³
<i>Литургија по 7. гласу</i>	заснована је на мелодијама тропарског седмог гласа ²⁸⁴
<i>Литургија по 8. гласу</i>	заснована је на мелодијама стиховског осмог гласа ²⁸⁵

²⁷⁵ Усмена напомена др Ненада Ристовића.

²⁷⁶ Потребно је нагласити да у српској појачкој пракси песме из литургије нису обавезно стваране према гласовима Осмогласника. Професионалну помоћ при сагледавању поступка Војислава Илића у његових осам литургија базираних на напевима Осмогласника, пружио нам је Предраг Миодраг, врстан познавалац ове материје, хорски диригент и дугогодишњи наставник појања у нашим црквеним педагошким установама, на чему му се најтоплије захваљујемо.

²⁷⁷ Оригинални рукопис ових дела налази се у власништву породице композитора.

²⁷⁸ Основни напев "великог" *Достојно јест* види у: *Православно српско црквено народно појање Стевана Мокрањца* у редакцији Косте П. Манојловића, Државна штампарија Краљевине Југославије, Београд 1935, 238.

²⁷⁹ Основни напев "малог" *Достојно јест*, нав. дело 244.

²⁸⁰ Елементе гласа уочавамо и у фрагментима "Испола ети Деспота" / страна 4, елементе мелодије кондака трећег гласа уочавамо у "Оца и Сина и свјатаго Духа", основни напев "малог" *Достојно јест* нав. дело, 247.

²⁸¹ Основни напев "малог" *Достојно јест*, нав. дело 248. (по мелодији Величит душа 4. гласа.)

²⁸² Основни напев "малог" *Достојно јест* нав. дело 254.

²⁸³ Основни напев "малог" *Достојно јест*, нав. дело 257.

²⁸⁴ Елементе гласа уочавамо и у ставу "Једин свјат" – основни напев "малог" *Достојно јест* нав. дело, 258

Преводећи то у дефиницију стилско-техничког изгледа композиција, можемо да закључимо да је аутор инсистирао на следећем: 1. апсолутно богослужбеном типу музике који уметнички израз црпи из неоромантичарског музичког језика, дубоко одређеног "владајућим" мотивом појединог гласа, 2. минимално дефинисаном "костуру" литургијског циклуса – од „Свјати Боже“ до „Буди имја Господње“, без нумере причасне песме, 3. сведености параметара музичког израза на доминантно хомофони изглед "мокрањчевског" типа, са спорадичном употребом полифоније. Могуће је да је мелодијско-мотивски најкохерентнија *Литургија* по 5. гласу, где се процентуално више него у другим литургијама, готово у свим ставовима препознају мелодијске карактеристике овог гласа.²⁸⁵ Посебно се као карактеристичне истичу нумере "Достојно јест", које силабичним карактером у препознатљивим мелодијама сваког од осам гласова, могу да имају одличну практичну примену: од непретенциозности самог хорског слога примереног аматерском певачком друштву, до репертоарске "лепезе" ове литургијске песме која би се сваке недеље могла успешно мењати управо по критеријуму владајућег гласа.

Као својеврсно "слободно" поље инспирације, Илић је по правилу у свакој од осам "Херувимских песама" најмање био везан за мелодијске мотиве гласова, стварајући једноставне хорске ставове, не превеликог уметничког геста који се својом "оригиналношћу" уклапају у претежно мелодијски одређен профил преосталог дела циклуса. Пример искорака у том смислу наводимо "Херувимску песму" у *Литургији* по 4. гласу, смештену у молски тоналитет (f-mol) која одудара од дурско-пасторалног карактера предвиђеног гласа. Као познавалац фразирања и карактера мелодијских мотива у сваком од гласова и постојећих варијанти – тропарска, самогласна и стиховска (антифонска) мелодија, Илић је заправо "кројио" литургијске текстове или нумере по опредељеном "владајућем" гласу. На исти начин аутор је реализовао и хармонизације напева "Блажена" са мелодијама тропара, кондака и прокимена за мешовити хор по свих осам гласова.

Крајњи резултат је свакако мањи од очекиваног потенцијалног уметничког израза, до кога је Илић могао да дође одабиром сложенијег поступка попут већине композитора међуратног периода. Чињеница да су хорски слог и садејство свих музичких параметара у овим литургијама једнаки или неретко испод укупног профила његове *Херувимске песме* (es-

²⁸⁵ Елементе гласа учогавамо и у ставу "Једин свјат" – основни напев "малог" *Достојно јест* представља мелодију "Блажена" на литургији 8. гласа.

²⁸⁶ Генерално гледано, потенцијално "лакши" за вишегласну обраду овог типа представљају напеви првог, трећег, петог и седмог гласа, код којих се логика хармонизација базира на истакнутијим кључним тоновима: пети ступањ за 1. глас, други ступањ за 5. глас, вођица за 7. глас, док појава горње терце или трећег ступња карактерише мелодије 3. гласа; Усмена примедба Предрага Миодрага.

mol)²⁸⁷ као дипломског рада у Милојевићевој класи још из 1936. године, сугерише код Илића одсуство стандардног лука стваралачке еволуције. Мада је још том приликом критика управо похвалила конструктиван елеменат дела у смеру "измирења елемената црквеног појања са чврстом формалном схемом дупле фуге"²⁸⁸, као и карактер композиције "која одише правим религиозним расположењем,"²⁸⁹ Илић није наставио са применом полифоне технике, односно ни са једним другим поступком којим би уметнички надградио једноставност четворогласних хармонизација. Наместо тога, остао је начелно веран естетици 19. века, а више од тога потреби да свака исписана нота или акорд недвосмислено служе литургијској примени. Томе у прилог иду и друге његове композиције настале пре и после Другог светског рата које би се најкраће могле дефинисати као "романтичарске хармонизације".²⁹⁰ Ипак треба истаћи чињеницу да су конкретно *Литургије* по гласовима Осмогласника настале као објективно младалачка дела, да никада нису биле извођене, те да заправо и не спадају у неко опште добро музичке културе међуратног периода.

Сасвим је јасно да овакав стилски профил Илићеве духовне музике, уз већ познате карактеристике његовог предратног "лика и дела", нису могле да допринесу интензивном извођењу после 1945. године. Као и у случају већине других композитора овог жанра, идеолошки аспекти новог модела југословенске културе били су на "супротној" страни од потребе да се приступи модерној транспозицији музичких елемената српског црквеног наслеђа.

Паралелно са стипендијом Светог Синода која му је омогућила похађање Српске музичке школе, Војислав Илић је прве диригентске способности показивао у раду са карловачким богословским хором, односно поред Предрага Милошевића као други диригент Првог београдског певачког друштва. Оно што га је до Другог светског рата као хорског диригента највише афирмисало, представља рад са мушким хором Православног богословског

²⁸⁷ Релативно сложени тип фугиране полифоније, са успелим изменама хорских линија у доношењу главне мелодијске мисли, уз уланчано везивање прве и друге текстуалне фразе. Врло мелодијски развијен други део "Јако да царја", где сукцесиван улазак гласова (сопран-алт-тенор-бас) и посебно "мелизматичан" фрагмент на текст "Алилуја" (16 тактова), сугерише потенцијално извођење на свечаним архијерејским литургијама; види партитуру Првог београдског певачког друштва у препису Стевана Клокића од 2. маја 1936. године са архивским бројем 6802.

²⁸⁸ Бранко Драгутиновић, Најмлађа генерација композитора на концерту музичке школе, *Правда*, јун 1936.

²⁸⁹ Миленко Живковић, Завршни концерт музичке школе, *Време*, јуни 1936.

²⁹⁰ Наводимо примере такве врсте композиторског приступа: ирмос 8. гласа *О Тебје радујетсја* за Литургију св. Василија Великог, ПБПД архивски број 8243, тропар 4. гласа *Небојављенаго Христоватајника*, ПБПД архивски број 8244; *Тропар св. Симеону Мироточивом* у: Даница Петровић, Хиландарски ктитори и православном појању, Београд, 1999, 148 или Тропар, Кондак, *Божанствена литургија Светог Јована Златоустог* певана на Видовдан, 15/28. јуна 1989. године у манастиру Грачаница на Косову о Шестостој годишњици косовске битке, мученичке смрти светог Кнеза Лазара и преноса његових св. Моштију из Београда у његову задужбину манастир Раваницу, Свети архијерејски синод Српске православне цркве у Београду, 1988.

факултета у Београду, који се управо током овог периода представио као један од ретких ансамбла за промовисање нове црквене хорске музике.

Као студентски хор, ансамбл је основан 9. новембра 1931.²⁹¹ Његов покровитељ био је патријарх српски Варнава, који је, чини се, доста полагао на унапређење српске духовне музике.²⁹² Војислав Илић се налази на позицији диригента овог хора од самог почетка, потом га кратко време мења Миленко Живковић (1934), да би се Илић поново прихватио места уметничког руководиоца хора, све до одласка у Немачку 1937. године.

Хор Православног богословског факултета је током четврте деценије 20. века концертно представио нове *Литургије Светог Јована Златоустог* за мушки хор Милоја Милојевића и Стевана Христића. Тиме је дао велики подстрек тадашњем мањем броју аутора духовне музике, који су у његовом деловању видели "једну мисију која је исто толико културна колико и хришћанска."²⁹³ Милојевић је очигледно веома ценио диригентске способности Војислава Илића, свога ученика прве године, када му је указао част да са овим хором премијерно изведе *Литургију*.

Интерпретације овог мушког хора имале су приметну узлазну линију, што није промакло тадашњој београдској критици. Изводећи на Велику среду, 12. априла 1933. године премијерно поменуто Милојевићеву композицију, тада још недовољно искусан ансамбл показао је, ипак, потребну вештину у тумачењу овог дела: "Млади хор ... још потпуно неуједначен у звуку, са изврсним гласовним материјалом у првим и другим басима, био је предани и одушевљени интерпретатор Литургије г. Милојевића."²⁹⁴ Својеврсна "предпремијера" Милојевићеве *Литургије* одиграла се у Вршцу 2. априла, на концерту у част тамошњег Кола српских сестара²⁹⁵ и "у присуству преосвећеног господина Епископа Георгија

²⁹¹ Оснивач и први председник хора био је професор др Тихомир Радовановић, касније епископ захумско-херцеговачки Тихон. Тихон (Тихомир) Радовановић (1891 – 1951), докторирао у Атини 1922 са темом *Историја превода Старог завета*. Године 1924 постаје доцент а касније хонорарни професор на Православном богословском факултету у Београду на катедри за Св. Писмо Старог завета. Био је секретар Св. Синода, а 1934 је постављен за епископа захумско-херцеговачког. Први диригент био је студент теологије и ученик Музичке школе Иван Котов, касније ђакон у Вршцу. Године 1932. председник хора постаје др Душан Глумац професор на Богословском факултету. Душан Глумац (1899–1980), теолог, хебрејиста, историчар. Студирао је филозофију у Берлину и у Лајпцигу, где је докторирао 1925. године. На ПБФ предавао је предмете *Јеврејски језик* и *Свето писмо Старог завета*. После Другог светског рата био професор на Филозофском факултету у Београду.

²⁹² Световно име Петар Росић (1880-1937), на трону српских патријараха био је од 1930. до 1937. године.

²⁹³ Милоје Милојевић, Литургија за мушки хор од Стеван Христића, *Политика*, 7. април, 1937, 8.

²⁹⁴ Михајло Вукдраговић, *Звук*, бр. 7, мај 1933, 261.

²⁹⁵ О чему нам сведочи једна сачувана фотографија са пратећим текстом: "Колу Српских Сестара Вршца, успомена на концерт хора Студената православног богословског факултета из Београда / 2. априла 1933. год; у потпису КТ Луковић. До фотографије смо дошли захваљујући богатој архиви старих предмета господина Синеше Жарина из Новог Сада, познатијег као власника предузећа *Manual* за обраду кожне галантерије.

Летића.²⁹⁶ Нема много података о другим концертним активностима ансамбла. Знамо још да су учествовали на Духовном концерту у организацији Женског хришћанског покрета, 12. фебруара 1936. године, где су поред Првог београдског певачког друштва извели *Скажи ми Господи* Дудника, *Хвалите имја Господње* Архангелског и *Ниње отпушчајеш* самог Илића.²⁹⁷

Ансамбл је очигледно напредовао до тренутка извођења Христићеве *Литургије*, четири године касније, када се по премијери критика једнодушно сложила око убедљивости њихове интерпретације: "Хор студената православног теолошког факултета извео је дело са потребном студијом и даказао, да је певачко тело на које смемо и треба да рачунамо у нашој акцији за обнављање наше православне црквене музичке литературе."²⁹⁸ Посебан квалитет односио се на аспект интерпретације, потпуно примерен естетици црквене музике, поготово важан када је у питању било дело савременог израза: "Хор студената [...] поред тога што звучи уједначено, младалачки, снажно и полетно, одликује се и тиме, што православну црквену музику пева са разумевањем и религиозним осећањем."²⁹⁹ Свакако да је највећи удео у оваквом извођењу имао сам Војислав Илић.³⁰⁰ Милоје Милојевић је веома похвалио диригента „који се развија све солидније и постаје нада оних композитора који рачунају на обавезан хришћански однос према њима од стране црквених људи, јер се интересује црквом“.³⁰¹

Као својеврсни мисионар савременог црквеног музичког израза дубоко ослоњеног у традицију православља, Илић је поводом ове премијере у два наврата одржао предавање на Радио Београду, том приликом мање дефинишући карактер Христићеве музике, у односу на личан, у доброј мери поетско-романтичарски, општи доживљај литургијске уметности: "Из ове Литургије душа православна је пуна осећања за Онога, који је створио небо и земљу, и

²⁹⁶ Милоје Милојевић, Литургија Милоја Милојевића поводом данашњег првог извођења у Београду, *Политика*, 12. април, 1933, 6.

²⁹⁷ Даница Петровић (Богдан Ђаковић, Тајјана Марковић), *Прво београдско певачко друштво - 150 година*, Галерија САНУ, Београд 2004, 97-98.

²⁹⁸ Милоје Милојевић, Литургија за мушки хор од Стевана Христића, *Политика*, 7. април, 1937, 8.

²⁹⁹ Светомир Настасијевић, Литургија од г. Стевана Христића, *Правда*, 8. април, 1937.

³⁰⁰ После Илићевог одласка у Немачку, диригент је постао Д. Пишчевић под чијим руководством је ниво хора значајно опао. Концерти којима је дириговао Пишчевић нису били довољно успешни, па је већ планирана југословенска турнеја морала да буде отказана. Председник хора професор Душан Глумац је чинио напоре да поправи стање у хору, али се претходна радна атмосфера и уметнички резултати нису могли поновити. Хор је убрзо престао са радом. Интересантно је споменути да је још од 1936. године, певач у овом хору био је Гојко Стојчевић, будући патријарх Павле (1914-2009), који је био и члан управног одбора и секретар који је водио записнике са седница управе. Његови записници са седница управног одбора из периода 1936 – 1941 представљају занимљиву документарну грађу, у којој се налазе подаци и о Војиславу Илићу. Из тог времена се између Војислава Илића и Гојка Стојчевића развило доживотно пријатељство. Патријарх Павле је чинодејствовао на Илићевој сахрани; види: Катарина Станковић, 18.

³⁰¹ Милоје Милојевић, Литургија за мушки хор од Стеван Христића, *Политика*, 7. април, 1937, 8.

цвеће, и дрвеће, и птице, и који је сунцу дао топлоту, а месецу моћ да нас очара и да нас побуди на сањарије. Дубоке хармоније ове Литургије су пуне осећања за Онога, који нам је дао љубав и сузе, који нам је пружио радости у животу, подневши себе."³⁰²



Укупан креативан потенцијал композитора ове стваралачке категорије био је дубоко означен димензијом "настављача кописте", без уношења готово било каквих нових тендеција. Стварајући три деценије касније литургијске композиције само привидно у духу Стевана Мокрањца и са неупоредиво нижим занатским и креативним потенцијалом, дела Владимира Ђорђевића, Јована Травња и Петра Крстића као примери блиски црквеном хорском стваралаштву 19. века, у новим стилско-временским оквирима доживљавају се као веома конзервативни. Наведена остварења нису заживела као активан део концертног репертоара међуратних певачких друштва, нити су довољно често била коришћена у практичне богослужбене сврхе.

Приметну дозу модернијег односа показује Петар Крстић у реализацијама стихира посвећених Светом Сави, када као композитор "дејствује" на плану избора химнографско-мелодијске основе, потом у фази њене хармонске и структуралне обраде, али и генералне жанровске оријентације која делима омогућава концертну, а донекле и богослужбену примену.

Поменута општа квалификације ове групе могла би да се припише пре "утилитарном", него само стилски традиционалном изразу Војислава Илића, с обзиром на то да је он свесно потирао увођење сложенијих композиторских решења у којима се својевремено показао способним. С друге стране, Илићеве диригентске склоности управо усмерене ка промовисању савременог црквеног хорског стваралаштва најеминентнијих аутора из те области, свакако "подижу" његов укупан углед као црквеног музичара међуратног доба.

Као један од потенцијалних закључака у оквиру ове стилске категорије, намеће се идеја о "посебности" односа и обради напева у случајевима ауторског опредељивања за концертну уметничку намену дела поред основне богослужбене. У оквиру стваралаштва поменутих композитора, висок степен нарушене аутономне егзистенције уметничког дела посредством богослужбених функционалних елемената, доводио је до јединственог приступа, који се може оквалификовати као маниристички.

³⁰² Војислав Илић, Литургија Стевана К. Христића, *Хришћанска мисао*, бр. 6-7, Београд 1937, 103.

4/3. КОМПОЗИЦИЈЕ У „ДУХУ“ НАПЕВА

На основу извора које смо користили, у ову групу литургијских композиција спадају дела Божидара Јоксимовића, Стевана Шијачког, Влада Милошевића, Светолика Пашћана-Којанова и Станислава Препрека. Мада њихове стваралачке карактеристике показују разлике у коначним дOMETИМА црквене хорске музике, постоји низ заједничких особина које их везују за дефинисану одредницу - композиције у "духу" традиционалних напева. Реч је о генералном напуштању народних црквених мелодија као основе у већим литургијским целинама, које се евентуално појављују само у краћим химничним формама или транспонованим аранжманима. Најзначајније одлике ових остварења су: изражен еклектицизам у коме се поред принципијелног припадања неоромантичарском стилу, уочава покушај повезивања компонованих мелодија са мелодиком традиционалних напева, односно појавом хармонско-тоналног плана домаћег фоклорног призвука. У појединим делима на нивоу детаља, запажају се конкретни утицаји стваралаштва Стевана Христића или Марка Тајчевића. Напомињемо да могући разлози доминантног еклектичног опредељења ових аутора потичу из њихове непосредне диригентске праксе, с обзиром на то да су изводећи композиције значајних домаћих и руских аутора и сами стасавали као продуктивни и репродуктивни музичари.

Пример неоромантичарског приступа **Божидара Јоксимовића** (1868-1955) у *Литургији Светог Јована Златоустог* (1933)³⁰³ за мешовити хор открива овог традиционалистичког аутора као црквеног композитора, ипак жељног стваралачке слободе унутар оригиналног музичког језика. Не постоји писани траг о извођењу овог дела у годинама око његовог настанка: пронашли смо само један податак о извођењу фрагмента Јоксимовићеве раније написане двогласне литургије по народном гласу (1902), став "Да исполњатсја", на концерту Хора Женске учитељске школе у Београду, 10. маја 1934. године.³⁰⁴ Заједно са неким другим обредним композицијама (на благодарењу, о Светом Сави) овако хармонизоване литургијске песме имале су доминантно практичну намену.³⁰⁵ Познатији као композитор опере, оркестарске, хорске световне и сценске музике, Јоксимовићев допринос жанру црквене хорске музике је релативно скроман. Могуће занимање за овај жанр вероватно

³⁰³ Сачувана верзија овог дела из нотног архива Београдског певачког друштва бр. 8227 у препису Стевана Клокића из маја месеца 1935. године.

³⁰⁴ Слободан Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду 1840-1941*, Београд, Позоришни музеј Србије, 1994, 165.

³⁰⁵ Коста П. Манојловић, О црквеној музици код Срба, *Весник српске цркве*, XVII, 1921, 121.

је било иницирано његовим деловањем у Богословији Светог Саве где је још од 1901. године радио као наставник нотног појања.³⁰⁶ Средином 20-тих година, по певању проте Михаила Миличевића, инспектора Министарства вера, Јоксимовић је издао збирку црквених песама под називом *Осмогласник и неке пригодне црквене песме*.³⁰⁷

Избор оригиналног музичког материјала који Божидар Јоксимовић реализује у *Литургији* за мешовити хор, показује доминацију "општих" места слабог изражајног профила, уз одређени број вештих одломака насталих под препознатљивим руским утицајем. Поменућемо концепцију "Херувимске песме", у српској музици ређе реализовану у молском тоналитету (с-mol), симетричне дужине три основна одсека и формалном шемом *a/c-mol/ - b/Es-dur/ - a/c-mol/*. Уочава се појава извесних маниристичких хармонских решења (DD – D – T), као и слободне мелодике само латентно појачког порекла.

Пример бр. 3

The musical score is for a four-part vocal setting of the 'Херувимска песма' (Cherubim's Song) by Bожидар Јоксимовић. It is written for Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices, with piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' (piano). The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4. The score consists of two systems of staves. The first system covers measures 1-8, and the second system covers measures 9-12. The lyrics are written in Cyrillic and Latin script below the vocal staves. The piano part features a prominent triplet in the right hand in measure 9. The score concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

Божидар Јоксимовић, "Херувимска песма" из *Литургије* за мешовити хор (почетак)

³⁰⁶ Ивана Перковић, *Од аиџоског појања до хорске уметности / српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914. године)*, Музиколошке студије – дисертације, свеска 1/2008, Катедра за музикологију, ФМУ, Београд 2008, 104.

³⁰⁷ Издање је штампано 1924. године у Београду.

Увођење полифоног елемента путем сличних краћих фугираних одсека у ставовима "Достојно јест" и "Да исправитсја"³⁰⁸ једноставног типа, доприноси већ констатованој сличности са руском праксом 19. века. Поред чињенице да је композиција настала почетком четврте деценија 20. века у времену интензивне европеизације српске музике, па и примера овог жанра, општа конвенционалност решења и скромна инвенција на свим плановима, показали су да је ауторов ризик упуштања у дело оригиналног израза ипак био превелик. Кроз инсистирање на тоналној вези ставова унутар дела, Јоксимовићева *Литургија*, осим концертног извођења, могла би да има и богослужбену употребу.

Веома сличан корпус решења нуди и *Литургија Светог Јована Златоустог* за мешовити хор **Стевана Шијачког** (1885-1957), започета 1940. године у Скопљу, а довршена јуна 1943. године у окупираном Београду.³⁰⁹ Делујући као наставник музике и диригент у Београду, Загребу, Љубљани и Скопљу, Шијачки се у највећој мери стваралачки приклонио анахроним романтичарском стилу, компоњујући на фоклорној основи. Најдуже боравећи у Скопљу, диригујући певачким друштвом "Мокрањац" и вршећи функцију капелника у Народном позоришту, посебно се везао за световну македонску народну песму. За разлику од већине хорских композиција (*Кратовске песме, С јужносрбијанских поља, На вилајету*), блиских типу Маринковићевих или Бајићевих "смеша народних песама", његова *Литургија* није заснована на напевима српског појања. Тонално јединство читавог дела (C-dur/a-mol), као и потпуно униформан тип тематског материјала који најчешће почива на разложеним трозвучцима основних функција, на свега неколико места указује на потенцијалну сличност са интервалском структуром српских напева (ставови "Оца и Сина", "Милост мира", "Хвалите Господа с небес"). У основи пратећи Мокрањчев избор музички реализованих текстуалних целина од "Свјати Боже" на почетку, Шијачки као новину додаје ставове "Вјерују", "Оче наш", те на крају отпусно "Слава" и "Многаја лета". Релативно ретка појава музички обрађеног "Символа вере" у српској црквеној музици, у овом случају нуди препознатљив "руски" речитативни модел. Доминантно хомофони карактер дела бива прекинут двома контрастним епизодама: увођење соло-алта уз пратњу само мушког хора на фрагмент текста "Распјато же за ни при Понтије Пилатје, и страдава и погребена" и кратког фугата (тенор/бас/алт/сопран) у истоименом c-mollу на текст "... и паки грјадущаго со славоју судити живим и мертвим". Сличност са поступцима ауторових претходника може се препознати у средњем делу става "Тебе појем" са делимично спроведном имитацијом (" и молим ти сја Боже наш") блиско

³⁰⁸ На фрагменте текстова: "присноблаженују и пренепорочнују", односно "Да исполъатеја уста наша, хваљенија твојега Господи".

³⁰⁹ Рукописна верзије овог дела чува се у Војвођанском архиву у Новом Саду.

познатом Мокрањчевом поступку у истоименој песми, као и у причасној песми "Хвалите Господа с небес", где хорска структура оригиналне инвенције асоцира на хармонизацију истог напева Тихомира Остојића.

Упркос уметничкој одлуци да реализује дело на бази оригиналне инвенције, укупни потенцијал *Литургије* Стевана Шијачког не излази из домена релативно вештог аматеризма. Ипак, као једна од ретких композиција насталих током Другог светског рата, укључујући мање значајна остварења Влада Милошевића, Миленка Живковића, Војислава Илића и Милутина Ружића, она доноси карактеристику дела са историјском вредношћу.

Знатно развијенији стваралачки израз уз већи степен блискости са жанром црквене хорске музике у односу на дела Јоксимовића и Шијачког, доноси *Литургија Светог Јована Златоустог Владе Милошевића* (1901-1990) из 1940. године. Музички језик композиције, иначе близак већини Милошевићевих црквених дела, осмишљен је без директног цитирања напева, природне је и течне мелодике, само генерално надахнуте српским појањем³¹⁰ и у границама дијатонике 19. века. Извесни модални елементи настају тоналним осцилирањем између основних и паралелних тоналитета, као и услед релативно постојаног инсистирања на мол-дурским и природним лествичним карактеристикама. То посебно долази до изражаја на местима унисоног третмана читавог ансамбла,³¹¹ у виду дискретне архаизације слога кроз контрастни једноглас, који за тренутак измешта основни естетски план са романтичарских позиција према модернијем изразу. Слично свођење четворогласа на једну мелодијску линију старохришћанског идиома уочавамо на идентичним местима у *Литургији* Марка Тајчевића. Стиче се утисак да је на конкретну идеју за овакву реализацију Милошевић дошао угледајући се управо на Тајчевићеву партитуру, коју је иначе изводио са својим хором "Јединство".³¹² Поводом првих извођења ове музике у бањалучкој средини, Владо Милошевић је писао: "Литургија је рађена строго четворогласно без удвајања деоница, хомофоно лако, хармонски

³¹⁰ Ж(ивковић), Владо Милошевић: Литургија св. Јована Златоустог за мешовити хор, Бања Лука, 1940, властита наклада, Нотолитографија Л. Фукса, Земун, *Музички гласник*, бр. 9/10, 1940, 158.

³¹¹ "Ис пола ети Деспота", "Јако да царја" (прва два такта), "Велико *Амин*" (пред "Тебе појем"), "Велико *Тебе Господи*" (пред "Једин свјат")

³¹² Постојала је очигледно добра професионална сарадња између двојице ученика Франа Лотке, тако да је Тајчевић чак дириговао Милошевићевим хором "Јединство". На концерту поводом четврдесетогодишњице постојања овог певачког друштва, 3. новембра 1933. године у сали хотела "Палас" два диригента деле вечерњи програм: Владо Милошевић изводи дела Архангелског, Славенског, Жганеца, Биничког и Мокрањца, док Марко Тајчевић изводи фрагменте из своје *Литургије*, "Једин свјат" и "Господи услиши", као и *Комитске песме* за мушки хор. Очигледно је Тајчевићево активно учешће на овом концерту значило за бањалучку средину знатно више од само колегијалног геста реномираног музичара: "Са сигурношћу светског диригента, који у руци држи дисциплиновани збор, он је доби заслужен аплауз. Успио је прикрити неизграђене женске гласове и слабе мушке басове"; према: Радмила Кулунџија, Многаја Љета, СПД „Јединство“ Бања Лука, Бања Лука 2002, 176.

кристално чисто без пренатрпаности сачувавши тиме потпуно црквени карактер“.³¹³ Претпостављамо да се управо полазећи од оваквих начелних креативних ставова Милошевић упустио у реализацију своје *Литургије*, чији ће крајњи уметнички резултат ипак, бити знатно испод Тајчевићевог.

Извесне мањкавости Милошевићеве партитуре могу се уочити и у доменима дикције, односно ритма и метрике, како је то у добронамерној критици устврдио Миленко Живковић.³¹⁴ Непретенциозност "Херувимске песме" уз троделну форму првог дела и са блиским односом тоналитета два основна музичка одсека (*a/d-mol*, *b/A-dur*), уз два различита понуђена фрагмента "Јако да царја" – први, осмински разигран и сродан духу руске црквене музике и други са уочљивом променом такта (3/4, 2/8, 4/4, 2/8, 3/4, 7/4) која "прати" акцентуацију слогова у три пута донесеној речи „А-ли-лу-ја“, представља могућу просечну меру креативног раста аутора у жанру. Нешто оригиналнији приступ Милошевића уочавамо у већ поменутој, широко постављеној фрази "Велико Амин" у „Канону евхаристије“: унисону у октави вођена мелодијска линија модалног призвука уводи у централни лирски став дела "Тебе појем". На известан начин ова нумера подсећа на знатно развијенији истоимени концертни став Косте Манојловића, за соло баритон и мешовити хор, настао приближно у истом периоду. На самом почетку наглашена је звучност интервала секунде, најпре велике (*a/g*), а потом и мале (*as/g*), која се може довести у латентну везу са фоклорним призвуком, Милошевићу толико блиском. Овај у основи хетерогени музички садржај, објективно емотивног "кратког даха", испуњен је у наставку са два пута словенски "експресивно" вођеном соло деоницом баса на модалној лествичној основи (најпре *in-c*, а потом *in-g*) уз "одговарање" три горња гласа и коначну, једноставну унисону каденцу (*g-c*). Већ следећи став "Достојно јест" враћа читав ток у већ описани музички профил, доминантно хомофоног и неупечатљивог карактера.

У очигледном покушају да у наставку *Литургије* да̂ другачију тоналну боју, Милошевић причасну песму на псаламски текст преведен на савремени српски језик, "Покликните Богу сва земљо", измешта у поље новог *As-dura*. Формална основа става дата је са малим изменама као у "огледалу" – *a/b/c/b/c*(скраћено)/*a1*, уз релативно развијен хармонски план (*As-c- c/f-c-C-a*) и уз прилично удаљен завршни тоналитет од почетног. Тип става у целини, рађен је по угледу на традиционални духовни концерт (Титов, Березовски, Бортњански), који су у нешто савременијем облику наставили да компоњују и аутори из друге

³¹³ Исто.

³¹⁴ Ж(ивковић), Владо Милошевић: Литургија св. Јована Златоустог за мешовити хор, Бања Лука, 1940, властита наклада, Нотолитографија Л. Фукса, Земун, *Музички гласник*, бр. 9/10, 1940, 158-159.

половине 19. и почетком 20. века. Као диригент Српског пјевачког друштва "Јединство" Милошевић је очигледно стекао солидно искуство са репертором руске духовне музике, што је чини се, било од пресудног значаја за концепцију овог става. Остварени музички израз, у литургијски гледано, најмање ограниченом простору уметничког приступа, причасној песми, "ослободио" је композитора непосредне нужности богослужбене функционалности, омогућавајући решење релативно компактнијег музичког профила, не превелике укупне стваралачке имагинације. Могуће оправдано скраћење одсека *c* (од девет на свега пет тактова!) ради бржег достизања тонално "лажно" репризног почетног сегмента - *a1*, који ће у последњим тактовима статичног хармонског плана заокружити ову нумеру.

У контексту целине дела, композиција "Покликните Богу сва земљо" не доприноси опадању њене музичке вредности, чак супротно. Зато сматрамо да понуђена сугестија Немање Савића да се приликом извођења Милошевићеве *Литургије* "ради тоналне повезаности, а и због музичке несадржајности причасног (подвукао Б. Ћ), исти став изостави и одмах пређе на извођење дијела *Благословен грјадј*"³¹⁵ доноси ипак преоштар суд о овој нумери. Сходно укупној „уроњености“ композитора у овај жанр, поменути став представља само типичан пример делимично успешног преузетог историјског модела духовног концерта.

Недовољно изражен различит карактер ставова одликује и Милошевићево *Опијело* (1943). Поред јектенија, односно става "Велико Господи помилуј", као и одсека "Алилуја" рађених на бази доследно спроведене имитације, појављују се још и нумере хомофоно-коралне ("Алилуја", "Свјати Боже", "Вјечнаја памјат") и слободне хомофоне фактуре ("Слава тебје", "Со свјатими", "Њест свјат").³¹⁶ Прво и репризно завршно "Амин" на једноставан начин заокружују композицију. За разлику од одлучујућег стваралачког принципа којим се користио у жанровима световне музике, када је преузимањем интервала из мелодијског костура народне песме долазио до аутентичне хармонско-тоналне структуре "дисонантног потенцијала",³¹⁷ неговање оригиналног Милошевићевог приступа у црквеној музици резултирало је бледим решењима недовољно подстакнутим различитим драматуршким потенцијалима литургијског текста. Но тамо где се и у овом жанру нашао у другачијем, фолклорно "тврдом" звучном окружењу, постигнуто композиционо решење у делу *Три пута Господи помилуј, велико погребно* (1943) представља изузетно позитиван пример који превазилази значај његовог укупног опуса. Дело је рађено на фону фолклорне тужбалице, веома опорог, архаичног, истовремено и модерног сензибилитета. Композиција *Три пута*

³¹⁵ Немања Савић, *Хорови Владе Милошевића*, Музичка школа „Владо Милошевић“, Бања Лука 2001, 75.

³¹⁶ Исто, 84.

³¹⁷ Исто, 18.

Господи помилуј, велико погребно,³¹⁸ настала је за време Другог светског рата, када је Милошевић боравио у Нишу, где је слушао о страдањима херцеговачких избеглица. Како је композитор у нишкој Саборној цркви присуствовао парастосима и био сведок те "бескрајне псалмодије српских имена", по повратку са богослужења, дубоко потресен, дело је написао за један дан, "пустивиши својој души да се договори с вјештином како изразити те јаке емоције, те снажне подстицаје."³¹⁹ Кореспондирајући са формом "троструке или мртвачке" јектеније из обреда парастоса или опела, композитор је дело обликовао као хорску фугету за мешовити састав. Три одсека дела са узлазним тоналним планом (d-es-e) упућује читаву концепцију на народну тужбалицу. Показујући склоност према транспозицији ове специфичне фолклорне праксе, Милошевић је и у свом најпознатијем световном хорском делу *Песме са Змијања* (1940) посегнуо за три сегмента ове врсте.³²⁰ Управо хроматско померање тоналитета навише представља једну од карактеристика тужбалица. Сам је Милошевић од казивача забележио да "пјевачица у току јадиковања поступно али стално пење гласом."³²¹ Служећи се самосталним вођењем гласова у слободној полифонији, "случајно" наслојавање интервала и акорада приближава се "нетемперованој хроматици, гушћој и збијенијој него што је то у европској темперованој хроматској скали."³²²

³¹⁸ На првој страници партитуре *Три пута Господи помилуј* пише: "Концем маја 1943. (или почетком јуна) Херцеговци-избеглице, дадоше у нишкој саборној цркви, помен својим мучки убијеним рођацима и пријатељима. Неколико дана послје тога написах Опијело и ово велико Господи помилуј." *Три пута Господи помилуј* дословно користи првих осам тактова из *Опијела*, а верзија за бас и трогласан женски хор (1971) користи само октавни скок из прве верзије; према: Иван Чавловић, *Владо Милошевић композитор*, Музиколошко друштво ФБиХ, Сарајево 2001, 82.

³¹⁹ По сведочењу Ранка РISOјевића, види, Саша Павловић, Владо С. Милошевић – Три пута "Господи помилуј", *Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука 2007, 158.

³²⁰ У питању су песме-тужбалице: "Укопала нана Милована", "Запјевај сиви соколе" и "Ево браће", према, Саша Павловић, нав. дело, 160.

³²¹ Владо С. Милошевић, Тужбалица и њене интонацијске карактеристике, *Звук*, 31-32, Београд 1957, 27.

³²² Исто, 28.

Пример бр. 4

Andante

С. Го - спо - ди по - ми - луј. Го - спо - ди по - ми - луј.

А. Го - спо - ди по - ми - луј. Го - спо - ди по - ми - луј.

Т. Го - спо - ди по - ми - луј. Го - спо - ди по - ми - луј.

Б. Го - спо - ди по - ми - луј. Го - спо - ди по - ми - луј.

5 *mf* Го - спо - ди по - ми - луј. Го - спо - ди по - ми - луј.

Го - спо - ди по - ми - луј. Го - спо - ди по - ми - луј.

Го - спо - ди по - ми - луј. Го - спо - ди по - ми - луј.

Го - спо - ди по - ми - луј. Го - спо - ди по - ми - луј.

Владо Милошевић, *Три пут Господи помилуј - велико погребно* за мешовити хор (почетак)

Ослобођен идеје о хармонској функционалности гласова, композитор слободно развија линеарно кретање, што сасвим условно може да кореспондира са поступком Миленка Живковића у *Византијској литургији* (1935) за мушки хор, до кога је овај аутор дошао из другачијег начелног промишљања, квази-византијског нетемперованог појања. Формирање дисонантних сазвучја базираних на секундама, квартама и умањеним и прекомерним квинтама, код Милошевића се доводи у везу са уским амбитусом и микроинтервалском структуром крајишких напева.³²³

³²³ Читав опус црквене хорске музике Владе Милошевића, уз изузетак извођења композиције *Три пута Господи помилуј, велико погребно* током 60-тих година 20. века (Хор Музиколошког института САНУ/ диригент академик Димитрије Стефановић), остао је до данашњег дана готово "не озвучен". Без обзира на објективну "просечност" креативног израза *Литургије*, веома је необично да се чак и у последњој деценији током одржавања фестивала

Светолик Пашћан-Којанов (1892-1971) свакако је један од најзначајнијих српских хорских диригената у 20. веку и та чињеница у великој мери одређује његову професионалну биографију, као и само композиторско стваралаштво.³²⁴ Диригујући различитим ансамблима у три града - Загребу, Новом Саду и Београду,³²⁵ Пашћанов допринос се огледа у модернизацији хорског извођаштва и посебном афинитету према савременој световној хорској музици. Мада је махом руководио аматерским саставима, достигнути резултати неретко су били на високом професионалном нивоу, о чему је обилато сведочила домаћа и инострана стручна критика. За разлику од његових младалачких домета током боравка у Загребу и каријере коју је остваривао у Београду пред Други светски рат и низ година после 1945. године, време проведено у Новом Саду (1923-1940), извесно представља његов централни и најзначајнији уметнички период.³²⁶ Потребно је истаћи и Пашћанову позицију хоровађе београдског Академског певачког друштва "Обилић" (од краја 1935. до краја и 1937, као и од 1939. до 1941. године).³²⁷

Диригујући постојећим, али пре свега новоформираним новосадским грађанским певачким друштвима са новим идеолошко-уметничким смерницама у односу на праксу из 19. века,³²⁸ Светолик Пашћан је непуне две деценије систематски доприносио унапређивању музичке културе овог града, често приказујући своје резултате широм Југославије, као и у појединим европским хорским центрима (Будимпешта, Праг, Братислава). Подједнако је неговао духовну и световну музику и на различите начине доприносио унапређивању оба хорска жанра. У оквиру наше теме сагледаћемо његов однос према традиционалном богослужбеном третману православне музике, као и различитим типовима духовног концерта.

Пашћан је на духовним концертима у Новом Саду наступао са ансамблима Музичког друштва (1922-1927; 1929-1933), Женског музичког удружења (1927-1940) и са Новосадским

овом композитору у част - "Дани Владе Милошевића" у Бања Луци, односно после објављивања нотног зборника Милошевићеве хорске музике 2001. године, нико није ангажовао око праизвођења овог литургијског дела. Сличну врсту односа према преосталом делу црквено-хорског опуса аутора, карактерише податак да се већина партитура у рукописној верзији и даље налази похрањено у архиву Музеја Републике Српске.

³²⁴ Аутобиографија (рукопис), 20. јун 1957. године, Београд (Види: РОМС бр. 12.4772).

³²⁵ Сачувани чланци, слике, као и педантно сачињен преглед његовог живота и рада настала 1969. године / Музиколошки институт САНУ, Београд.

³²⁶ Богдан Ђаковић, Допринос Светолика Пашћана-Којанова музичком животу Новог Сада (1923-1940), *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 12-13/1993, Нови Сад, 75-99.

³²⁷ Са овим ренимораним певачким друштвом, засигурно једним од најбољих југословенских ансамбала у међуратном периоду, Светолик Пашћан је најчешће делећи позицију диригента са Бранком Драгутиновићем остваривао и завидне интернационалне успехе: Пољска (1937), Румунија (1940), Мађарска (1940); према: *Академско певачко друштво Обилић 1884-1941*, документи, сећања, коментари, Секретаријат за културу Скупштине града Београда, Београд 2005.

³²⁸ Опширније о томе види, Богдан Ђаковић, *Развој хорског певања у Новом Саду између два светска рата (1918-1941)*, магистарска теза (рукопис), Нови Сад 1996.

мушким академским хором (1933-1940), док је на богослужењима углавном учествовао са Хором Новосадске гимназије (1923-1940). За разлику од световне хорске а cappella музике у којој је преовладавао идеолошки утицај са делима савремених југословенских и словенских аутора, као и стандардних дела из западноевропског наслеђа (барокни, класичан и романтичарски репертоар), у домену православног жанра доминирали су српски и руски композитори, Пашћанове обраде, као и мањи број његових оригиналних композиција.

Са Хором Музичког друштва приређивао је духовне концерте са мешовитим репертоаром: а cappella православне композиције у комбинацији са разноврсним делима западне традиције. Такву врсту програмске оријентације, као потребе за константним "просвећивањем" домаће публике, током треће деценије 20. века препознајемо и у деловању других, најзначајнијих домаћих певачких друштава.³²⁹ Оно што представља оригиналан допринос Светолика Пашћана јесте увођење праксе духовног концерта у православном храму, која се, по природи ствари, ограничавала на а cappella репертоар.³³⁰ На првом Духовном концерту одржаном 5. јануара 1923. године у новосадској Саборној цркви, Пашћан је концертно извео *Литургију Светог Јована Златоустог* Стевана Ст. Мокрањца и тиме по мишљењу тадашње штампе "отворио духовне очи целог православног дела Новог Сада и црквена врата ван литургијског времена."³³¹

Међу значајније наступе Хора Музичког друштва спада и учешће ансамбла у вечерњој служби на Велики петак 1927. године, када је уз хор служио протођакон и бас Дамаскин Давидовић, школовани певач бечке Музичке академије.³³² Поред осталог изведене су и композиције *Ниње отпушчајеш* Михајла Строкина и *Прозбена јектенија* Павела Чеснокова, тако да је читав празнични обред имао и значајну уметничку димензију.³³³ Свакако да је Пашћан имао на уму сличну музичку продукцију која се управо у хибридној форми између свечаног богослужења и духовног концерта одржавала на Велики петак у панчевачкој Успенској цркви још од 1887. године у време деловања диригента Мите Топаловића.³³⁴

³²⁹ Јована Бандура са Панчевачким певачким друштвом (дела ренесансних мајстора), Косте П. Манојловића са Београдским певачким друштвом (Палестрина и енглески мадригали), па и Лајоша Киша са Сомборским певачким друштвом (Бахова *Пасија по Јовану*).

³³⁰ Наводимо неке од значајнијих програма: *Опело* Стевана Христића у извођењу хора Женског музичког удружења и ансамбла "Давор" из Петроварадина, 4. октобра 1930. године у Саборној цркви; дела Исидора Бајића, Синика, Александра Вербицког, Светолика Пашћана у извођењу Новосадског академског мушког хора, јуна 1939. године у Саборној цркви.

³³¹ Вељко Мирсављевић, Први духовни концерт, *Јединство*, Нови Сад, јануар 1923.

³³² Миховил Томандл, *Споменица панчевачког певачког друштва, 1838-1938*, Панчево, 1938, 257.

³³³ Богдан Ђаковић, Хорови при Саборној цркви у Новом саду, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1994, 116.

³³⁴ *Вечерње на Велики Петак*, приредила мр Вера Царина, Панчевачко српско црквено певачко друштво, Панчево 2010, 9.

Четврти духовни концерт Музичког друштва,³³⁵ представио је чак три различите репертоарске димензије: концертно дело *Stabat mater* Ђ. Б. Перголезија уз мањи инструментални састав, стихиру на Велики петак, *Тебе одјејучагосја*, Стевана Ст. Мокрањца и као својеврсну најаву, фрагмент "Бога человјеком" из нове композиције - *Опела* Стевана Христића. Већ следећа сезона донела је гостовање и извођење у целини овог Христићевог ремек-дела у Београду, као "српску премијеру", с обзиром на прво извођење од стране загребачког хора "Лисински". Готово је извесно да је приликом тог премијерног извођења, пет година раније, Светолик Пашћан у функцији корепетитора Франу Лотки одлично упознао дело, те га већ и због тога пре свих других диригената извео у нашој средини.

Понекад је на Пашћановим духовним концертима "равнотежа" између источне и западне музике била апсолутно нарушена у правцу доминације западне традиције,³³⁶ чиме је одредио европеизацију музичке сцене као свој главни извођачки приоритет. Инагуришући нове смернице у програму тек основаног хора "Женско музичко удружење" (1927), које ће за само две године од постојања освојити прво место и "Златну лиру" на општејугословенском такмичењу у Београду, на свом првом духовном концерту чланице ансамбла извеле су потпуно западноевропски програм.³³⁷ Једино дело домаћег аутора и то инструментално - *Псалм за виолину и клавир* Петра Коњовића, посвећено епископу бачком др Иринеју Ћирићу, представљало је својеврстан "музички коментар" предавања "О црквеној музици", које је Ћирић одржао као увод у концерт. Овај детаљ свакако потврђује познату чињеницу о снажној подршци коју је за свој шири уметнички рад Пашћан имао од тада актуелног и музичкој уметности посебно наклоњеног епископа др Иринеја Ћирића.³³⁸

Православни хорски репертоар Светолик Пашћан је предано развијао пуних седамнаест година као диригент хора Новосадске мушке гимназије, уздижући извођачки ниво једног школског ансамбла изнад уобичајеног стандарда. Неговао је литургијски репертоар састављен од композиција Корнелија Станковића, Тихомира Остојића, Стевана Мокрањца, Франческа Синика и Дмитрија Бортњанског. Поменута дела Пашћан је најчешће приређивао

³³⁵ 17. април 1924.

³³⁶ Шести духовни концерт Музичког друштва, 27. април 1926: уверира и три арије из ораторијума Паула Ф. Менделсона, арије Баха и Страделе, само једна нумера хора *Господ воцаријса* Александра Никољског и став *Алелуја* Г. Ф. Хендла уз пратњу оркестра друштва; Концерт хора Женског музичког удружења на Велики Петак у дворани Коларчеве задужбине у Београду 1936. године: Пашћанова обрада за женски хор *Вкусите* Д. Бортњанског, мотет *Ego dixi* Орланда ди Ласа, *Stabat mater* Г. Б. Перголезија, види: *Света Цецилија*, св.5, рујан, Загреб 1936, 170.

³³⁷ Концерт од 21. априла 1928. године на репертоару имао је дела Ђ. П. Палестрине, Ђ. Росинија, Ј. Хајдна, Ј. Перија и Ђ. Вердија.

³³⁸ Епископ шумадијски Сава (Вуковић), "Такав нам је доликовао првосвештеник", *Каленић*, Крагујевац, Велики пост, 1984, 7.

за гимназијски вокални састав, тако што су деонице сопрана и алта певали ђаци нижих разреда. На редовним недељним и празничним литургијама учествовао је мали хор састављен од гимназијалаца православне вероисповести, док је велики хор у коме су учешће имали сви талентовани ђаци без обзира на разлике у вери, био задужен за светосавске беседе и сличне веће културне догађаје.³³⁹ Познат и ван Новог Сада по одличном појању, хор Гимназије је повремено одржавао концерте и учествовао на богослужењима у Београду. О њиховом певању на литургији у београдској Саборној цркви (1937) Бранко Драгутиновић је написао: "Иако није уобичајено да се прати музички живот који се одвија у оквиру цркве, појава изванредног новосадског хора мушке реалне гимнзије на хору београдске катедрале, заслужује пажњу свих оних који се интересују за музичку наставу у нашој средњој школи."³⁴⁰ Исти критичар је посебно похвалио уједначеност звука, дикцију, прецизан ритам и динамичко нијансирање детаља.

Генералне карактеристике Пашћановог диригентског рада, у оно време сматране методом по "чешком моделу", односиле су се у техничком смислу на квалитет изговора текста, балансираност деоница, велике динамичке распоне, као и општу наклоност ка модерном репертоару, православног и западног вокалног и вокално-инструменталног жанра.

Свакако да је чињеница о Пашћановој разгранатој професионалној делатности виолинисте, камерног музичара, оперског и оперетског диригента, вокалног педагога, као и изражена позиција водећег музичара у новосадској средини током 20-тих и 30-тих година двадесетог века, и поред континуираног рада на православној духовној музици, неминовно одредила његово шире извођачко интересовање. Управо због таквог приступа, када је размишљао о модернизацији матичне духовне музике, постајао је близак ставовима Милоја Милојевића или Миливоја Црвчанина: "Код нас младих осећа се један покрет за реформу наше духовне песме и увођење инструменталне музике у цркву. Повод за ово дала нам је католичка црква где је музика једно моћно средство за утврђивање побожности."³⁴¹ Пашћан је промишљао на ову тему и знатно традиционалније и конструктивније, када је 1934. године Светом архијерејском синоду послао разрађен предлог о систематизацији и модернизацији укупног музичког живота наше Цркве: од оснивања музичког инспектората, синодалног хора у Београду (по узору на сличне руске и бугарске ансамбле), покретања црквеног музичког

³³⁹ Богдан Ђаковић, Хорови при Саборној цркви у Новом Саду, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1994, 115.

³⁴⁰ Бранко Драгутиновић, Хор новосадске гимнзије пева литургију у Саборној цркви, *Политика*, (датум непознат), 1937.

³⁴¹ Светолик Пашћан, Стање наших певачких друштава, *Правда*, Нови Сад, септембар 1926.

гласника, савеза српских црквених певачких друштава, до расписивања конкурса за нове црквене композиције.³⁴² За разлику од само стваралачког приступа Миленка Живковића, који је у сложеном процесу садејства музиколошке науке, односно дефинисања порекла српске црквене једногласне музике и савременог стваралаштва видео путеве даљег развоја овог жанра, Светолик Пашћан се у непосредној диригентској пракси задовољавао уметничким аспектима, условно речено, "нижег" реда: традиционалним балансом између црквеног хорског извођаштва базираног на репертоару 19. века и слободно програмски конципираних духовних концерата.

Концертне продукције са здруженим примерима духовне музике Истока и Запада, као да су биле "у дослуху" са цртама самог Пашћановог композиторског стваралаштва, где поред општих неоромантичарских стилских карактеристика, у конкретним решењима оно не прелази границу занатски вештог еклектицизма. Као позитивну страну његовог традиционализма, наглашавамо приметно поједностављење изражајних средстава у делима намењеним богослужбеној употреби, док је афинитет ка савременом испољавао у домену световне музике.

Напомињемо да је већина Пашћанових дела духовне хорске музике махом без означеног датума настанка, што донекле отежава хронолошко сагледавање, али услед јединственог стилског приступа, не и уочавање суштинских одредница његовог стварања. Композиције за мушки ансамбл одликује једноставност хармонизација у духу првих српских обрађивача у примерима са преузетим напевом (*Јелици, Христос воскрес*), док се у оригиналном делу *Вјерују* превасходно осећа "руски" утицај. Доминантно хомофони ток испуњен статичним акордским речитативом и веома ограниченим тоналним оквиром који чини први и последњи део композиције, у средишњем делу (на текст "Распјатаго же за ни") доноси кратку фугету са тематско-хармонским профилем фоклорно-романтичарског типа. Спретно писан хорски став, без већег степена инспирације у оквиру већ "виђеног", представља просечан концертни комад са могућом употребом и на богослужењу. Ова композиција у потпуности одговара природи извођачког ансамбла коме је била посвећена - Новосадском академском мушком хору, вокалном саставу који се специјализовао за концертно извођење романтичарске и модерне световне музике југословенских аутора. На програму духовног концерта одржаног у новосадској Саборној цркви на Видовдан 1939,³⁴³ ова композиција се као

³⁴² Богдан Ђаковић, Допринос Светолика Пашћана-Којанова музичком животу Новог Сада (1923-1940), *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 12-13, Нови Сад 1993, 80.

³⁴³ Богдан Ђаковић, Развој хорског певања у Новом Саду између два светска рата (1918-1941), магистарска теза (рукопис), Нови Сад 1996, 144.

непосредан Пашћанов стваралачки допринос, стилски потпуно уклопила са делима Исидора Бајића, Франческа Синика и Александра Врбицког.

Вероватно најамбициозније Пашћаново дело православног хорског жанра, *Опело* из 1934. године, као својеврсну стваралачку парадигму аутора карактерише неколико елемената: објективан повод настанка - убиство краља Александра у Марсеју, што је такође допринело стварању неколико истоимених дела од стране Пашћанових савременика,³⁴⁴ могућност премијерне реализације дела спајањем његова два, по саставу чак компатибилна ансамбла - Хор Женског музичког удружења и Новосадског академског мушког хора - те до краја изражен неоромантичарски музички језик еклектичног типа.³⁴⁵ Преузимајући познат избор од осам песама - нумера унутар циклуса из *Опела* Стевана Христића³⁴⁶, веза ове композиције са истоименим делом који је Пашћан изводио, открива потенцијалну уметничку занесеност коју је млађи уметник гајио према Христићевим ремек-делу. Као контраст у односу на остале хомофоне делове композиције, уводни одсек става "Бога человјеком" замишљен је као почетак фуге, баш као и код Христића. Но, за разлику од истовремено традиционалне и модерне атмосфере у Христићевом поступку, Пашћанов мелодијски карактер теме са препознатљивим балканским лествичним елементима, досеже фолклорни идиом близак оперском језику Станислава Биничког, пре него православно музички патос савременог сензибилитета. Стереотипност решења огледа се и на другим плановима ове композиције: од тоналне једнообразности свих ставова (f-mol), карактера западно-инструменталног "посмртног марша" у пулсирању басовске деонице („Свјати Боже“), до статичног хорског речитатива са очекиваним хармонским обртима („Дуси и души“).³⁴⁷

³⁴⁴ Трагична смрт Краља Александра, условила је премијерно извођење, а највероватније и настанак два Милојевићева *Опела*: за мушки хор г-молу, оп. 38 и за женски хор у д-молу, оп. 43, као и *Опело* за мешовити хор Косте П. Манојловића из 1934.

³⁴⁵ Премијера је била 9. децембра 1934. у Сремским Карловцима.

³⁴⁶ Свјати Боже, Господи помилуј, Њест свјат, Житејскоје море, Со свјатими, Дуси и души, Бога человјеком, Вјечнаја памјат.

³⁴⁷ Своју доследну приврженост романтичарском хармонском језику, Пашћан доказује у ставу "Вјечнаја памјат", где је драмски врхунац остварује путем молског акорда на природном седмом ступњу (ес-гес-б), а који се може тумачити као проширење субдоминанте области.

Пример бр. 5

Б. *p*
 Бо - га че - ло - вје - ком не - воз - мо жио ви - дје - ти

2
 Т. *mf*
 Бо - га че - ло - вје - ком не не - воз мо ви - дје - ти
 Б. *pp*
 Бо - га че - ло - вје - ком не - воз мо - жио ви - дје - ти

3
 А. *pp*
 Бо - га че - ло - вје - ком не не - воз мо ви - дје - ти
 Т. *pp*
 Бо - га че - ло - вје - ком не не - воз мо ви - дје - ти
 Б.
 Бо - га че - ло - вје - ком не - воз мо - жио ви - дје - ти

4
 С. *mf* *f*
 Бо - га че - ло - вје - ком не воз - мо - жио ви - дје -
 А. *mf* *f*
 Бо - га че - ло - вје - ком не воз - мо - жио ви - дје -
 Т. *mf* *f*
 Бо - га че - ло - вје - ком не воз - мо - жио ви - дје -
 Б. *mf*

5
 С.
 ти на не - го же не - сме - јут - чи - - - ни
 А.
 ти на не - го же не - сме - јут - чи - - - ни
 Т.
 ти на не - го же не - сме - јут - чи - - - ни
 Б.

Светолик Пашћан-Којанов, став "Бога челољетком" из *Опела* за мешовити хор (почетак)

Дело је поново било извођено у фрагментима - ставови "Дуси и души" и "Бога чловјеком" - на помену бившим члановима београдског Академског друштва "Обилић" јуна 1937. године, када се музички програм овог богослужења састојао од композиција старих и тадашњих диригената, Христића, Милојевића, Биничког, Пашћана-Којанова, Маринковића.³⁴⁸

Са позиције диригента Хора Новосадске гимназије Пашћан је, приређујући избор ставова, за наступе хора на литургијама, показао изузетну практичност. Формално одређујући партитуру као *Литургију за женски хор*,³⁴⁹ у виду традиционалне романтичарске обраде појединих ставова Мокрањца, Станковића и Остојића, уводио је и нове фрагменте као своје хармонизације традиционалних напева („Јектенију за мртве“, „Со свјатими“). Изузетно вешто је „Херувимску песму“ 1. гласа Стевана Мокрањца из мешовитог хорског слога транспоновео у женски четвороглас. На месту причасне песме определио се за напев "Хвалите" 8. гласа, који су махом обрађивали само "пречански" аутори, Корнелије Станковић и Тихомир Остојић, уважавајући тиме и овај елеменат, условно речено, "локалне" појачке и хорске праксе.

У композицији *Достојно јест* за мешовити хор, из 1940. године, композитор дискретним и минималистичким уметничким средствима обрађује познати напев (фрагмент текста "Ти си мајко славнија од свих херувима" дат је само женском хору) помоћу традиционалног хомофоног слога уз ретке хроматске пролазнице. У духу модерне праксе онога времена, текст химне дат је у преводу на савремени српски језик.³⁵⁰ Оваква естетска решења у православним духовним композицијама Светолика Пашћана-Којанова откривају ауторов традиционалан приступ, који је био снажно подвучен првим лицем његове уметничке природе, функцијом практичног музичара - диригента.

Обимом мали, али квалитетом апсолутно вредан пажње у контексту међуратне православне хорске музике српских и југословенских простора, налази се опус **Станислава Препрека** (1900-1982).³⁵¹ Попут укупне делатности Тирило-методског хора и истоимене школе, односно ширег круга "загребачких" утицаја око Марка Тајчевића, Препрекова дела представљају још једну чврсту везу између западно-католичког стила и стваралаштва у домену православног хорског израза. Посебну вредност његовим остварењима на црквенословенском језику представља чињеница о веома озбиљном деловању Препрека на

³⁴⁸ *Академско певачко друштво Обилић 1884-1941*, документи, сећања, коментари, Секретаријат за културу Скупштине града Београда, Београд 2005, 181.

³⁴⁹ „Амин“, „Господи помилуј“, „Свјати Боже“, „Алилуја“, „Мртвчка јектенија“, „Иже херувими“, „Господи помилуј“, „Отца и Сина“, „Милост мира“, „Достојно“, „Једин свјат“, „Хвалите“, „Благословен грјад“, „Видјехом“, „Буди имја“, „Со свјатими“.

³⁵⁰ Римовани препен текста реализовао је сомборски прота Петар Трбојевић.

³⁵¹ Đuro Rajković, *Stanislav Prepek / Život i djelo*, Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, Zagreb 2006.

многим линијама обнове матичног католичког литургијског музичког живота. Осећајући се „грађанином света“ и делећи културне и религијске традиције читаве хришћанске „васељене“, по усменом сведочењу његовог ученика Ђуре Рајковића³⁵², Препрекова повремена скретања у поље православног хорског идиома, била су испровоцирана искључиво дубоким поштовањем према овој традицији црквене певане молитве. Радио је као композитор и црквени диригент, стручњак за оргуље, те музички писац и преводилац химнографских текстова.

Станислав Препрек је кроз своја остварења оставио не само историјско сведочанство о креативном степену хришћанске интеркултуралности са ових простора, већ и објективно вредне хорске странице оригиналне инвенције. Као човек енциклопедијског знања, он је стварао и у области литерарне и ликовне уметности, а од посебног значаја био је његов преводилачки рад.³⁵³ Као музички писац задојен "цецилијанским" духом, објављивао је текстове у значајним црквено-музичким часописима (*Св. Цецилија*, Загреб /1918-1939, *Живот с Црквом*, Хвар /1935-1939, *Musica sacra*, Regensburg /1931-1934), залажући се за обнову литургијског музичког живота. Учествовао је у припреми Првог хрватског литургијског конгреса у Хвару 1936. године, где је одржао предавање на тему "Литургијско певање у нашим крајевима". Поред залагања за литургијску обнову увођењем "пучког" језика ("језик пучки, да би покрет успио, да пук одмах може бити бар толико активан да слуша и разумије"³⁵⁴), инсистирао је и на оснивању дијецезанских комисија за црквену музику (певање, одобравање нових оргуља, звона, намештење оргуљаша итд.). Када је у питању био сам репертоар за одређене празнике, посебно се залагао за повратак изворним литургијским текстовима: "Литургијски текстови најљепше и на најкарактеристичнији начин описују и оживљују дух неког благодана или црквеног времена: они им стварају или дају прави и начин ненадокнадиви 'штимунг', којег ми често понешто инстинктивно осјетимо, а понајчешће, без тих текстова, и сасвим га другачије осјећамо, него што он то доиста јесте, или боље да рекнем, каквог би га ми требали да осјећамо."³⁵⁵ У домену композиционог стила, близак духу немачког композитора, модернисте Петера Грисбахера (Peter Griesbacher, 1864-1933) и његове девизе "Корал и Вагнер" промовисао је хармонизацију грегоријанског корала са снажним средствима позноромантичарског хроматизма, упркос већини европских теоретичара и практичара који су се ограничавали на дијатонска и модална решења. Коначно и под утицајем

³⁵² Разговори вођени током месеца маја 2012. године.

³⁵³ Сарајевска издавачка кућа "Веселин Маслеша" штампала је крајем 80-тих година прошлог века његов превод сумерско-вавилонског епа "Гилгамеш", који је до сада је објављен у пет издања.

³⁵⁴ *Sveta Cecilija*, sv. 5, 1936, 156.

³⁵⁵ *Život sa Crkvom*, Hvar, 1936, 163.

Фрање Дугана, постао је присталица "средњег пута" између чисте дијатонике и претераног хроматизма.³⁵⁶ Преводио је у модерну нотацију већи број грегоријанских мелодија из немачких издања на хрватски језик.³⁵⁷ На себи својствен начин интегрисао је хармонске и полифоне елементе, достижући ниво већ поменуте "полифонизоване хомофоније".³⁵⁸ У хорским црквеним композицијама Препрек је на најбољи начин објединио елементе једноставности, хармоничности, медитативности, "једном ријечју, црквености".³⁵⁹ О томе су сведочили и његови савременици: "Препрек је био учитељ широких видика, човек високе наобразбе. Као складатељ и оргуљаш био је и слушатељ Ријечи, врстан познаваатељ и преводитељ старих религија, тих људских трагања за Богом кроз повијест. Он није хтио робовати хировитости тренутка и помодарства, него служити оном Вјечном у човјеку – Тајни – коју ми кршћани називамо Богом."³⁶⁰

Вероватно услед неповољних личних и историјских околности у којима се нашао,³⁶¹ односно чињенице о „ванматичном“ религијско-музичком искораку, Препрек је оставио свега неколико хорских дела на црквенословенском језику. Чак и композиције *Скажи ми Господи* (1925)³⁶² и *Свјат* (1935),³⁶³ штампане у *Ђурилометодском вјеснику*³⁶⁴, нису ушле у активни део домаћег хорског репертоара.³⁶⁵ *Херувимска песма* (1938), сачувана у рукопису, открива неколико битних стваралачких принципа аутора: добро постављену конструкцију са вешто вођеним гласовима, значајну употребу фугата и цикличну појаву истог материјала којим Препрек заокружује дело. Први одсек на самом почетку ("Иже херувими"/ 13 тактова) са фригијским доњим мелодијским тетракордом основног f-mola, биће кондензовано поновљен на средини композиције и са текстом "Амин" (5 тактова), пре одсека "Јако да царја", односно значајно разрађен и у функцији коде на самом крају и са текстом "Алилуја" (23 такта). Упркос

³⁵⁶ Ђуро Рајковић, нав. дело, 44.

³⁵⁷ Исто.

³⁵⁸ Душан Плавша, *Musica humana*, Akademija umetnosti Novi Sad, 1990.

³⁵⁹ Ђуро Рајковић, *Sv. Cecilija*, Zagreb, бр. 1, 1988.

³⁶⁰ Надгробни говор Стјепана Соколовића, жупника у Петроварадину, 14. фебруара 1982. године.

³⁶¹ Ту пре свега, мислимо на Препреков рани губитак вида, односно чињеницу да је као превасходно црквени композитор у времену ненаклоњеном овој врсти стваралаштва током деценија комунистичке владавине, његово укупно дело било у највећој мери сакривено од јавности. Некадашњи ученик, пијаниста и професор Академије уметности у Новом Саду, такође Петроварадинац Ђуро Рајковић, преузео је на себе посао објављивања података о животу и рада овог изузетног ерудите, види: Ђуро Рајковић, *Stanislav Preprek / Život i djelo*, Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, Zagreb 2006.

³⁶² *Ђурилометодски вјесник*, година VII, прилог 10, Zagreb 1935, 37-39.

³⁶³ *Ђурилометодски вјесник*, година VII, Zagreb 1936, 47-48.

³⁶⁴ Претпостављамо да је лично познанство са Вјекославом Вишошевићем, најпре управником Грађанске школе у Петроварадину, а потом уредником *Ђурилометодског вјесника*, омогућило је Препреку да управо у овом часопису штампа поменуте две композиције.

³⁶⁵ Последње извођење једне Препрекове композиције *Скажи ми Господи*, било је на тематском концерту "Хорска дела војвођанских простора" Војвођанског мешовитог хора са диригентом Андрејем Бурсаћем, јула 2008. године у новосадској Синагоги.

нешто краћем, трећем одсеку ("Всјакоје ниње") у односу на претходна два (12 тактова насупротив 26 и 28!), контраст хомофоног звука који следи после имитације у дѐлу "И животворјашчеј" представља промишљени композициони поступак са могућом обредном применом ове музике. Специфично остварен карактер фугата на модалној хармонској основи спроведен два пута ("И животворјашчеј" и почетак одсека "Јако да царја") доприноси архаичном призвуку структури формираној складним имитационим наслојавањем. У композицији *Милост мира* (1939) аутор се широким акордским склоповима романтичарске провенијенције и уз препознатљив утицај оргуљског фактурног мишљења, опредељује за концертни карактер.

Дело *Свјат* (1939) представља концентрисанији уметнички израз превасходно окренут имитационом вођењу гласова уз мелодијско-хомофона одморишта и изванредно ефектну завршну каденцу. После краћег хомофоног почетка (седам тактова са ознаком *Полагано*), следе два фугато одсека (in f и in es) у бржем, "очекиваном" темпу за ово литургијско место и карактер. Иза контрастног хомофоног одсека блиског уводу, следи поновљени фугато (in es) и поменути тонско моћни завршни акорди. Ова композиција управо одговара нивоу конструктивно-естетских поступака већине српских аутора који су се интензивније служили имитационом техником: академски "уредно" у ставу Миливоја Црвчанина, у садејству са правим или имагинарним напевом као тематским језгром код Косте Манојловића или блиско инструменталном пулсу код Марка Тајчевића у његовим концертним делима.

У композицији *Скажи ми Господи* Препрек остварује најбољу равнотежу средстава музичког израза, тако што у доминантно концертантном изгледу става, хармонски елеменат са неколико неочекиваних модулационих решења³⁶⁶ доминира над дискретним имитационим импулсима. Музички језик еклектичног типа са "довољним" бројем доказних елемената припадајућој западноевропској неоромантичарској лексици (септакорди споредних ступњева, појава фригијског акорда у каденци после драмског врхунца и акорда на природном петом ступњу, завршни одсек - кода на текст "Алилуја" смештен у молску субдоминантну област f-mola у односу на почетни тоналитет), представља пример изузетно зрелог хорског израза. На моменте токови широко постављених паралелних акорада асоцирају на хармонски свет нове руске школе и Сергеја Рахмањинова.

³⁶⁶ Прва тротаткна фраза у почетном c-mola после краћег кретања у тоналитету as-mola, каденцира "изненадним" C-dугом са полустепеном антиципацијом у сопранској и пикардијским разрешењем, тон е у тенорској деоници.

Пример бр. 6

С. А. *p* кон-чи - ну-мо - *molto rit. pp* ју *mf* и - чи - сло

кон чи - ну мо - ју, мо - ју и - чи - сло днеј мо - јих ко - је

Баритон соло: *mp* кон чи - ну мо - ју, мо - ју и - чи - сло днеј мо -

Т. Б. Ска - жи ми Го - спо - ди. Ска - жи ми Го-спо - ди.

днеј мо - јих ко - је јест *f* *poco rit.* *p* *pp*

јест мо - јих ко - је *p* ко - је јест јих ко - је јест.

јих ко - је јест ко - је ко - је јест и чи-сло днеј мо -

и - чи - сло. днеј мо - јих.

Станислав Препрек, *Скажи ми Господи* за мешовити хор(почетак)

Стиче се општи утисак до кога не долазимо увек у опусима српских аутора овог жанра, да је Препрек сваку врсту креативног проблема решавао из два садејствујућа угла: из ужег, непосредног, конструктивног и уметничког, те из верског, функционалног и литургијски промишљеног, црквеног. Неколико његових хорских остварења базираних на црквенословенском тексту, у највећој мери одређени параметрима западне музичке традиције, истовремено естетски сасвим сагласни са елементима источно-православног идиома, представљају крајње репрезентативне "узорке" заједничког европског хришћанског музичког наслеђа са ових простора.

Сличне карактеристике одликују и хорове на црквенословенском језику **Мирка Коларића** (1910-1945)³⁶⁷, који је у својству другог диригента био везан за рад Тирило-

³⁶⁷ Рођен је Чаковцу, где завршава основну и учитељску школу. Године 1931. дипломирао је на мешовитој учитељској школи у родном граду. Дипломирао је Наставнички одсек на Државној музичкој Академији у Загребу 1936. године, а годину дана касније постао други диригент Тирило-Методског хора, где је дириговао и на турнеји по Италији, француској и Швајцарској. Уписао је и одсек композиције (1941), а од 1942. године је наставник и диригент школског хора у Државној учитељској школи у Загребу. У мају 1945. године после

методског хора и истоимене школе. Стварајући почетком четврте деценије 20. века под дејством општих "загребачких" утицаја и деловања тамошње музичке атмосфере, оставио је неколико изузетно квалитетних дела. Свега четири сачуване композиције на црквенословенски текст - *Господња земља* (пс. 23)³⁶⁸, *Господе услиши молитву моју*³⁶⁹, *Вјерујем* (рукопис), *Иже херувими*³⁷⁰, показује изузетну сличност са рукописом Марка Тајчевића: од дискретног инсистирања на модалности, преко наглашеног ефектног, али не и испразног хорског слога, до финог стилско-функционалног промишљања: од наглашене монументалности концертних комада (*Господе услиши молитву моју*) до знатније уздржаности израза у делима потенцијалне богослужбене примене (*Иже херувими*). Стварајући у духу новонационалног усмерења, које је у Хрватској трајало све до 50-тих година 20. века, његов приступ показује одлично познавања хорске фактуре, баш као и Тајчевићев. О делу овог аутора, као припадника хрватских домобранских јединица - капелника домобранског дувачког оркестра у Загребу³⁷¹ – кога су 1945. године погубиле комунистичке власти, веома афирмативно говори музиколог Ловро Жупановић: "Због тога је овај мали опус (М. Коларића, прим. БЂ) у тренутку настајања, између два светска рата – јединствен у домаћој литератури. По томе Коларић као мајстор вишегласне хорске звучности стоји високо (а можда чак и усамљено) међу савременицима."³⁷² Заједно са Станиславом Препреком и Суботичанином Фрањом Галом (1860-1906)³⁷³, Коларић припада групи „неправославних“ аутора који су крајем 19. и током прве две деценије 20. века стварали а *sarrella* црквену хорску музику источне хришћанске провенијенције.



Стваралаштво Божицара Јоксимовића, Стевана Шијачког, Владе Милошевића, Светолика Пашћана-Којанова и Станислава Препрека кроз оригинални приступ у „духу“ напева, подразумева употребу еkleктичног музичког речника базираног на романтичарским елементима и кроз уочљиво прихватање низа типичних жанровских модела. Док с једне

Блајбурга, побегао је Чаковец, где је исте године ухапшен и погубљен на Драви код Вараждина; види: Antonija Kolarić-Pedišić, *Kalendar zbivanja u životu i stvaralaštvu Mirka Kolarića, Mirko Kolarić (1910-1945) Život i djelo*, Zagreb 1997, 16.

³⁶⁸ Штампан у *Ćirilometodskom vjesniku* 1936. године.

³⁶⁹ Штампан у *Ćirilometodskom vjesniku* 1936. године

³⁷⁰ Штампан у *Ćirilometodskom vjesniku* 1936. године

³⁷¹ Prof. Miroslav Vuk, *Život i djelovanje Mirka Kolarića*, u: *Mirko Kolarić (1910-1945) Život i djelo*, Zagreb 1997, 27.

³⁷² Dr. Lovro Županović, *Oris skladateljstva Mirka Kolarića – glazbenika maćuhinske sudbine*, u: *Mirko Kolarić (1910-1945) Život i djelo*, Zagreb 1997, 35.

³⁷³ Франтишек Фрањо Гал, рођени Суботичанин и први професор музике у свом граду са дипломом Музичке академије у Будимпешти. Деловао је као пијаниста, клавијирски педагог и композитор и од 1882. године па до смрти, руководио је суботичком Музичком школом.

стране увиђамо доминацију западног хармонског језика са извесним примесима модалности, као и спорадичну употребу полифоније, с друге препознајемо утицаје руске црквене музике, стваралаштва Стевана Мокрањца, старијих српских композитора (Станковић, Остојић) те, изузетно, домаћих савременика (Христић).

Проблем односа према српској појачкој традицији као потенцијалној основи оригиналног изгледа појединих црквених хорских дела, посебно долази до изражаја код оних аутора који су се добро сналазили у обрадама световних мелодија и генерално у домену стилизације фолклора, за разлику од композиција на литургијске текстове, где су путем слободног језика остваривали знатно мање упечатљива решења. С тим у вези, као потпуно различит искорак ка необичном споју фолклорно архаичног и модерног стваралачког израза, истичемо вредност композиције *Три пута Господи помилуј, велико погребно* Влада Милошевића и то чак унутар и самог композиторовог опуса. Стиче се утисак да је ово дело нетипичне концепције, настало уметнички спонтано и на бази управо оног најелементарнијег Милошевићевог стваралачког геста квази-фолклорне садржине, на изванредан начин "открило" другачије жанровске потенцијале српских аутора прве половине 20. века.

У остварењима Станислава Препрека и Светолика Пашћана-Којанова запажамо употребу "полифонизоване хомофоније", кроз конструктивно садејство западних, полифоних и православних, путем хармонске модалности, одређених тоналних карактеристика. Управо ова двојица композитора сматрала су црквену музику прворазредним начином утврђивања побожности код верника, тежећи, свако на своме „терену“, организованој црквено-музичкој пракси (оснивање музичких комисија, издавање часописа, расписивање конкурса за нова дела), истовремено заснованој на традиционалним елементима и креативним ауторским поступцима. Такође, стваралачки су се залагали за увођење савременог говорног језика, као неопходног средства за реално укључивање верних у суштину богослужења.

Релативизујуће црте конзервативизма код неких од ових аутора управо су кроз њихово извођачко деловање откривале црквене уметнике истински жељне новог односа према певаној хорској молитви. Тај приступ грађен је преко нове извођачке методологије рада са хорским апаратом, као и концептуалним проширењем идеје духовног концерта. Посебно у случају Светолика Пашћана-Којанова, то није био више само феномен ванлитургијске презентације домаће православне хорске традиције у комбинацији са одређеним процентом западних остварења, већ континуирано артикулисање локалног концертног живота у духу општеприхваћеног европског модела.

Док се у наведеном домену тежило културолошком усаглашавању и „помирењу“ домаће и стране хорске музике, дотле је стваралачки аспект једнако важећи за веће и мање музичке форме, превасходно зрачио елементом литургијске функционалности. Ова жанровска одлика, која ни изблиза неће бити заједничка особина стваралаштва композитора следеће, најзначајније групе српских аутора црквене хорске музике, није била једино одређена досегнутим уметничким резултатима по себи, већ пре свега начелним приступима аутора свесних нужности стварања црквене музике за саму богослужбену праксу.

4/4. ОРИГИНАЛНО УМЕТНИЧКО СТВАРАЛАШТВО

Унутар треће категорије – оригинално уметничко стваралаштво - појединачни доприноси Јосифа Маринковића, Косте П. Манојловића, Миливоја Црвчанина, Петра Коњовића, Станислава Биничког, Стевана Христића, Марка Тајчевића, Милоја Милојевића и Миленка Живковића, представљају нове домете у жанру, како на нивоу разрађених детаља, тако и савремених поступака у целини. Већина тенденција почива на модернизованим уметничким изразима аутора, који су били у садејству са општим новим музичким токовима датог периода. Како ово стваралаштво претпоставља мноштво стилско-конструктивних решења, као и различите потенцијале у смеру употребљивости дела, неопходно је извршити груписање композиторских приступа и по функционалној основи. То ћемо учинити на бази основних категорија - доминантно богослужбена или доминантно концертна концепција - и конкретније путем прецизних одредница: богослужбено-концертни, концертно-богослужбени, концертни и концертно-експериментални тип. Тамо где је потребно следи непосредно "укрштање" на нивоу упоредивих дела и композиционих поступака. Како је реч о веома занимљивој "комбинацији" више ауторских поетика са индивидуално наглашеним карактеристикама, проблемско поређење извршићемо путем "еволутивног" уметничког лука: од традиционалног богослужбено-концертног односа (Манојловић, Црвчанин, Маринковић), његове инверзије, концертно-богослужбеног однос (Коњовић, Бинички, Христић, Тајчевић), преко модернијег, доминантно концертног (Милојевић), до најсавременијег, концертно-експерименталног (Живковић). Ради бољег прегледа и потоњег уочавања разлика у композиторским приступима, исту поделу дајемо и кроз следећу табелу:

Коста Манојловић	богослужбени/концертни
Миливоје Црвчанин	богослужбени/концертни
Јосиф Маринковић	богослужбени/концертни
Петар Коњовић	концертни/ богослужбени
Станислав Бинички	концертни/богослужбени
Стеван Христић	концертни/богослужбени
Марко Тајчевић	концертни/богослужбени
Милоје Милојевића	концертни
Миленко Живковић	концертно-експериментални

Стваралаштво Јосифа Маринковића, са позиција припадника старије генерације српских аутора, има значај за међуратни период из објективних разлога тадашње појаве (1935) штампаних издања његових раније написаних дела (*Литургија Светог Јована Златоустог* и *Опело-Помен*), као и због чињенице да је снажним испољавањем романтичарског личног приступа у великој мери наговестио достигнућа управо те генерације српских аутора. Уз доминантно оригиналан стваралачки језик Маринковић је поставио високе црквене стваралачке стандарде у оба жанровска поља (богослужбени/концертни). Такође, рано довршени опус црквене хорске музике Петра Коњовића, практично до Првог светског рата, захваљујући релативно честим извођењима током треће и четврте деценије 20. века, остваривао је знатан утицај на млађе ауторе. То је била последица Коњовићевог суштински једнаког интересовања за дела заснована на напевима и оним оригиналним без њих, као и за неговање богослужбених и потенцијално уметнички сложенијих, концертних елемената жанра.

Упркос израженим уметничким аспектима стваралаштва Косте Манојловића и Миливоја Црвчанина, њихова заједничка карактеристика, извесно другачија у односу на преостале ауторе из ове групе, опредељује их према функционалној улози црквене хорске музике. Уметнички елементи посебно у случају Црвчаниновог интересовања за проширење основног а *carrella* музичког идиома ка вокално-инструменталној концепцији, у реализацијама неких од његових опуса темељно су "уздрмали" конзервативне смернице овог жанра. Но више од само формалне повезаности ове двојице теолошки образованих композитора, суштинска оданост српској појачкој традицији представља заједнички "доњи" естетски праг и стабилан музички фон који више или мање, увек избија из њихових партитура. Ова врста објективног фактора умногоме је одредила крајњи стваралачки исход

већине аутора: начелно позитиван, код оних који су се држали тог обавезујућег принципа, до других, који су се кроз његово изневеравање нашли у "импровизованом" простору, не до краја жанровски дефинисаног профила. Везујући Манојловића и Цврчанина за одредницу богослужбено-концертни приступ, додатно указивање на корпус њихових сродних и различитих карактеристика, представља аутентичну "мрежу" сложених параметара развоја црквеног хорског жанра у наведеном времену.

БОГОСЛУЖБЕНО-КОНЦЕРТНИ ПРИСТУП

Указујући на "уметнички дух" и стваралаштво Јосифа Маринковића блиско богослужбено-концертним доприносима Манојловића и Цврчанина, продубићемо слику међуратног стања жанра припремљеног у извесној мери и делатношћу овог старијег композитора. Ипак, сагледавање ширег контекста повезивања домаћег стваралаштва црквене хорске музике са краја 19. и почетком 20. века на темељу еволуираног односа између богослужбених и уметничко-концертних својстава дела, на овом месту неопходно мора да обухвати и кључни допринос Стевана Стојановића Мокрањца (1856-1914). У суштини, реч је о његовим најквалитетнијим делима која снагом уметничког израза, не „напуштајући“ могућност литургијске примене, истовремено представљају и изузетне концертне композиције. То се пре свега односи на изразито драмски карактер две стихире на Велики петак – *Тебе одјејушчагосја* и *О како безаконоје* - које нису настале као циклус, већ су компоноване сукцесивно у размаку од годину дана, 1892, односно 1893. године.³⁷⁴ Не инсистирајући на обради целокупног церемонијала култа на дан Великог петка,³⁷⁵ Мокрањац се определио за оне богослужбене текстове изузетне хришћанске тематике, који ће га најдаље уметнички „понети“ и у чисто креативном чину. Први пут су ове две стихире богослужбено изведене неколико година по настанку у београдској Саборној цркви: *Тебе одјејушчагосја* 1894. године, а *О како безаконоје* три године касније. Компонујући прву стихиру према певању митрополита Теодосија Мраовића, Мокрањац је начинио драматично дело препуно фино извајаних контраста и музичких детаља сраслих са смислом текста и његовом ритуалном функцијом. Музичка тема сцене скидања Христа са крста послужила је Мокрањцу

³⁷⁴ Ивана Перковић, *Од анђеоског појања до хорске уметности*, Музиколошке студије – дисертације, свеска 1, Катедра за музикологију Факултет музичке уметности у Београду 2008, 95.

³⁷⁵ Петар Коњовић, *Стеван Ст. Мокрањац*, Матица српска, Удружење композитора Војводине, Нови Сад 1984, 125.

да створи ремек-дело светске хорске музичке баштине, које је Миленко Живковић поетично оквалификовао као балканску верзију католичког *Stabat mater*.³⁷⁶ Ипак, прве критике после извођења показују још недовољно разумевање високо естетизованог стила великог мајстора: „Истина, није то ни грчко, ни српско хиландарско певање, него нешто треће, свакако Мокрањчево, а баш то што чини и како чини Мокрањац више није православно. То он нешто католички што је научио на Западу.“³⁷⁷ Услед чињенице да су ова и друга Мокрањчева дела (*Херувимска песма*, *Акатист*, *Молитвама* и *Спаси ни*) на известан начин уметнички „прерасла“ само функционалну употребу, врло брзо су по настанку отпочињала свој „живот“ на концертима.³⁷⁸ Понекад је време између настанка неких дела и њиховог интензивног јављања на концертима било веома кратко: *Тебе Бога хвалим* написано је 1904. године, а већ априла, односно децембра 1905. изводе га Београдско и Панчевачко певачко друштво.³⁷⁹ Позицију посебно упечатљивих богослужбено-концертних дела заузимају и три *Статије* (прва, *as-mol/1909*, друга, *Fis-dur/1907*, трећа, *As-dur/1906*) за јутрење Велике суботе. У њима аутор, између осталог, открива и утицаје немачке романтичарске хорске традиције кроз однос према хармонским елементима и „бојама“ различитих тоналитета: „мрачни“ *as-mol* за прву *Статију*, односно светли *Fis-dur* – *Статија* друга - који доноси оптимизам ускршње зоре. Тематски конципирани духовни концерти, попут традиције концерата на Велики петак Мите Топаловића са Панчевачким певачким друштвом од 1885. године, или Београдског певачког друштва у дане Велике недеље, били су најчешће састављени из песама Посног триода, при чему су управо Мокрањчеве композиције представљале окосницу таквих програма.³⁸⁰ Укупно гледано, у традицији одржавања духовних концерата српских хорова са краја 19. и почетком 20. века, у односу на све друге домаће ауторе, Мокрањчева дела су била далеко највише заступљена. Занимљива је чињеница да се у том времену концертно не изводе делови његовог *Опела*, као ни читав циклус, за разлику од међуратног периода, када је фрагмент „Нест свјат“ био готово најчешће извођена Мокрањчева црквена композиција.³⁸¹

Сви кључни аспекти Мокрањчевог рада на плану црквене хорске музике, од оне базиране на напевима, па до оригиналне, преко конструктивних, хармонских, полифоних,

³⁷⁶ Миленко Живковић, *Руковети Стевана Мокрањца*, Српска академија наука и уметности, Београд 1957, 8.

³⁷⁷ Нав. према: Вукашин Станислављевић, *Мокрањац*, 1997, 166.

³⁷⁸ Ивана Перковић, *Од анђеоског појања до хорске уметности*, Музиколошке студије – дисертације, свеска 1, Катедра за музикологију Факултет музичке уметности у Београду 2008, 262.

³⁷⁹ Исто.

³⁸⁰ На овим концертима Београдског певачког друштва нашле су се следеће композиције Стевана Мокрањца: *Тебе одјејущагосја* (1896, 1904 и 1907. године), *О како безаконије* (1897), *Акатист* (1904), према Ивана Перковић, 258.

³⁸¹ Исто, 262.

структуралних, оркестрационих и других елемената, дефинишући водећу ауторову позицију у националним оквирима овог жанра, одређују и крајње усаглашене функционалне и концертне параметре његовог дела. Управо полазећи од таквих стваралачких смерница, дубоко православних и космополитско-уметничких, међуратна генерација српских аутора имала је уз преостало романтичарско наслеђе других композитора, добро постављен оквир за читав спектар решења, од веома традиционалних, до сасвим модерних, понекад и веома жанровски нетипичних.

Веза **Јосифа Маринковића** (1851-1931) са стањем развоја српске црквене хорске музике овог периода огледа се кроз неколико различитих аспеката. Чињеница да је овај жанр неговао током читаве каријере³⁸² и да је скице за *Опело-Помен* започео 1929. године, да би попут ауторове *Литурије св. Јована Златоустог* (1882-1888) и ово дело објавио Коста Манојловић 1935. године, не одређују само формално хронолошки Маринковићев реалан допринос жанру у времену којим се бавимо. Изнад тога, укључујући већи број остварења насталих још 80-тих година 19. века, па све до поменутог *Опела-Помена*, његов однос према хорској духовној музици јасно одражава уметнички обојена стремљења, чији ће прави настављачи бити управо представници међуратне српске музике.³⁸³ У том смислу, Маринковићев положај се разликује од Мокрањчевог. Уместо, за наше прилике "класичног" композиторског образа који као идеолошки камен-темељац представља уметнички израз од кога полазе, мање-више вешто понављају или се свесно, естетски утемељено, удаљују ствараоци млађе генерације, Маринковић својим "слободним" романтичарским приступом зрачи другачије. То се апсолутно огледа у одсуству његове потребе за компоновањем на основу напева, али и путем многобројних конкретних креативних поступака: третмана текста, примене хроматике и сложенијег модулационог круга, креативног стилског "уподобљавања" елементима традиције руске и српске традиционалне једногласне и хорске црквене музике, као и "равноправности" богослужбене и концертне примене дела. Тиме он антиципира појаву различитих других, свакако изразитијих, оригиналних приступа у стваралаштву потоњих аутора међуратног периода. Можда се најзначајнија карактеристика његовог деловања на следећу генерацију огледа у спознаји да се однос према изградњи особене музичке експресије није базирао на народним црквеним мелодијама као „носећим стубовима“ и да је у

³⁸² Перичић, Властимир, *Јосиф Маринковић - живот и дела*, САНУ, Београд 1967.

³⁸³ Ивана Перковић, *Од анђeosког појања до хорске уметности*, Музиколошке студије – дисертације, свеска 1, Катедра за музикологију Факултет музичке уметности у Београду 2008, 85.

случајевима ретке примене цитата готово „одустајао“ од значајнијег креативног промишљања.³⁸⁴

Током међуратног периода већину представљају композитори који су слободним приступом уз усвајање стилских елемената из својих секуларних остварења улазили у сложен однос традиционалних и модерних елемената жанра, док се неупоредиво мањи број њих бавио новим третманом напева. У том смислу поменута Маринковићева композиција *Царју небесни* која се базира на истоименој мелодији стихире 6. гласа српског појања свакако представља квалитативни изузетак, који се управо потврђивао кроз њено извођење у међуратном добу.

Када је о извођачком аспекту реч, наглашавамо да су се поред овог дела на програмима певачких друштава појављивале још само две ауторове композиције: *Литургија Светог Јована Златоустог* и *Ангел вопијаше*.³⁸⁵ Потврђена наклоност ка већем степену уметничког приступа коју је Маринковић изражавао, а која је пре и после 1918. године резултирала спорадичним извођењима његове музике од стране српских црквених хорова, поновиће се нажалост и у случају већине новонасталих дела из међуратних година. Пример унутар самог Маринковићевог опуса представља композиција *Опело-Помен* (1929) посвећена стогодишњици рођења Светозара Милетића. До данас не знамо ни за једно њено интегрално извођење.³⁸⁶ Поједини ставови дела представљају изванредна решења кроз садејство различитих елемената композиторовог израза. Тако на пример, став „Свјати Боже“ уравнотеженошћу широке мелодијске линије са интензивном хармонском експресијом, коју потенцира полифона структура средишњих одсека и туробне молске хармоније³⁸⁷, остварује традиционално дејство ове погребне химне, бивајући, истовремено, по снази концепције и сугестивности израза, најбоља музика коју је аутор написао на овај текст.³⁸⁸ У укупно знатно комплекснијој реализација од претходна два *Опела* за мушки хор, оба у а-молу рађена по истим елементима 6. црквеног гласа, без појединих већ уобичајених ставова („Нест свјат“,

³⁸⁴ Ивана Перковић, нав. дело, 90.

³⁸⁵ *Царју небесни* (С.Ц. Певачко друштво из Сомбора/19.03.1933; ПБПД / 12.05.1933 и 10.05.1938; Хор Вазнесенске цркве/1.04.1934; Станковић и Академско певачко друштво из Земуна /24.06.1940) *Литургија св. Јована Златоустог* (Учитељски хор Маринковић/Бајшански, 14.05.1935; Панчевачко певачко друштво/8.06.1939), *Оче наш* (Станковић / 28.1.1938), *Свјати Боже*, *Ангел вопијаше* (Учитељски хор Маринковић/19.05.1938); види: Роксанда Пејовић, *Јосиф Маринковић*, *Обзорја на Тиси / Дани Јосифа Маринковића*, Нови Бечеј 2002, 59-62.

³⁸⁶ Податак о извођењу само једног става "Вјечнаја памјат", сазнајемо из помена одржаног умрлим члановима београдског Академског друштва "Обилић", 26. јуна 1937. године у Београдској саборној цркви, према: " *Академско певачко друштво Обилић 1884-1941*, документи, сећања, коментари, Секретаријат за културу Скупштине града Београда, Београд 2005, 181.

³⁸⁷ Власта Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд 1969, 154.

³⁸⁸ Исто.

„Житејскоје море“, „Дуси и души“, а друго и без „Свјати Боже“) ³⁸⁹, ова композиција за мешовити састав показује карактеристичан скуп оригиналних поступака. Као и у претходно наведеном примеру, сада на нивоу другог изабраног става "Со свјатими", опажа се зналачко истицање драмског врхунца путем елемента понављања речи ³⁹⁰, разноврсност хармонско-тоналног плана, изграђивање мелодијске линије блиске народном напеву (веза са 8. гласом), као и латентно инсистирање на елементу плагалности. У формалном смислу, Маринковић такође успешно спроводи поступак тематског обједињавања: од почетног "Свјати Боже", преко "Погребне јектеније" до завршног "Вјечнаја памјат". ³⁹¹

Мера креативног раста овог аутора вођена типично романтичарским степеном емоционалног индивидуализма, ³⁹² кроз већину поменутих карактеристичних решења антиципира или у истом временском периоду бива у сагласју са сличним поступцима млађих аутора. Мада ће многа од достигнућа потоњих композитора представљати смелије стваралачке излете у област осавремењивања хорске певане молитве, само мали број њих успеће да оствари Маринковићев степен јединства свих параметара идиоматичног музичког језика. Ниво препознатљиве "функционалне" снаге попут дејства хорске музике базиране на напевима, али и "самосталног" индивидуално обликованог израза који тежи аутохтоној уметничкој вредности.

Многострука делатност **Косте Манојловића** (1898-1949) у жанру српске црквене музике међуратног периода, која се огледала у сфери композиторског стваралаштва, редиговања, аранжирања и објављивања дела других аутора, пионирских историографских напора, те позиције музичког писца и диригента, означава га као изузетну личност националне културне историје. За разлику од нешто старијих аутора, пре свега, Милојевића и Христића, интензивно окренутих жанровској и стилској европеизације домаће музике, Манојловић је тежио настављању и подржавању токова развоја покренутих од стране претходника. Као најдоследнији Мокрањчев следбеник, бавио се делом и личношћу свога учитеља, при том се у сопственом стваралаштву трајно опредељујући за инспирацију фоклором, обраћање хорском жанру и праксу хорског извођаштва. ³⁹³

³⁸⁹ Исто, 153.

³⁹⁰ Ивана Перковић, Црквена музика Јосифа Маринковића у светлу односа текста и музике, *Јосиф Маринковић (1851-1931) Музика на раскрићу два века*, Нови Бечеј 2002, 42.

³⁹¹ Власта Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд 1969, 153.

³⁹² Ивана Перковић, Које ћу песме да запевам смрти твојој, милостиви, *Музички талас*, бр. 28, Београд 2001, 33.

³⁹³ Покретањем Јужнословенског певачког савеза 1924. године испунио је замисао коју је још Мокрањач покушао да оствари. Непосредан повод за оснивање ове савезне музичке организације био је управо пренос Мокрањчевих посмртних остатака из Скопља у Београд и сахрана новембра 1923. године. ³⁹³ Организовао је и Прву југословенску музичку изложбу 1926. године, на којој је изложио рукописна и штампана издања

Позиција **Миливоја Црвчанина** (1892-1978), православног свештеника, дипломате и композитора, представља такође интересантан пример у историји српске музике. Први је међу нашим музичарима докторирао на тему српске црквене музике године 1929. на Филозовском факултету у Прагу.³⁹⁴ Како смо већ констатовали, за разлику од његовог неоромантичарског опуса световне и инструменталне музике, трајно испуњеног еклектичним и стилски анахроним делима, Црвчанинова црквена хорска музика представља објективну вредност у жанру, као типолошки разрађен пример озбиљног функционално-уметничког приступа.

Сагледавајући композиторово стваралаштво управо са позиција жанровске разноврсности, констатујемо како најзначајнију групу чине богослужбено употребљива дела - *Опело* (1921), *Благодарење* (1926), *Литургија Светог Јована Златоустог* (1938) за мешовити хор, затим концертна композиција са оркестарском пратњом *Молитву пролију ко Господу* (1923) духовни концерт за соло-сопран, мешовити хор и оркестар, духовне концерте за мешовити хор, *Оче наш* (1935) и *О тебје радујетсја* (1922), те занимљив "хибридни" тип концертне драматизације богослужбеног чина, *Духовна музика о Светог Сави* (1935) за мешовити хор (чин освећења славског колача: Тропар светитеља, Кондак, Тропар, Слава Оцу, Молитвама, Помилуј мја Боже, Днес благодат свјатаго духа, Јектенија).³⁹⁵

Мада је у времену после 1945. године ауторова окренутост ка концертном третману црквене музике била сасвим разумљива, треба рећи да је Црвчанин заинтересовано неговао овај вид хорског стваралаштва још од средине 20-тих година прошлог века. Као једини српски композитор који се "усудио" да уведе оркестарски елеменат у овај жанр, за разлику од само начелних идеја Милоја Милојевића, истовремено вођен идејама жанровског проширења и уметничко-мисионарског деловања са концертне сцене, створио је неколико концертних остварења – Духовни концерт *Молитву пролију ко Господу* (соло сопран, мешовити хор, оркестар), оркестрирани фрагменти *Литургије Светог Јована Златоустог*³⁹⁶ - која се по

композитора Срба, Хрвата, Словенаца и Бугара, све у покушају да утемељи идеју јединственог балканског музичког простора.

³⁹⁴ Његова теза под насловом "Српско црквено појање у прошлости и садашњости" никада није штампана и до сада је није видео, нити описао ни један српски музичар, види: Мирјана Веселиновић, *Миливоје Црвчанин*, Београд 1972, 12.

³⁹⁵ Од успостављања дана празновања Светог Саве као школске славе од стране митрополита београдског Михајла Јовановића у 19. веку, овај чин освећења славског колача представља локално српску специфичност. С обзиром да се ова служба догађа често изван зидова храма, Миливоје Црвчанин бивајући свестан њеног истовременог свечаног својства и значаја колективне молитве, дао је у својој верзији хармонизација познатих мелодија веома развијен тип музичке обраде.

³⁹⁶ За потребе снимања већ поменуте ЛП плоче са *Симфонијским варијацијама и фугом* и деловима Литургије св. Јована Златоустог уз оркестарску пратњу у издању Радио-Телевизије Београд (ЛП-2512) из 1975. године, композитор је оркестрирао поједине нумере из овог дела: "Херувимску песму", "Свјат", "Тебе појем" и причасну песму "Воспоју Господеви".

квалитету приближавају делима Александра Гречанинова (1864-1956) или Сергеја Тањејева (1856 – 1915).

Суштински естетски *вјерују* Косте Манојловића, када је у питању однос индивидуалне уметничке слободе и црквене музичке традиције, остао је релативно конзервативно постављен. Са сигурношћу се може констатовати да је композитор најбоља решења дао у домену оригиналног стваралаштва, дубоко инспирисан народним црквеним појањем. Када га пак цитира, традиционални српски напев неретко добија тематски третман, излажући се процесу различитих полифоних поступака. Богатство полифоне фактуре чини основу ауторовог оригиналног језика и обезбеђује елемент стилског јединства. За разлику од Мокрањца, Манојловић је доследно користио различите полифоне поступке - канон, фугато, имитације, слободну полифонију и управо путем супротстављања појединих њених видова остваривао контрасте формалних одсека.³⁹⁷ Цитирани црквени или имагинарни напев представљао је базичну мелодијску компоненту под којом су се смењивали слободно повезани склопови, опора сазвучја и низови паралелних акорада, прожети хроматиком и обојени архаичним призвучком модалности.³⁹⁸ Употребом различито третираних ванакордских тонова чак и хомофоне структуре добијају полифона својства, чиме је уз објективно модернији хармонски језик, Манојловић обогатио Мокрањчев принцип "хармонске полифоније." Свестан опасности да свака врста само спољашњег поступка музичког тумачења текста уништава потребан ниво семантизације црквеног садржаја, Манојловић је вештом окрестрацијом, дељењем гласова, као и издвајајењем и дијалогом појединих хорских група, остваривао неопходне структуралне контрасте, а изнад тога, укупну функционалност стваралачког израза.

Што се Црвчаниновог односа према цитирању напева тиче, он такође показује све одлике правог уметника у црквеном култу, са подједнаким успехом реализујући обраде црквених мелодија или стварањем оригиналне музике. Не инсистирајући на продубљивању латентних лествично-хармонских структура преузетих напева, које код Црвчанина углавном остају на класично-романтичарском нивоу, био је примарно заинтересован за различите врсте контрапунтског рада и синтезу са традиционалном хомофонијом.³⁹⁹ Мада је низ година живео и деловао у Прагу, није се приклонио тамошњим модернијим идејама, попут комбинације

³⁹⁷ Тања Марковић, *Хорови Косте Манојловића, У спомен Косте П. Манојловића композитора и етномузиколога*, ФМУ, Београд, 1988 308.

³⁹⁸ Ана Стефановић, *Духовна музика Косте Манојловића, Зборник радова о Кости П. Манојловићу*, ФМУ, Београд 1990, 229.

³⁹⁹ Мирјана Веселиновић, *Миљивоје Црвчанин*, Београд 1972, 2.

интернационалног експресионизма и националних елемената: новог романтичарског света Беджиха Сметане или класично-романтичарских простора Антоњина Дворжака.⁴⁰⁰ Црвчанинове музичке идеје остале су до краја блиске стилу његовог професора Јосефа Б. Ферстера, успешног хорског композитора традиционалног израза, који се највише испољавао у жанру ораторијума.⁴⁰¹ Са друге стране, изванредне извођачке способности чешких хорских ансамбала свакако су морале оставити трага на општи композиторов третман хорског звука.

Црвчанин је полифону технику користио на архаичан, веома академски начин: за разлику од Манојловића, основно мелодијско-тематско језгро које је на различите начине имитационо спроводио, није преузимао из појачке традиције, већ искључиво из личне имагинације. Најчешће је то била врста фугата или чак целовите фуге, са карактеристичним хомофоним одмориштима или епизодама које су стилски "враћале" дело у домен православне литургијске атмосфере.⁴⁰² Препознајући у музици Миливоја Црвчанина веома високе уметничке стандарде, оргуљаш и музички критичар Андре Дуиле /Andre Douillet/ написао је 1958. године: "Ова композиција Божанственаја литургија, за мене је велико откровење. Не знам чему би се у њој требало највише дивити.. Почетна тема је право чудо; [...] у "Алилуја" и "Херувимској песми" је сјајно развијен контрапункт... Све ме ово нагони да мислим да Палестрину и на узвишену музику Баха."⁴⁰³

Коста Манојловић је писао духовну хорску музику читавог живота и то хармонизујући напеве, користећи се само њиховим одређеним елементима или најчешће стварајући оригиналну музику. Ту извесно, није реч о препознатљивом феномену "стилске неуједначености"⁴⁰⁴ потенцијално могућем у изгледу опуса световне музике једног просечног аутора. Пре се код оба ова композитора може говорити о три сродна, креативна аспекта једног истог естетског приступа који поред шире утемељеног неоромантичарског приступа у жижу жанровског поимања црквене музике поставља подједнаку заинтересованост према богослужбеној и концертној употреби дела.

Реализација једног истог религијског садржаја, на примеру две композиције за мешовити хор на текст молитве Господње - *Оче наш*, настале у различитом времену, може да послужи као потврда јединственог Манојловићевог жанровског приступа. Композиција са

⁴⁰⁰ Исто, 3.

⁴⁰¹ Josip Andreis, *Povijest glazbe*, SNL, Zagreb 1989, 329.

⁴⁰² Bogdan Đaković, The modern traditionalist Milivoje M. Crvcnanin (1892-1978) - a portret of a priest, diplomate and composer, in: *Composing and Chanting in the Orthodox Church*, Department of Orthodox Theology Faculty University of Joensuu, Publications of Orthodox Theology at the University of Joensuu No. 40, Joensuu, 2009, 195.

⁴⁰³ Мирјана Веселиновић, *Миливоје Црвчанин*, Београд 1972, 15.

⁴⁰⁴ Ана Стефановић, Духовна музика Косте Манојловића, *Зборник радова о Кости П. Манојловићу*, ФМУ, Београд 1990, 228.

датираним преписом Стевана Клокића⁴⁰⁵ из 1930. године, дата је на речитативно-хомофаној основи, уз текст на савременом српском језику и кроз претежно модалну хармонију нестабилног функционалног плана. Друго дело са црквенословенским текстом, испуњено је дурско-молском тоналношћу, разуђенијом мелодијском линијом и уз више хроматског кретања. Обе композиције уз извесне разлике испољавају суштински сличан стваралачки поступак: одсуство полифоних елемената и силабично-декламациони карактер као примеренији обредној употреби дела. Такође, заједничка је и слободно креирана хармонску подлога, коју аутор реализује као архаично-модалну са дефункционализованим акордима уз елементат "боје" или пак значајно обогаћену хроматским и модулационим елементима. Превласт хармонско-лествичног плана над свим осталим потенцијалним елементима музичког израза долази до изражаја у заједничким модулирајућим токовима, то јест почетним и завршним тоналитетима обе композиције *Оче наш*.⁴⁰⁶

Свакако да су дужине одабраних текстова, заједно са њиховим литургијским значењем, за Манојловића били кључни у опредељивању према начину уметничког приступа. Но, такође је могуће да су композиције из једног одређеног времена биле подложне сличним "спољашњим", пре свега хармонским решењима, на пример "импресионистичког замаха" - период између 1925. и 1930. године - показујући већи степен међусобне блискости. У том смислу, можемо уочити Манојловићев релативно конвенционалан почетни приступ обради народне мелодије по непосредном повратку са студије из Енглеске, као и веома зрео стваралачки однос пред крај живота, обележен извесним помирењем једноставности израза са латентним подржавањем савременијих музичких токова.⁴⁰⁷ Елементат коришћења савременог српског језика наместо црквенословенског, уз поменути *Оче наш* (1930) и *Херувимску песму* (1948), открива, такође, ауторово прилагођавање модернијим елементима унутар српске Цркве у четвртој деценији 20. века.

Сам композитор у рукопису "Прилози за моју биографију", као и на крају текста "О црквеној музици код Срба", штампаног у *Веснику српске цркве* из 1921. године, говори о

⁴⁰⁵ Стеван Клокић (1869-1952) је био дугогодишњи библиотекар Првог Београдског певачког друштва и стрпљиви преписивач великог броја партитура наших и страних аутора. Петог априла 1941. године прославио је 50-годишњицу певачке службе у овом престоничком хору; види: Даница Петровић (коауторски рад са Богданом Ђаковићем и Татјаном Марковић), *Прво београдско певачко друштво / 150 година*, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 2004, 103.

⁴⁰⁶ У случају композиције из 1930. године реч је о релативно блиском односу d-mol = C-dur, док друго дело започиње тоналитетом e-mola, да би после другог дела ("Хлеб наш насушни") у новодостигнутом тоналитету c-mola завршни акорди после аутентичне каденце означили тоналитет ces или h-mola.

⁴⁰⁷ Ана Стефановић, *Духовна музика Косте Манојловића, Зборник радова о Кости П. Манојловићу*, ФМУ, Београд 1990, 229.

Литургији за мушки хор насталој 1915-1916. године у Крагујевцу и Албанији, која, нажалост, до данас није сачувана у целини. Вреднујући Манојловићев приступ у овом делу, Милоје Милојевић наглашава да се "у музичкој литератури за цркву из пера наших композитора тешко може наћи још много примера оваквог полифоновог става."⁴⁰⁸ Илуструјући свој став, Милојевић унутар студије *Музика и православна црква* објављује прву страну Манојловићеве "Херувимске песме". Ова композиција са потписаном годином настанка, "Крагујевац 1915", налази се и у зборнику проте Божидара Д. Лукића *Партитуре национално-патриотских и верских песама*⁴⁰⁹ и представља једини сачуван став из поменуте *Литургије*.⁴¹⁰

По многим аспектима партитура зрачи јединственим музичким решењем базираним на овом, иначе често компонованом богослужбеном тексту. Почевши од укупног обима (115. тактова), преко спроведене "хомофоне полифоније" и изузетне певности све четири линије мушког хора, зналачки примењене романтичарске хармоније са дозираном употребом хроматике, па до крајње необичности тоналних планова три основна дела – "Иже херувими" / f-mol /, "И животворјашчеј тројице" / dis-mol/, "Всјакоје ниње" / fis-mol/, дело представља редак пример сложеног композиционог поступка. Најоригиналнији елеменат доноси избор тоналитета одсека и њихових међусобних односа⁴¹¹, као и драматуршки значај који средњем делу у необичном dis-molu Манојловић обезбеђује чешћим понављањем текста ("трисвјатују пјесан") и укупном концепцијом: богатством линерног приступа уз употребу хроматике и елемената мотивског рада композитор у домену могућег вокалног израза готово "симфонизује" овај фрагмент. Константни пулс четвртина у *Andante religioso* темпу обезбеђује везу са традиционалним "појачким" карактером, модернизованим поменутим композиционим елементима.

⁴⁰⁸ Милоје Милојевић, *Музика и православна црква, Годишњак и календар српске православне цркве*, 1933, 130.

⁴⁰⁹ Израђено у војном географском институту Министарства војске и морнарице у Београду, 1928. г.

⁴¹⁰ Од 508. до 510. стране зборника.

⁴¹¹ Тонална веза између првог и другог одсека остварује се путем хармонског значења између достигнутог es-mola као тоналне области седмог природног ступања у односу на почетни тоналитет и dis-mola као тоналног простора следећег фрагмента.

Пример бр. 7

И-же хе-ру-ви - ми. И - же хе-ру-ви -

Коста Манојловић, "Херувимска песма" из *Литургије* за мушки хор (почетак)

Указујући на вредност овог дела, др Војислав Јанић је 1919. године приметио да је Манојловићева *Литургија* писана са великим разумевањем црквеног обреда и да је као таква "верна интерпретација самог богослужења."⁴¹² Наглашавајући у овом делу извесне оригиналности помаке, сам композитор је посведочио да је као новину у музику ставио и свештеничке возгласе, спроводећи интонативну везу са следећим песмама. Не треба искључити могућност да је музички садржај фрагмента означеног као *Из литургије / јектенија сугуба, оглашених и прозбена*, за мешовити хор у препису Стевана Клокића од новембра 1930. године, можда прерада претходно написане музике за мушки ансамбл. Ако то није случај, остаје тада чињеница о једној истој идеји реализованој у два дела, да се

⁴¹² Dr Vojislav Janić, *Nekoliko reči o srpskoj crkvenoj muzici, Sveta Cecilija*, sv. 5, god XIII, Zagreb 1919, 118.

уписивањем мелодијске деонице за свештеника, до краја "прокомпонује" читав литургијски музички ток.

Истоимено дело Миливоја Црвчанина, *Литургија Светог Јована Златоустог* за мешовити хор посвећена мајци Живани (1871-1938) и стогодишњици Српског црквеног певачког друштва из Панчева (1838-1938), представља најзначајније ауторову црквену хорску композицију. Оно је начелно базирано на оригиналној инвенцији, изузимајући појаву цитираног напева у два става, "Јектенији за мртве" (мелодија из басовске прелази у сопранску и алтовску деоницу) и "Тебе појем" (где је мелодије "сакривена" у унутрашњом тенорској деоници испод линије солисте). Ова два дискретна тематска изузетка не нарушавају стилски баланс композиције у целини. Што се њене жанровске функционалности тиче, поред примарне богослужбене употребе већи број елемената указује на могућу, веома успешну концертну примену. Ту пре свега мислимо на упечатљивост две заокружене нумере "Херувимске песме" и причасне песме "Воспоју Господеви" (пс. 104), али и мањег броја "споредних" композиционих детаља. Увођење соло сопрана у "Сугубој јектенији", доприноси складном музичком молитвеном дејству, слично ставу "Тебе појем" са мелодијски развијеним солем сопрана. Изостављање две значајне химнографско-литургијске целине, ирмоса Богородици и текста Символа вере, не доводимо међутим, у исту раван. Док за непостојање реализованог става "Вјерују" налазимо могуће оправдање у самој традицији српске црквене хорске музике која до тог тренутка бележи само два таква случаја⁴¹³ – истоимене фрагменте из Маринковиће *Литургије*, односно Црвчанину вероватно непознате *Литургије* за мушки хор оп. 6 Миленка Живковића, настале три године раније 1935 - као и аутору битну богослужбену праксу која потенцијалну предност даје "читању" овог текста од стране присутних верника, на питање зашто нема става „Достојно јест“, остајемо без одговора.⁴¹⁴

⁴¹³ У овај контекст не доводимо Мокрањчево *Вјерују* из 1912. године, јер је она настала ван литургијске форме, као самостална композиција. Истоимени фрагмент Стевана Шијачког из његове *Литургије* настао је касније.

⁴¹⁴ Једна од само хипотетичних могућности би се могла свести на идеју да је желећи да оствари ово дело као оригиналну музику, композитор свестан "неизбежности" мелодијског профила познатог напева четвртог гласа, радије изоставио музичку реализацију ове химне. Овом свакако, само произвољном размишљању иде у прилог чињеница да је чак и Милоје Милојевић у оригиналном и еклатантно прозападњачком стилу своје *Свечане Литургије за мешовити хор и солисте* оп. 50 из 1937. године реализовану верзију песме "Достојно јест" под видним утицајем народне појачке праксе. Ту познату мелодију су између осталог, хармонизовали Корнелије Станковић и Тихомир Остојић. Можда је са друге стране, као искусни богослов Црвчанин био свестан и других песама/ирмоса на овом литургијском месту током једне црквене године, па се није определио за стандардни текст химне "Достојно јест".

Први део Црвчанинове „Херувимске песме“ формално је реализован на необичан начин - као А В В дакле, са по две музичке фразе. Прва започиње унисоним звучањем читавог хора у маниру квази византијске мелодије и са једном прилично изненадном, не и невешто оствареном, енхармонском модулацијом у удаљени тоналитет, из почетног а-мола у нови Es-dur. Друга, поновљена фраза ("...и животворјашчеј..." и " всјакоје ниње...") доноси углавном хомофони карактер хорског четворогласног слога, са тек благо назначеним полифоним дијалозима. Други део химне, "Јако да царја", згушњава два веома брза фрагмента у фугату, прве део у коме се налази читав текст и други на текст – "Алилуја." Захваљујући и промени реда уласка хорских гласова у ове две полифоне целине (алт-тенор-бас-сопран и бас-тенор-алт-сопран), читав став остварује карактер бриљантне, на моменте и виртуозне хорске музике.

Причасна песма „Воспоју Господеви“ (Пс. 104) представља уметнички најамбициознији део композиције и вероватно једну од најбољих страница Црвчанинове духовне хорске литературе. По форми она представља монотематску, четворогласну фугу са уводом, првим делом обликованим као *a-b-a1 (Adagio)* и другим са елементима репризе *c-a1-a2 (Andante religioso)*. Готово сваки елемент овог става, праве академске вокалне фуге доминантно "немачке" провенијенције, показује изузетно мајсторство Црвчанина: од карактера и профила саме теме, те следа тоналних одговора (*a* одсек), преко контрастирајуће фрагментарне структуре *b* одсека, до густих неоромантичарски секвентних односа и брзих тоналних измена у делу *c* (на текст „Да ишчезнут грјешници...“). Програмски третман појединих текстуалних фрагмената, као и непосредан ефекат кратког речитативног одломка намењеног соло-баритону (на текст "Благослови душе моја Господа") уз хомофону пратњу хора, зауставља доминантну моторичност фуге, враћајући јој у извесном смислу, православни дух и карактер.

исте године снимио хор Радио Прага са Јаном Кином.⁴¹⁵ Хорски ансамбл Радио Београда тридесет и пет година касније учествовао је у снимању грамофонске плоче са *Симфонијским варијацијама и фугом* и деловима *Литургије Светог Јована Златоустог* уз оркестарску пратњу, за коју прилику је композитор оркестрирао један број нумера из овог дела: "Херувимску песму", "Свјат", "Тебе појем" и причасну песму "Воспоју Господеви".⁴¹⁶

Специфичност функционалног богослужбеног приступа Миливоја Црвчанина, у односу на исте стваралачке црте Манојловића, најбоље се уочава поређењем њихових опела. За разлику од, условно речено "стандардног" оригиналног приступа Косте Манојловића у *Опелу е-моl* (1934), блиског решењима Маринковића, Биничког или Милојевића, који се устаљеним избором химнографских целина креће стилском линијом између "духа" српске појачке традиције и општих елемената неоромантичарског српског хорског слога, Миливоје Црвчанин се другачије поставља. Утемељење свог приступа гради на балансираном дејству два основна елемента: традиционалном, химнографско-мелодијском и индивидуалном, транспозиционом, уметничком. Утврђени драматуршки лук већ делимично одређен дејством цитираних напева, додатно је подржан одабраном надградњом изабраних композиционих решења.

Када је реч о избору химни које се налазе у Црвчаниновом *Опелу* (1921), враћамо се до истоименог дела Стевана Мокрањца из 1888. године. Из великог укупног химнографског корпуса овог богослужбеног обреда⁴¹⁷ налазимо само шест ставова: "Мртвачка јектенија", "Њест свјат" (трећа песма канона), две верзије кондака "Со сватими упокој", "Дуси и души" и завршно "Вјечнаја памјат". Стеван Христић у истоименом делу додаје две нове химне: "Житејскоје море" (шесту песму канона) и "Бога человјеком невозможно видјети" (девету песму).⁴¹⁸ Миливоје Црчанин, као музичар из непосредне свештеничке праксе, иде даље, проширујући поменути Христићев избор од осам ставова на још два, чиме остварује химнографски најбогатију музичку концепцију овог православног обреда у историји српске хорске музике; прво, тропар 8. гласа "Глубинују мудрости", као и богородичан "Тебе стјену и пристанишче", оба преузета из обреда парастоса. Јединствен осећај утехе и снажне вере у

⁴¹⁵ Мирјана Веселиновић Хофман, *Миливоје Црвчанин*, Удружење композитора Србије, Београд 1972, 15.

⁴¹⁶ Миливоје Мил. Ствчанин, *Духовна концертна музика из Литургије / Симфонијске варијације и fuga на народну тему са Косова*, Radio-televizija Beograd, LP – 2512, Beograd 1973.

⁴¹⁷ Указујући на огромну теолошку и поетску химнографску вредност овог богослужења, др Даница Петровић као приређивач Мокрањчевих једногласних записа у издању *Сабраних дела*, књига бр. 8а *Духовна музика V, Опште и пригодно појање*, међу текстовима песама од 322. до 334. стране даје на савременом српском језику и енглеском, превод читаве службе Опеле мирјанина, која се као таква веома ретко може чути у пракси.

⁴¹⁸ У још једном истоименом делу, епископа српске цркве и мање познатог композитора Владимира Боберића (1873-1918), *Опелу* оп. 1 (1907), поред већ поменутих ставова из Мокрањчевог дела, налазимо и две нове химне: "Плачу и ридају" (стихира св. Јована Дамскина) и "Приидите последње целованије" (стихира после Јевнђеља).

Господа и пресвету Богородицу, као поетска суштина ових песама, заједно са лепотом дијатонских мелодија доноси крајње функционалну и естетски профилисану музичку обраду. Док су тропар и "Слава и ниње" додељени мешовитом хору, богородичан је аранжиран за четворогласни мушки састав, као да је функционална "певничка" верзија разрађеном структуром и богатом хармонском основом подигнута са (само) ритуалног до нивоа значајног уметничког израза.

Другу групу додатих песама представљају завршни тропари ("Со духи праведни" - "Во покоишчи твојем" - Једина чистаја и непорочнаја дјево") који се готово без изузетка изводе на сваком парастосу; композитор као аутентичан црквени музичар није могао да релизује богослужбени обред без ових песама/молитава. С друге стране, осигуравајући композицији и могућност концертног извођења, Црвчанин предвиђа наставак музичког тока са *attaca* певаном јектенијом, без простора за почетни свештенички возглас.

Присутност традиционалног црквеног напева у *Опелу*, за разлику од махом оригиналног израза у већини других ауторових дела, исказује се готово читавим током. Поред чињенице да га аутор попут "диригентског гласа" доследно графички обележава у партитури, у концепцијском смислу он га реализује на неколико начина: а) цитирана мелодија прелази из гласа у глас ("Алилуја", "Глубиноју мудрости", "Њест свјат", "Со Свјатими", "Дуси и души", "Со духи праведни"), б) напев остаје у једној деоници ("Свјати Боже", "Господи помилуј", "Бога человјеком"), ц) оригинална структура (увод) је пре и после (кода) цитираног напева ("Вјечнаја памјат"), д) оригинална структура је независна од напева ("Житејскоје море"). У поређењу са другим композиторским делима, у *Опелу* доминира хомофона структура са хармонским језиком блиским духу националног романтизма 19. века. Као својеврстан "прототип" који би могао да има функцију типичног примера за читаво Црвчаниново стваралаштво, завршни став "Вјечнаја памјат" осликава позицију његове оригиналне конструкције у односу на цитирани напев. Широко препознатљива народно-црквена мелодија као да је добила својеврстан ауторски "оквир", тако што се пре и после њеног појављивања у алтовској деоници (свега два такта и у сопранској!) конституише упечатљив ток "имагинарног црквеног фоклора" који додатно богати и драматизује атмосферу. Завршна каденца читаве композиције само потврђује фино прифилисану уметничку интервенцију композитора: мада напев тече у тоналитету *Des-dura*, додата музичка структура у функцији коде, ослобођена тоничне "обавезе" према финалису дес, каденцира у блиском тоналитету *As-dura*.

Пример бр. 9

Andante doloroso

С. Вје - чна-ја па - мјат, вје - чна - ја

А. Вје - чна-ја па - мјат, вје - чна-ја па - мјат, вје - чна - ја па -

Т. Вје - чна - ја па - мјат, вје - чна-ја па - мјат, вје - чна - ја па -

Б. Вје - чна - ја па - мјат, вје - чна-ја па - мјат, вје - чна - ја па -

10

па - мјат, па - мјат.

- мјат, па - мјат, вје - чна - ја па - мјат.

- мјат, па - мјат, па - мјат, вје - чна-ја па - мјат.

па - мјат вје - чна - ја па - мјат.

мјат, па - мјат, мјат, па - мјат.

Миливоје Црвчанин, став "Вјечнаја памјат" из *Опела* за мешовити хор

Примарно богослужбена намена композиције уз снажну личну емотивну ноту - дело је посвећено ауоровој сестри Даринки пострадаој у рату 1916. године - испуњава ово остварење дубоким духовно-уметничким потенцијалом. Дело је 1926. године снимиио прашки хор "Хлахол" под руководством Ане Паумове-Предсликове,⁴¹⁹ док о потенцијалном извођењу композиције од стране неког српског певачког друштва у том времену, немамо података.

⁴¹⁹ Том приликом сам Миливоје Црвчанин је изводио свештеничку деоницу, чиме се још више истакао непосредни лични богослужбени и стваралачки карактер дела.

Коста Манојловић конципира своје *Опело* путем већ познатог избора осам ставова из истоименог Христићевог дела („Свјати Боже“, „Господи помилуј“, „Њест свјат“, „Житејскоје море“, „Со свјатими“, „Дуси и души“, „Бога человјеком“, „Вјечнаја памјат“) и реализацијом само једне верзије хорских одговора-јектенија. Читава композиција одише ограниченом инвентивношћу оригиналног приступа. Без одређеног фактора тематско-цикличне повезаности, ставови су испуњени повременом појавом полифоних елемената у односу на претежно хомофони карактер. На моменте препознатљив принцип хармонске полифоније представља могућу спону са Мокрањчевим поступком. Присутне модално-плагалне везе, за разлику од њиховог јављања у Христићевом делу, у мањој мери добијају модеран значај импресионистичког колорита, а више у општем смислу прате православну атмосферу мелодијског потенцијала. Најслабији моменат представља међусобно слична изражајност физиономија ставова, чиме се аутор прилично удаљава од изванредних појединачних решења које су Мокрањац и Христић остварили у својим опелима.

Црвчанинов циклус *Духовна музика о Светог Сави* из 1935. године за мешовити хор, представља јединствен пример ове врсте у српској хорској литератури. С обзиром на то да се служба освећења славског колача за Светог Саву, као школска слава често догађа и изван зидова храма, аутор је осетио потребу да сједињујући богослужбени обред у једну "композицију" очува најмање два битна аспекта ове традиције: утисак свечаног национално-просветног чина и саборне хришћанске молитве свих оних који уче и оних који их подучавају. Састављен од уводног одговора хора „Амин“, тропара 3. гласа "Пути воводјашчаго вжизан", кондака 8. гласа "Јако первосвјатитеља великаго", песама на освећењу колача ("Свјати мученици", "Исаије ликуј", "Слава Оцу и Сину", "Молитвами свјатаго Саве", "И ниње и присно", "Молитвами Богородици", "Помилуј нас Боже", "Днес благодат свјатаго духа нас сабра"), јектеније и завршног става „Амин“, овај низ хармонизација добро познатих напева показује у обради тропара и кондака релативно "класичан" приступ⁴²⁰. Реализација песама од "Свјати мученици" до краја, доноси концептуалну новину: појаву соло деонице "главног појца" (алт или баритон) као тумача аутентичне мелодије и четворогласну хорску пратњу мешовитог или само мушког хора. Својеврсна концертна драматизација богослужбеног чина, осим деликатно вођеног односа између солиста и хорске пратње (која, често сведена или пуног звука, дискретно "улази" или "излази" испод звучања главне мелодије) и на хармонско-тоналном плану показује аутора у мање традиционалном светлу. Изразиту модалну или

⁴²⁰ Као извесну хармонску особеност, примећујемо повремену појаву обртаја септакорда другог ступња, као и генерално нешто више присуство акорада споредних ступњева, у односу на решења Корнелија Станковића или Стевана Мокрањца.

плагалну атмосферу Црвчанин обезбеђује "измештеном" хармонском пратњом: мада се лествично поље једногласног тока који наизменично изводе соло алт и баритон, може третирати као дурско ("Слава Оцу и Сину", "Молитвама свјатаго Саве", "И ниње и присно", "Молитвама Богородици" - in es), хорска пратња недвосмислено намеће "паралелни" c-moll као основни. Кратко "иступање" хорског елемента у f-mol тоналитет (одсек "Помилуј нас Боже"), одвија се испод мелодије соло-баритона у c-mol лествици. Коначно тонално "помирење" наступа на последњој химни "Днес благодат свјатаго духа нас сабра", када соло-алт уз значајно редуковану хорску пратњу каденцира у C-duru, уз додату пикардијску терцу у сопранској и алтовској хорској деоници.

Пример бр. 10

Мецосопран соло

Днес бла-го-дат свја-та - го ду-ха нас со-бра, и сви зем-ше крест твој гла - го - лем:

Днес со - бра, со - бра гла-го -

Днес

Днес

бла-го-сло-вен грја диј во и - мја го - спо - дне, о-са - на во ви - шних.

о - са-на в'виш - них.

- лем: бла-го-сло-вен гра - диј го - спо - дне, о - са - на во - ви - шних.

о - са - на в'вишних.

о-са - на во ви - шних.

Миљивоје Црвчанин, став "Днес благодат свјатаго духа" из *Духовне музике о Светом Сави*
за мешовити хор (почетак)

Истовремени богослужбени и свечани концертни карактер ове службе, резултирао је добро разрађеним, архаично-модерним хармонским планом дела, али и укупно

трансформисаној појачко-обредној пракси у смеру деликатног уметничког геста. То нас умногоме подсећа на већ више пута поменути и анализирану композицију *Две песме у част Светог Саве* Петра Крстића, при чему је Црвчанинова обимнија форма достигла уметнички сложенију концепцију.

У том приближно сличном контексту Манојловићева композиција под пуним називом *Причастен Свјати сербски просветитељи и учитељи* или у скраћено, *Стихира српским светитељима*, написана у ратној 1943. години, представља изузетно дело по многим основама. Жанровски је доживљавамо као уметнички разрађену "самопроизвољну" причасну песму применљиву на литургијама у част прослављања Срба светитеља, истовремено и као концертни комад добоко утемељен у српској химнографско-појачкој традицији.

По наводу композитора текст је узет из Србљака из 1871. године, са понешто измењеним последњим стихом.⁴²¹ Оригинални састављач стихире Јован Георгијевић (Ђорђевић), епископ вршачки и потоњи митрополит карловачки, штампао ју је 1771. у Бечу.⁴²² Манојловић је овај напев, редигујући га и припремајући за објављивање, уврстио у Мокрањчево *Православно српско народно црквено појање* из 1935. године.⁴²³ Саму мелодију Манојловић је преузео од проте Михајла Поповића који ју је, за време рата, "скројио" у Паризу по 5. гласу Осмогласника. Напомињемо да се мелодијски запис ове стихире налази и у *Србљаку* Бранка Цвејића⁴²⁴ и да се Поповићева верзија извесно разликује. Занимљив коментар о природи ове скројене мелодије дао је Ненад Барачки: "Овај и овакав 5. глас није чисто самогласни напев његов, него су ту измешани напеви и самогласног, и подобног, и тропарског 5. гласа, са много индивидуалних самосвојности (подвукао БЂ). Ову стихиру, тако стављену у ноте, како је објавио г. Коста Манојловић, врло је тешко певати, а још теже добро одпевати."⁴²⁵ За разлику од оваквог, мање уобичајеног поступка проте Михајла Поповића, Ненад Барачки је исту песму шаблонски "ставио" у ноте по мелодији чисто самогласног напева 5. гласа "и то онако како се пева „Тебе одјејушчагосја“ или „Волсви персидстви“ чиме је по њему "ова стихира постала свакоме певачу лако изводљива." Сасвим је природно што је

⁴²¹ Разлика се јавља само на свршетку Стихире, у којој, према Србљаку, после "и предстатели рода сербскога крестоносног" дође: "Молите Бога от душах наших, спаситсја нам". Из партитуре, 4.

⁴²² Будимир Стефановић, *Стихира Србима светитељима / проблем текста, мелодије и места њенога у службама светих у Србљаку, Православна мисао*, VII, 2, Београд 1964, 2.

⁴²³ Једногласни запис ове стихире налази се на 331. страни нотног зборника, а у предговору на страни 3. овог издања Манојловић објашњава њен настанак: "Овом сам приликом средно материјал саобразно црквеној години и додао стихиру Српским светитељима коју ми је певао г. Михајло Поповић, прота, председник Духовног суда у Београду." На 331. страни, у фусноти, испод једногласне мелодије налази се следећа примедба: "Мелодију ове стихире саставио је у Паризу, за време рата, прота г. Михајло Поповић".

⁴²⁴ Карловачко појање, *Србљак* (ставио у ноте Бранко Цвејић), Београд 1970, 160.

⁴²⁵ Ненад Барачки, *Стихира општа светитељима српским, Духовна стража*, бр. 2, XI година, Сомбор 1938, 40.

управо виши степен креативног приступа искусног црквеног појца, какав је био прота Поповић, стваралачки привукао композитора Манојловића да при стварању нове једногласне песме, изгради ово импозантно хорско дело.

Верно преносећи текст стихире, аутор једногласну мелодију узима тек као основу на којој гради оригиналну композицију. Близу краја свог стваралачког опуса, Манојловић даје својеврсну синтезу мелографског и композиторског рада. Задржавајући формалну структуру која одговара облику црквене мелодије, аутор осим литургијске, делу омогућава и ефектну концертну примену. То постиже обиљем поступака кроз богату хармонску основу, транспонованем појединих одсека напева у нове тоналитете и изнад свега, разноврсним коришћењем имитације, од традиционалне хармонске полифоније, преко канона и фугата, до комбинација тематских обједињења са чисто линеарним музичким мишљењем.⁴²⁶ Досежући концепцију кантатних размера, аутор се вешто служи драматуршким елементом. Наглашава поједине одсеке стихире врстом обраде мелодијске линије, третирајући друге као прелазне, каденце или уводне, чиме ствара низ контрастирајућих, полифоних и хомофоних делова, са коначном апотеозом унисоног певања завршног текста "Управите Отечество пристаништу спасенија и просите мир од Бога роду нашему".

⁴²⁶ Занимљиво је констатовати којим се све полифоним (и хармонско-тоналним) поступцима композитор служи у појединим целинама дела: други одсек, модулирајући канон на квинти; трећи одсек, четворогласни фугато (тема у сопрану је најближа мелодији стихире); четврти одсек, фугато на оригиналну тему; пети одсек, програмско тумачење текста само мушки хор /"Свјати славни деспоти"/; шести одсек, модулирајући канон на мелодију другог текста стихире /"Свјати чудотворче"/, коју ће аутор поновити по завршетку канона- тематско обједињавање овог полифоног одсека; седми одсек, у функцији коде, са фортисимо динамиком, својеврсна "програмска" апотеоза – а ("Отци и пастири... просите мир од Бога роду нашему...") са сјајним хармонско-тоналним решењем: балкански а-mol близак мелодији стихире, који убрзо дијатонски модулира у почетни тоналитет b-mol, који се аналогно почетку, потврђује унисоном читавог хора и каденцирањем на доминантни паралелног D-dura.

Пример бр. 11

Grandioso, maestoso e con molto espressione

C. *f* *ff*
O, От - ци

A. *f* *ff*
O, O, От -

T. *ff*
от - ци и па - сти - ри до - бри, O, от - ци

B. *ff*
O, От - ци и па - сти - ри до - бри,

и па - сти - ри доб - ри, O, От - ци и па - сти - ри до - бри, у -

ци и па - сти - ри O, o, От - ци и па - сти - ри

и па - сти - ри до - бри O, От - ци и па - сти - ри доб - ри, у -

Maestoso

ресо а ресо rit.

пра - ви - те О - те - чес - тво при - ста - ниш - ту спа - се - ни - ја.

пра - ви - те О - те - чес - тво при - ста - ниш - ту спа - се - ни - ја.

Коста Манојловић, Стихира српским светитељима за мешовити хор (фрагмент)

Без нужности правила "чисте" уметничке музике која тражи неку врсту тематског или формалног обједињавања, услед присуства напева као естетско-формалног предлошка, Манојловић суверено влада уметничком концепцијом. Добро осмишљеном сродношћу фактуре остварује уравнотеженост, а изменама полифоних и хомофоних делова неопходан контраст.⁴²⁷ По претежно линеарном току који резултира сложеном фактуром, композиција би свој потенцијални стилски пандан могла да има у делу *Царју небесни* по шестом гласу Јосифа Маринковића, као примеру са знатно једноставнијим имитационим радом. Суштинска повезаност остварења лежи у нивоу обраде изабране стихире: у оба случаја напев диктира форму, али се разликује њихов међусобни приступ ка укупном третману мелодије и као чисто музичком материјалу. Старији аутор издваја и варира "само" почетни мотив песме 6. гласа⁴²⁸, док Манојловић неколико деценија касније читав мелодијски костур подвргава тематском третману и богатој уметничкој обради.

Само музичко "иконографско" предање овог конкретног напева поред опште црквеног, обезбеђивало је и деликатно узвишену историјско-националну духовну димензију, повезујући у један молитвени низ најзначајније српске средњовековне и потоње светитеље. Коначно, година настанка Манојловићевог дела, ратна 1943, највероватније одређује инспирацију аутора трагичним моментима спашавања моштију српских светитеља из фрушкогорских манастира од стране немачких снага пред девастирајућим усташким терором. То је био онај историјски моменат када су у београдску Саборну цркву стигли саркофази са моштима светог кнеза Лазара из Врдника, Светог блаженог цара Уроша из манастира Јазак и Светог праведног Стефана Штиљановића из манастира Шишатовца. Управо је то разлог што се фотографија сцене опхода са светитељским моштима око Саборне цркве налази на првим страницама ове партитуре. Због значаја историјског тренутка остала је пракса у београдској Саборној цркви да се сваког уторка на крају Молебна српским светитељима управо поји ова црквена песма. Добијајући третман "самопроизвољног причасна", стихира се изводи још на литургији на дан Светог Симеона или на празник Сабора српских светитеља.⁴²⁹ Вредност овог Манојловићевог црквено-мелодијског предлошка изванредно тумачи Будимир Стефановић: "То значи да Стихира у извесном смислу чак надмашује 'Србљак' превазилазећи га већим бројем имена

⁴²⁷ Ана Стефановић, *Зборник радова о Кости П. Манојловићу*, ФМУ, Београд 1990, 248.

⁴²⁸ Почетна фраза са текстом "Царју небесни" пре континуираног тока и почетка у сопранској деоници бива антиципирана значајним уводом мушког хора; види: Ивана Перковић, *Од анђeosког појања до хорске уметности*, Музиколошке студије – дисертације, свеска 1/2008, Катедра за музикологију Факултет музичке уметности у Београду 2008, 202.

⁴²⁹ Ове податке дао нам је др Ненад Ристовић, који делује и као појац управо у Саборном храму Архангела Михаила у Београду.

светих које спомиње и прославља... Јер црква из објективних разлога неће моћи дати и написати посебну службу сваком светцу, а Стихира ће ипак и таква имена спомињати, њихову личност величати и учвршћивати успомену на њих у свести верних који ту Стихиру слушају. Стихира је у неку руку 'Србљак у маломе' или ако хоћете – идеално замишљени и низањем имена светих потпуно комплетирани 'Србљак'.⁴³⁰

Упркос високом степену увек актуелног значаја овог текста у најужем националном кругу драматично преплетених верских и историјских елемената као и објективној могућности да се стихири унесе у службу сваком поједином светом у *Србљаку* чиме би она чешће вршила своју едукативну улогу⁴³¹, хорска верзија Косте Манојловића никада се није нашла на репертору српских хорова. Коначно и упркос чињеници да је сам композитор доказао изванредну свест о готово егзистенцијалном значају поетских порука ове стихири у једном од страшних историјских периода за наш народ, ово хорско дело никада није доживело ни своје премијерно извођење.

Сасвим је природно да "чисте" концертне концепције Манојловића и Црвчанина показују знатно више разлика у односу на њихове сличне поступке у делима функционалног значаја. Док се Црвчанин крајње нетрадиционално упустио у увођење инструменталног елемента, Манојловић је остао на нивоу вокалног израза, уводећи "руску" праксу супротстављања солисте хорском ансамблу, односно додатним инсистирањем на изражајној снази оригиналног музичког језика.

Црвчанинов Духовни концерт *Молитву пролију ко Господу* (1923), написан је за соло сопран, мешовити хор и оркестар. Као потпуни контраст у односу на богослужбене потенцијале претежно хомофоног *Опела*, у овом делу композитор исказује апсолутну наклоност ка полифонији. Као јединствен пример у српској духовној хорској литератури, дело је формално конципирано као "раслабљени" или мање строг тип двоструке фуге: с обзиром на то да се две теме никад не појављују заједно могуће га је дефинисати као необарокни тип ричеркара.⁴³² Историјски посматрано, композиција представља вокално-инструментални првенац у овом жанру српске музике и то свега шест година по настанку познате *Литургије доместике* оп. 79 (1917) Александра Гречанинова за мешовити хор и симфонијски оркестар.

Црвчанинов *Оче наш* (1935) посвећен тадашњем српском патријарху Варнави, представља пример оригиналне класичне концертне композиције, претежно хомофоне, са

⁴³⁰ Будимир Стефановић, *Стихира Србима светитељима / проблем текста, мелодије и места њенога у службама светих у Србљаку, Православна мисао*, VII, 2, Београд 1964, 4.

⁴³¹ Исто, 6.

⁴³² Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Просвета, Београд 1969, 83.

значајним драматуршко постављеним изменама солистичких и tutti одломака. На релативно кратком простору од осам тактова, средишњи одсек на текст "и остави нам долги нашја" доноси драмски врхунац путем наглих тоналних измена (g-moll, b-moll, c-moll) и усложњавањем до осмогласне структуре. Управо овај контрастирајући фрагмент композиције Црвчанин три године касније мења, поједностављује и убацује у своју *Литургију Светог Јована Златоустог*. Изузимајући квазиимитационе солистичке деонице сопрана и алта, у новом делу хорска структура остаје редукована на мушки четворогласни састав. У прилог доказивању изузетно профилисаног стваралаштва аутора, овај детаљ на нивоу суштински исте музичке идеје – својеврсне технике самопреузимања или "пародирања" већ написане хорске структуре, илуструје његов разрађен, истовремено и флексибилан приступ богослужбеним и уметничко-концертним потенцијалима овог жанра.

Тебе појем за соло-бас и мешовити хор Манојловића, представља концертну композицију претежно дијатонског склопа, при чему вредност израза дају широко распевана солистичка деоница у првом делу и богато поље модулационог круга (f-mol, c-mol, d-mol, f-mol, b-mol, f-mol) у другом, респонзоријалном одсеку. Дело као да стоји између утицаја западне духовне музике, типа мотета и хорске солистичке "нумере" из времена стваралаштва Павела Чеснокова или Александра Гречанинова. Но, за разлику од уобичајене "руске" праксе увођења солистичке деонице под јасним оперским утицајем, Манојловић инситира на медитативном и речитативно-молитвеном дејству солисте: такав поступак у многеме подсећа на третман сола у Трећем духовном стиху Марка Тајчевића. У тонално различитим хорским одговорима препознајемо и модеран елеменат хармонске "боје". Готово са сигурношћу можемо рећи да дело припада периоду Манојловићевог "импресионистичког замаха" из касних 20-тих година прошлог века и представља једно од његових најбољих остварења.

уметницима, али и својим оснивачима, диригентима и редовним члановима.⁴³³ У домену световне музике залагао се за извођење композиција југословенских композитора, али и дела интернационалног репертоара. Додатни напори око превођења комплетних текстова на српски језик у оквиру европски профилисаних целовечерњих концерата, сведоче о његовој изразитој тежњи ка проширењу видика тадашње српске публике.⁴³⁴ У том смислу, очигледно да идеја неговања искључиво православних духовних концерата за Манојловића није била примарна, с обзиром на то да је у периоду од дванаест година извео релативно мало таквих програма.⁴³⁵ На њима је Манојловић представљао традиционалан избор из руског⁴³⁶ и српског репертоара, с тим што је поред Мокрањчевих и сопствених дела (*Јако да царја, Оче наш, Тебе појем*), дириговао и фрагменте из *Литургије* у В-duru за мушки хор Милоја Милојевића („Херувимска песма“, „Скажи ми Господи“), које је изводио још непосредно после Првог светског рата.

На примеру једне Манојловићеве критике Духовног концерта Београдског певачког друштва⁴³⁷ видимо како је унутрашњи религиозни доживљај црквеног хорског дела за овог музичара представљао једини аутентичан вид тумачења. Поједине елементе интерпретације диригента Ловре Матачића, попут прешироких ритмичких слобода у *Тебе одјејучагосја* Стевана Мокрањца, као и "брујање" на неутралном слогу у неким деловима Христићевог *Опела*, сматрао је неумереним: "Шта ће г. Матачићу тежња за ефектом по сваку цену, па и саму штету композиције, када он може и треба, да израђује а капела стил средствима која озбиљна полифона музика ставља на расположење [...] јер тежње за ефектима нису у традицији друштва биле ни у предратном времену."⁴³⁸ Објективна потврда оваквог, "здравог" конзервативног приступа, стизала је у више махова поводом дириговања самог Манојловића, када је штампа бележила да "Г. Манојловић, не тражи никада ефекат шлагера ни варљиву спољашњост: за њега је главно да у савесном раду дође до једне чисте неупарађене лепоте [...] Сваку пажњу обраћа он унутарњем, а не спољашњем [...] Ниједна тачка у програму, ниједан гест у дириговању (као ни једна нота у композицијама) није зато да се измоли аплауз публике

⁴³³ Даница Петровић (Богдан Ђаковић, Татјана Марковић), *Прво Београдско певачко друштво / 150 година*, Музиколошки институт САНУ, Галерија САНУ, Београд 2004, 7.

⁴³⁴ Најзначајнији стилски осмишљени програми које је Манојловић изводио су: *Југословенска хорска музика* (1926), *Песме Лужичких Срба* (1927), *Енглески мадригали* (1927, 1929), *Коледне и божићне песме разних народа* (1929), *Југословенски концерт* (1929).

⁴³⁵ Нашли смо податке о четири духовна концерта, од којих су прва три била одржана још у почетном периоду Манојловићевог рада са Београдским певачким друштвом: духовни концерт од 7. априла 1920. године, концерт на Велики петак, 29. априла 1921. године, комеморативни концерт поводом смрти краља Петра, 14 и 15. октобра 1921. године и четврти, Велики духовни концерт, 1. марта 1931. године, види: Слободан Турлаков, нав. дело.

⁴³⁶ Манојловић је изводио дела Ребикова, Ведеља, Малашкина, Гречанинова, Григорјева.

⁴³⁷ Концерт из априла 1932. године.

⁴³⁸ Коста Манојловић, Духовни концерт Првог београдског певачког друштва, *Време*, 29. април 1932, 7.

[...] Сваки од његових концерата доноси нешто ново, страно, сваки је тражење и експеримент."⁴³⁹

Могуће је, ипак, да је Манојловићев диригентски приступ откривао и извесну дозу нефлексибилности и мањак слободне динамичке спонтаности, при чему је посебну, можда и превише наглашену пажњу поклањао изговору текста: "Г. Манојловић је, дајући безмало свим композицијама један, рекли бисмо сентименталан или трагично-патетичан тон, или обоје у исти мах, учинио да је концерт промашај [...] Без контраста [...] што је изазвало неверан утисак о фактичкој вредности савременог хорског стварања у нас. [...] Г. Манојловић је заборавио да изради динамику [...] сувише буквално схватао текст [...] тражио од певача да дикцијом бојадишу текст буквално и онако како би га он компоновао, а не онако како су га (често апсолутно верно и успешно) тоновима оживели његови композитори."⁴⁴⁰ По сопственим речима Манојловића, управо су акцентуација и дикција били елементи које је још од раних дана усвојио од Стевана Мокрањца.⁴⁴¹



Као доследан настављач свога учитеља, Коста Манојловић у стваралачком домену није достигао Мокрањчев ниво, али је на изванредно продуховљен начин "повео" српску црквену хорску музику даље према креативним сусретима аутентичне појачке традиције, профилисаних историјских наслага западне и православне хорске уметности и дискретно наговештених савремених уметничких решења. Тај стваралачки склад постигао је еманципацијом низа композиционих поступака, али и укупним типом вишегласне хорске а *carrella* конструкције, никад не "прекривајући" одређујући химнографски ниво. Манојловићева хорска дела су у годинама настанка захтевала изнад просечне или барем музички писмене хорске певаче, па је могуће и то био један од објективних разлога зашто их српска махом аматерска, црквена и грађанска певачка друштва никад нису у већој мери усвојила.⁴⁴² Услед конкретних негативних историјских околности, али и потоњег својеврсног националног културног "фатума", ни млађи српски хорски посленици од времена композиторове смрти до данашњег дана, нису се у пуној мери упустили у реафирмацију изванредног Манојловићевог уметничког прегнућа.

⁴³⁹ Петар Бунгулац, Концерти хорова, *Мисао*, св. 314, 1929, 219-220.

⁴⁴⁰ Милоје Милојевић, Југословенски концерт Београдског певачког друштва, *СКГ*, књ. XVII, бр. 8, 16. април 1926, 631.

⁴⁴¹ Прилози за биографију, рукопис, према: Јелена Милојковић-Ђурић, *Зборник радова о Кости П. Манојловићу*, ФМУ, Београд 1990, 100.

⁴⁴² Даница Петровић, Педесет година од смрти Косте П. Манојловића - композитор, диригент, педагог, етномузиколог, *Календар српске православне патријаршије Црква*, Београд 1999, 80.

Доминантно полифони карактер Црвчанинове духовне хорске музике, као поступак својеврсног "оправослављивања" западне композиционе технике, кроз строго профилисан вокални карактер и уз балансирано садејство са хомофоним структурама, може се условно повезати са његовим амбивалентним односом према ужим обредним и ширим уметничким могућностима овог жанра. Остварујући ниво чистог естетског квалитета путем примене полифоног мишљења, композитор се усмерио на уметничко-символичан начин разраде основног конститутивног аспекта овог жанра црквене уметности, саме музичке сонорности. Управо је помирење оваквог уметничког приступа и функционалног аспекта његове црквене музике - богослужбено-концертни приступ - резултирало новим жанровским квалитетом. Остајући у доменима широко постављеног, европски романтичарског а *cappella* хорског концертног израза, успевао је да оствари дејство слично старом руском средњовековном "демественом" стилу: као посебном ванлитургијском, достојанственом појању, блиском независној религијској литератури или слободном сликању библијских или новозаветних тема. Као истовремени задатак, ова музика је увек имала за циљ развијање посредног интересовања према обредном животу цркве, на шири начин афиришући различите аспекте религиозности.

КОНЦЕРТНО-БОГОСЛУЖБЕНИ ПРИСТУП

Одређујући стваралаштво следеће групе аутора концертно-богослужбеним приступом, најпре ћемо анализирати њихов рад на већим формама (*Литургија* Станислава Биничког, *Литургија* и *Опело* Стевана Христића, *Литургија* Марка Тајчевића), где се укупни функционални потенцијал није апсолутно "изборио" за доминацију над уметничким елементима. Паралелно праћење извођачких судбина посматраних дела значајно ће допринети свеобухватнијем разумевању ефекта њихове појаве у међуратном периоду. Заправо је реч о ритуално применљивим остварењима, која из објективних разлога ограничених извођачких могућности већине црквених певачких друштава нису равноправније заживела и као литургијска музика. Ту, пре свега, мислимо на оба Христићева дела, док су комплетна богослужбена извођења литургија Биничког и Тајчевића заостајала по броју у односу на њихове концертне продукције.

Приликом сагледавања најквалитетнијих доприноса жанру, *Опела* Стевана Христића и *Литургије* Марка Тајчевића, поред већ наведених параметара аналитичког и извођачког

аспекта, укључићемо и сагледавање утицаја конкретних средина у којима су аутори извесно стекли додатни "жанровски" стимуланс за реализацију црквене хорске музике. Док је за Христића то био боравак у Русији (1910) као део обимнијег студијског усавршавања, за Марка Тајчевића значај има крај његовог "загребачког" периода током четврте деценије 20. века, када се професионално укључује у уредништво часописа Тирилометодског друштва (*Тирилометодски вјесник*), пратећи рад истоимене школе црквене музике и хорског ансамбла. На крају ћемо анализирати и преостале делове опуса ове двојице аутора, који су више конципирани као концертне композиције.

Попут утицаја Јосифа Маринковића унутар круга млађих међуратних композитора оријентисаних ка богослужбено-концертном приступу, и **Петар Коњовић** (1883-1970) је највећи број остварења црквене хорске музике створио у периоду до Првог светског рата,⁴⁴³ али се дејство његовог опуса путем извођачког аспекта, као и писане речи на тему српске црквене музике,⁴⁴⁴ показало значајним управо неколико деценија касније. За разлику од Маринковића, Коњовићево дело је одређено концертно-богослужбеним приступом који ће представљати заједничку особину са већином аутора из категорије оригиналног уметничког стваралаштва. Специфичан животни и уметнички пут, који га је од непосредног рада са певачким друштвима у раним годинама одвео до најзначајније жанровске вокације, рада око оперске сцене и за њу, онемогућио је Коњовићу бављење овим жанром у потоњим фазама развоја. Био је привилегован да му се као мало ком српском аутору омогући издавање готово целокупног духовног опуса у једној књизи: збирка *Музика духовна* појавила се као посебно издање *Тирилометодског вјесника* у Загребу 1938. године. Специфичан стилски профил ове музике и кроз релативно честа концертна извођења у међуратном периоду значајно је доприносио развоју овог жанра. У тим приликама управо је степен "умереног" Коњовићевог модернизма долазио до пуног изражаја.

Као доминантно романтичарски оријентисан, са изразитим осећањем за драматургију⁴⁴⁵ и коришћење слободнијег хармонског језика, Коњовић је брзо дошао до индивидуалног израза у црквеном хорском жанру који је, нажалост, прерано и трајно напустио. Стиче се међутим утисак, да су се неки од будућих елемената модернијег слоја ауторовог музичког говора већ пројавили у појединим нумерама збирке *Музика духовна*:

⁴⁴³ Милица Кајганић, Црквена музика Петра Коњовића. *Музика духовна* и пут ка 'модерној' српској црквеној музици, Београд 2002, рукопис.

⁴⁴⁴ Петар Коњовић, Међусобни утицаји народне и црквене музике, у: *Књига о музици*, Нови Сад, 1947.

⁴⁴⁵ Ивана Перковић, *Од анђeosког појања до хорске уметности*, Музиколошке студије – дисертације, свеска 1/2008, Катедра за музикологију Факултет музичке уметности у Београду, 2008 112.

непредвидљиви функционални обрти хоризонталног хармонског плана или засићеност хармонске вертикале.⁴⁴⁶ У предговору овог издања Марко Тајчевић истиче како се Коњовић по питању "драматског музичког израза и повремено издашније примене хроматике", те посебно "ширим развојем форме" знатно удаљио од Стевана Мокрањца.⁴⁴⁷ На једном од значајнијих духовних концерта Првог београдског певачког друштва овог периода, из априла 1939. године, иза познатих дела Мокрањца и Маринковића, а уз два модерна одломка из *Свечане литургије* за мешовити хор оп. 50 Милоја Милојевића, нашле су се и Коњовићеве композиције *Достојно јест* и *На рјекама вавилонских*. Ова друга, традиционално хомофона и фактурно веома занимљива: наизменични наступи женског и мушког хора уз моменте ефектног спајања, путем асоцирања на староцрквене тоналитете успешно достиже жељени утисак архаичног.⁴⁴⁸ Милоје Милојевић је поводом поменутог концерта забележио да Коњовић "...тонској боји даје видно место [...] у погледу мешања гласова и у погледу хармонских комбинација."⁴⁴⁹ Петар Стојановић је пак, поредећи достигнућа ова два композитора исте генерације, констатовао "знатно мирнији и чистији по смерности"⁴⁵⁰ приступ Коњовића. Исту композицију са успехом је на литургији као причасну песму изводило Српско певачко друштво из Загреба са диригентом Владимиром Жакићем крајем двадесетих година.⁴⁵¹ Хрватско певачко друштво "Лисински" са диригентом Крешимиром Барановићем, на једном од гостовања у Београду, априла 1935. године, унутар југословенски оријентисаног програма, представило се Коњовићевом композицијом *Тебе одјејучагосја*.⁴⁵² Почетком пете деценије прошлога века промовишући у својој средини Коњовићеву духовну музику, хор Саборне цркве из Но00вог Сада изводио је одређени број његових дела, при чему су она у "драматуршкој" концепцији концерата увек заузимала место стилске споне од традиционалног ка модерном.⁴⁵³

⁴⁴⁶ Катарина Томашевић, *На раскрићу истока и запада / о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Музиколошки институт САНУ, Матица српска, Београд-Нови Сад, 2009, 204.

⁴⁴⁷ Марко Тајчевић, предговор издању: Petar Konjovic, *Muzika duhovna (Musique sacree)*, srpsko-pravoslavni crkveni narjevi u viseglasnoj obradi vokalnoj – Les chants de l’eglise serbe ecrits en remaniement polyphon, Zagreb, MDCCCXXXVIII, Izdanje i naklada Cirilometodskog vjesnika, Zagreb, 4.

⁴⁴⁸ Исто.

⁴⁴⁹ Милоје Милојевић, Духовни концерт "Првог београдског певачког друштва", *Политика*, 23. 04, 1939, 20.

⁴⁵⁰ Петар Стојановић, Духовни концерт Првог београдског певачког друштва, *Време*, 21. април, 1939.

⁴⁵¹ D. Mladenović, *Pravoslavno rojanje u Zagrebu, Ćirilo-metodski vjesnik*, sv. 2, 1927, Zagreb, 109.

⁴⁵² С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду 1840-1941*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994, 171.

⁴⁵³ На Божићњем концерту из јануара 1943. године, изведена је Коњовићева композиција *Јегда приде*, као благо хармонским елементом осавремењена обрада једне традиционалне песме за празник Христовог рођења; види: Педагог, Успео духовни концерт Хора Саборне цркве, *Нова пошта*, Нови Сад, 5. јануар, 1943.

Свакако битан детаљ представља чињеница да је готово половину штампаних композиција у збирци *Музика духовна* аутор назвао *концертима*. Сматрамо да су најмање два разлога одредила овакво Коњовићево одређење: 1) традиционална руска пракса⁴⁵⁴, али и 2) формално исказивање могућности да црквена хорска музика изразитијег уметничког профила буде равноправно намењена и концертном подијуму. Томе у прилог иде укупна концепција већине ових нумера, без обзира да ли су базиране на традиционалном напеву или су оригиналне у „духу“ једногласних мелодија (*О како безаконоје* и *Боже, во помошч моју вонми*). Дobar пример је композиција *Глас Господен на водах* настала на основу стилизације 8. гласа тропара при водоосвећењу: релативно кратког трајања, латентно модалног призвука са неочекиваним хармонским решењима и узбудљивим драматуршким током, она представља функционалну црквену химну, истовремено и ефектан концертни комад изузетног споја традиционалног и дискретно модернизованог приступа.

Пример бр. 13

Sostenuto e molto tranquillo

С. на во дах
А. Глас го спо ден во пи јет
Т. на во дах
Б. во пи јет

ду - ха
гла го - ља. При - ди - те при - ми - те вси ду - ха пре - муд - ро - сти.

Петар Коњовић, *Глас Господен на водах* за мешовити хор (почетак)

⁴⁵⁴ Димитрије Стефановић, "Музика духовна" Петра Коњовића, у: *Живот и дело Петра Коњовића*, Зборник радова, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 2, Београд 1989, 84.

Као значајан музички писац, Коњовић се залагао за компаративно изучавање духовне појачке баштине, оправдано се надајући да ће таква активност на научној основи учинити реалним и нове могућности непосредног стваралаштва.⁴⁵⁵ Мада су и други аутори (Живковић, Милојевић) управо на овај начин сагледавали пут развоја црквеног хорског жанра, потоњи домети махом оригиналног приступа у суштини ће се објективно мало базирати на елементима нашег црквеног једногласја. Пишући о Мокрањцу⁴⁵⁶ Коњовић је наглашавао врхунско уметничко умеће кроз "интензитет и дубину вајања мелодијске линије", као и "импозантну уздржљивост у примени контрапункта", закључујући да је овом композитору увек "више било до стилске чистоте него до звучног ефекта."⁴⁵⁷ Управо ће та врста сложене унутрашње једноставности, утемељене на вези са природом традиционалних напева, недостајати појединим ауторима међуратног периода, а којом је тако снажно зрачило стваралаштво Петра Коњовића.

Стваралаштвом захватајући широк распон жанровског интересовања са нагласком на вокално-инструменталном пољу, **Станислав Бинички** (1872-1942) је и на плану хорске црквене музике у "постмокрањчевском" времену оставио прве значајније резултате. То се највише огледа у *Опелу* (1912) и *Литургији Светог Јована Златоустог* (1923), делима оригиналног музичког језика без употребе напева. Како доступна литература нуди само релативно поуздане податке о датирању црквених остварења,⁴⁵⁸ "међуратни" тренутак настанка ауторове *Литургије Светог Јована Златоустог* као сложеније форме, одређује наше превасходно интересовање за ову композицију. Треба напоменути да је често извођени став "Оче наш" био написан још 1906. године, те је накнадно уврштен у оквир ове сложеније форме.

Као једно од ретко штампаних дела српске духовне хорске музике овог периода,⁴⁵⁹ *Литургија Светог Јована Златоустог* Биничког негује уметничко-концертни карактер у готово свим елементима оригиналног музичког језика. То је утисак који се "ишчитава" како из значајнијих затворених нумера, попут причасне песме "Хвалите Господа с небес" и молитве Господње "Оче наш", тако и на већем броју других детаља. Приметан утицај руске духовне музике, кроз претежно молске тоналитете или лавирање тоналности између дура и паралелне молске основе ("Свјати Боже", "Херувимска песма", "Милост мира", "Тебе појем"), огледа се и

⁴⁵⁵ Исто, 94.

⁴⁵⁶ Петар Коњовић, *Musica divina*, у: Стеван Мокрањац, Београд, 1957; друго издање Матица Српска, Нови Сад, 1984; види: Сабрана дела Стевана Мокрањца, X том, Завод за издавање уџбеника, Београд 2000.

⁴⁵⁷ Исти, Стеван Мокрањац, Матица Српска, Нови Сад 1984, 126.

⁴⁵⁸ Верослава Петровић, *Станислав Бинички, каталог са изложбе*, Музеј позоришне уметности, Београд 1973.

⁴⁵⁹ Издавачка књижара Геце Кона, Кнез Михајлова 1, Београд.

у хармонски богатој "Сугубој јектенији" са чак седам различитих каденци.⁴⁶⁰ Свега пет тактова трајања фрагмента "Алилуја" карактером и неразрађеном музичком синтагмом недовољно испуњавају литургијски тренутак после читања дела апостола. То исто важи и за хорске реплике "Слава тебје, Господи" пре и после читања јеванђеља: супротно решењу Стевана Мокрањца који предвиђа понављање исте фразе, музички различите целине код Биничког, као да својом "прокомпонованошћу" дају недовољан значај читању ових библијских одломака. Слично начину претходно описане музичке природе "Сугубе јектеније", и "Прозбена јектенија" концертног карактера, остварује кључне промене честом изменом хармонског плана. Нумера "Тебе појем", мада начелно доноси Мокрањчев однос између соло и тути звучања, у одсуству познате црквене мелодије и "статичним" музичким изразом резултира бледим мелодијско-хармонским дејством. Став „Оче наш“, смештен у нову тонску област (F-dur), извесно нарушава дотадашње релативно дуго и стабилно окружење основног тоналитета (G-dur). Као популарна нумера, са профилем руског третмана соло-сопрана у средњем делу (уочљива терцна сродност тоналног плана: F-dur/a-mol/F-dur) и складно конструисаним фугатом у последњем, по своме карактеру као да је додатно оптеретила до тада већ изражену концерту концепцију. Њена укупна солидна конструкција и добар осећај за форму, естетско порекло више дугују оперској сцени него медитативној основи појачке и богослужбене хорске традиције.

Највећим степеном концертантности без сумње одише причасна песма „Хвалите Господа с небес“, коју Властимир Перичић карактерише као "вид обичне фуге слободне конструкције, уоквирене и местимично испрекидане свечаним акордским стубовима".⁴⁶¹ Уз поновно коришћење хармонског ефекта терцне сродности (C-dur/As-dur) и са повезујућим мелодијским елементом из увода у коди става, ова литургијска нумера Станислава Биничког показује веома солидно владање академским композиционим дисциплинама, са крајњим резултатом монументалног карактера романтичарске провенијенције.

⁴⁶⁰ G-dur/e-mol/ a-mol, D-dur/G-dur/ H-dur, e-mol/D-dur/G-dur, a-mol/E-dur/a-mol, a-mol/Fis/H/e-mol, C-dur/e-mol/a-mol, D-dur/G-dur/G-dur.

⁴⁶¹ Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Просвета, Београд 1969.

Пример бр. 14

Molto rit.

С. Хва-ли-те је - го-во виш - њих хва - ли-те је - го во виш - - - -

А. виш - њих во _____ виш -

Т. Хва - ли - те _____ је - го _____ је - го во виш - њих во _____ виш -

Б. во виш - њих хва - ли - те _____ је - го _____ је - го _____ хва-ли-те је - го во виш -

Maestoso

С. њих. _____ А - ли - лу - ја, а - ли - лу - ја, а - ли - лу - ја. _____

А. њих. _____

Т. њих. _____ А - ли - лу - ја, а - ли - лу - ја, а - ли - лу - ја. _____

Б. њих. _____

Станислав Бинички, став "Хвалите Господа" из *Литургије* за мешовити хор (фрагмент)

Сви поменути елементи *Литургије* сведоче о само релативно успешној симбиози преузетих утицаја, од начелног Мокрањчевог обрасца, преко руске традиције, до неоромантичарских елемената који се препознају у хармонским и фугираним одсецима. Основни проблем, који свакако надилази конструктивно-техничке аспекте дела представља сам музички карактер, много ближи световном изразу у односу на потребну узвишеност дејства једне од литургијских уметности. Ипак и креативност ове врсте, имала је позитивне жанровске консеквенце у смеру пораста сложенијих конструктивних решења у делима потоњих српских аутора.

Продукција *Литургије Светог Јована Златоустог* као најзначајнијег црквеног хорског дела Станислава Биничког, везана је била за прославу његове двадесетпетогодишњице рада, 1924. године. Том приликом је као део црквене службе била изведена у Вазнесенској цркви у

Београду, при чему је хором Певачког друштва "Станковић" дириговао сам композитор.⁴⁶² Занимљиво је да ће у наставку међуратног периода композиција у целини бити концертно изведена још неколико пута, док ће се мањи број певачких друштава приликом певања на богослужењу опредељивати само за поједине ставове: "Оче наш" (са соло-сопраном), "Херувимска песма" и завршетак *Литургије*. Као једно од ретких, извесно интересатних извођења, наводимо оно из 1928. године од стране Хрватског хора "Јека са Јадрана" из Сушака са диригентом Антом Петровићем,⁴⁶³ који је у програму југословенске оријентације уврстио и духовно дело једног српског аутора.⁴⁶⁴ Вероватно је то условило чињеницу да је Бинички већ следеће, 1929. године управо овом певачком друштву посветио нову композицију, ирмос *Достојно јест*.⁴⁶⁵

Свој готово "равноправан" живот кроз обе извођачке праксе *Литургија Светог Јована Златоустог* доживеће тек средином четврдесетих година, када ће је са подједнаким успехом на богослужењима и на духовним концертима изводити Хор Саборне цркве у Новом Саду. Композиција је први пут концертно представљена у овом граду на Цвети, 18. априла 1943. године. Док је први део програма био је испуњен овим модерним жанровским остварењем, у другом су се чула капитална дела претходне епохе развоја српске црквене хорске музике: Мокрањчева стихира на Велики петак *Тебе одјејушчагосја* и Коњовићева композиција *На рјехах вавилонских*. На богослужењима у Саборној цркви у Новом Саду, матични хор је најчешће изводио нумере "Оче наш"⁴⁶⁶ и "Канон евхаристије",⁴⁶⁷ као и њен завршни део.⁴⁶⁸

Стваралаштво композитора и диригента **Стевана Христића** (1885-1958) одређено је релативно малим бројем дела различитог жанра, међу којима нека представљају и најквалитетнија остварења српске уметничке музике. Високо вредновани балет *Охридска*

⁴⁶² 25-godišnjica Stanislava Biničkog, *Sv. Cecilija*, sv. 2, Zagreb 1924.

⁴⁶³ Концерт је одржан 26. маја 1928 године, види: Слободан Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду 1840-1941*, Београд, позоришни музеј Србије, 1994, 125.

⁴⁶⁴ Донекле импонује спремност једног хрватског ансамбла да се одлучи за извођење Литургије Биничког, пре свега у односу на релативну незаинтересованост "домаћих" друштава за промоцијом нових остварења српских стваралаца у овој области. У том смислу, помињемо и сарадњу на релацији Стеван Христић композитор загребачки хор *Лисински*, који је премијерно извео *Опело* нашег аутора. Напомињемо да су управо ова два певачка друштва, заједно са *Дубравом* из Дубровника и *Глазбеним друштвом* са Корчуле били једини пројугословенски оријентисани хорови, који су се за разлику од већина певачких друштва у Хрватском певачком савезу 1924. године учланили у Јужнословенски певачки савез. Види: Даница Петровић, Богдан Ђаковић, Татјана Марковић, *Прво београдско певачко друштво: 150 година*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2004, 24.

⁴⁶⁵ Нажалост, ову партитуру до данас нисмо успели да пронађемо.

⁴⁶⁶ Соло деоницу је у овој композицији годинама успешно на недељним или празничним литургијама, као и на концертима изводила чланица хора, сопран Нада Мушицки; на пример, на Литургија за Божић 1942. године. Види: Литургија на Божић у Саборној цркви, *Нова пошта*, Нови Сад, Божић, 1942.

⁴⁶⁷ На недељној литургији, 15. јануара 1944. године; Види, *Нова пошта*, 15. јануар, Нови Сад 1944, 4.

⁴⁶⁸ На Божићној литургији 1942. године; Види: Види: Литургија на Божић у Саборној цркви, *Нова пошта*, Нови Сад Божић, 1942, 5.

легенда, опера *Сутон* или први српски ораторијум *Васкрсење* имају објективан пандан у делима православне духовне хорске музике: *Опелу* у b-molu (1915) за мешовити хор, *Литургији Светог Јована Златоустог* за мушки хор (1936)⁴⁶⁹ и *Две побожне песме*: "Божија мајка наоди крст" и "Христос тјеши матер"⁴⁷⁰ за мешовити хор, као концертним композицијама на народне текстове. С обзиром на то да је прво дело у e-molu изгубљено током Првог светског рата, Христић је своје друго *Опело* очигледно накнадно посветио "погинулим и умрлим жртвама у ратовима за народно ослобођење и уједињење (1912-1918)". *Литургију* за мушки хор посветио је "Његовој Светости патријарху Варнави у знак највећег поштовања и оданости, 20. јануара 1937."

За разлику од доминантног концертног профила *Литургије* Биничког, у доброј мери испуњене оперском мелодиком и извесно недовољно трансформисаним полифоним "позајмицама" из света западне европске музике, Христићева решења показују пример помирења различитих стилских елемената и модерног приступа уз потпуну усаглашеност богослужбених и уметничких параметара. Јединствена црта Христићеве урођене музикалности, као својеврсно присуство "мелодијског дара", чини његово *Опело* истинским жанровским ремек-делом.

Основну музичку идеју композиције доноси одмерено спровођење модалности као примера "архаично-модерног" православог музичког идиома. Избегавајући претерано хроматско хармонско "бојадисање" Милојевићевог типа или потпуну доминацију модалности код Тајчевића, Христић у кулминационим тачкама модални слој супротставља "конзервативним" тоналним и хроматским хармонским везама.

⁴⁶⁹ Партитура ове композиције остала је рукопису и чува се у Патријаршијској библиотеци у Београду, рукопис фолио формата, Рс 450.

⁴⁷⁰ Година настанка ове две композиције није позната. Штампана је први пут у издању Јужнословенског певачког савеза, свеска бр. 9, 1926. године. Други пут нашла се 1964. године заједно са најпрепрезентативнијим хорским делима Христића у Просветином издању у редакцији Милана Бајшанског. У одељку *Побожна и духовна музика* штампана је поред фрагмента *Јако да царја* из *Литургије за мушки хор* и *Опела* за мешовити.

Пример бр. 15

L'istesso tempo p — mp p — mf

S. Свја - ти Бо - же, свја - ти крјеп - ки,

A. Свја - ти Бо - же, свја - ти крјеп - ки, свја -

T. Свја - - ти Бо - же, свја - - ти крјеп - ки, свја - - ти

B. Свја - ти Бо - же, Свја - ти крјеп - ки,

mf *pp* *pp* *pp*

свја - ти без смерт - ни по - ми - луј нас, — по - ми - луј нас, — по - ми - луј нас, —

- ти без смерт - ни по - ми - луј нас, — по - ми - луј нас, — по - ми - луј нас, —

- ти без смерт - ни по - ми - луј нас, — по - ми - луј нас, — по - ми - луј нас, —

свја - ти без смерт - ни, по - ми - луј нас, — по - ми - луј нас, — по - ми - луј нас, —

Стеван Христић, став "Свјати Боже" из *Опела* за мешовити хор (фрагмент)

Такође, код Мокрањца зачет принцип тематских цикличних веза – обједињавајући почетак ("Господи помилуј") и крај ("Вјечнаја памјат") *Опела* *fis-mol*, код Христића се пење до сложенијег односа већине различито компонованих јектенија пред главним нумерама ("Њест свјат", "Житејскоје море", "Со свјатими", "Бога человјеком"). Тиме је композитор обезбедио ниво хомогености, и условно схваћен, још један креативни елеменат више у компензацији одсуства напева.

Аутентично ауторово коришћење композиционих решења из западног музичко-црквеног поља представља га достојним настављачем еволутивних процеса управо уметничке традиције православља. Суштину његовог поступка чини квалитетан однос према појму

традиција, као нечега вреднијег од само имитирајућег, понекад и механичког преузимања тенденција из прошлости: Христић томе приступа свесно и делатно, вршећи селекцију низа елемената "изабраних традиција" и смештајући их у модеран контекст. Поред поменутог хармонског елемената, једнака по значају јесте употреба полифоније. Називајући најчешћи тип Христићевог хоризонталног музичког мишљења "спонтаном полифонијом", критичар првог интегралног извођења *Опела*, Фрањо Дуган даје изванредну опаску, наизглед тек у детаљу. Препознајући да је у ставу "Бога чловјеком" реч о добро осмишљеној фугети "на врло лијепу тему у *c-moll*", он истиче дискретну композиторску смелост и посебну надградњу школског принципа: "Христић је, чини се, мимоилажењем прописа начинио посебни ефект и можда баш оним полуклонима и коронама на њима, дао старој и познатој форми нешто локалнога обиљежја."⁴⁷¹ Поступак савршеног уклапања, назовимо га стилско-техничком "акултурацијом" полифоних елемената у ипак жанровски традиционално хомофоно ткиво, чини један од кључних квалитета укупног Христићевог рада на овом пољу.

Пример бр. 16

Sostenuto

The musical score is for a choral setting in 3/2 time, marked *Sostenuto*. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems, with measures 7 and 12 marked at the beginning of the second and third systems respectively. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The lyrics are in Croatian and describe the incarnation of God as a human.

Bo - га че - ло - вје - ком
 Бо - га че - ло - вје - ком не - воз - мож - но ви - дје - ти, на не - го - же не смје - јут чи - ни

Бо - га че - ло - вје - ком не - воз - мож - но
 не - воз - мож - но ви - дје - ти, на не - го - же не смје - јут чи - ни ан - гел - сти
 ан - гел - сти ви - ра - ти, Бо - га че - ло - вје - ком не - воз - мож - но

Бо - га че - ло - вје - ком не - воз - мож - но ви - дје - ти,
 ви - дје - ти, Бо - га че - ло - вје - ком не - воз - мож - но ви - дје - ти,
 ви - ра - ти, Бо - га не - воз - мож - но ви - дје - ти,
 ви - дје - ти, Бо - га не - воз - мож - но ви - дје - ти,

Стеван Христић, став "Бога чловјеком" из *Опела* за мешовити хор (почетак)

⁴⁷¹ Franjo Dugan, Koncerat srpske crkvene muzike, *Sveta Cecilija*, sv. III-III, Zagreb 1920, 57.

За разлику од већег степена контрастних хармонских решења у ауторовом *Опелу*, оличених преко сукоба модалних и хроматских поступака, у *Литургији* (1937) за мушки хор доминира "тврда" дурска дијатоника. Христић слободним третманом згуснутог модулационог тока тежи архаичном звуку: тражење "новог познатим средствима" гради путем терцних веза са инсистирањем на акордима споредних ступњева. Пресудан разлог за употребљену "модалност на дурским основама", лежи у лакшем праћењу латентне хармоније мелодија у духу традиционалних напева. У ставу "Свјати Боже", уступак ауторовој модерности путем употребе модулација преко хроматске терцне сродности, "укида" било какву везу са потенцијалним хармонским фоном нашег појања.

Пример бр. 17

pp Moderato p mf f p

T1 T2
Свја - ти Бо - же, свја - ти крјеп - ки свја - ти без-смерт - ни по - ми - луј нас.

B1 B2
pp p f p

D:I IV° I SM ES:V I IV° I SM FES:V I IV° I D:DD I DD V VI I IV I V

Стеван Христић, став "Свјати Боже" из *Литургије* за мушки хор (почетак)

Увођење пентатонске лествице у ставу "Свјат", страну националном музичком идиому и стилски блиску елементима импресионизма, схватамо као ауторов покушај остваривања "црквеног" звука универзалне оријентације. Донекле слично поступа и у "Херувимској песми", где путем промена тоналне "боје"⁴⁷² остварује контрасте између третмана делова текста. Карактер причасне песме "Хвалите Господа с небес" представља утицај осавремењеног модела руског "духовног концерта". У њему се јавља мелодијски мотив латентног плагалног хармонског значења, својеврсни интонациони символ повезан са развијеном модулационом шемом путем терцно сродних тоналитета. Примећује се и изванредан степен класичног мотивског рада, који се уочава само у неким делима Милоје Милојевића.⁴⁷³

⁴⁷² Први и други одсек ("Иже херувими" и "И животворјашчеј тројице") једнаке дужине од 23 такта, Христиће реализује у основном b-molu, односно фригијској области (Ces-dur/Fes-dur), да би путем тоналног скока (умањене кварте у басу) нагло каденцирао у почетном b-molu.

⁴⁷³ Став "Бога человјеком" у *Опелу* у d-molu за женски хор, према: Маријана Коцић, *Црквена музика у написима и композиторском опусу Милоја Милојевића*, рукопис, Београд 2004, 61.

Повремено се ослањајући на мелодијске карактеристике српског појања, Христић компоује оригинално, а везу са напевима успоставља на нивоу такозваног "слободног тематског материјала", принципа блиског руској духовној хорској традицији. У музички садржајнијим ставовима "Херувимска песма", "Оче наш" и "Хвалите", аутор спроводи значајан контрапунтски рад⁴⁷⁴. Уз одсуство мотивског повезивања ставова, па и у односу на ауторово *Опело*, композиција би могла да има богослужбену примену, при чему стилски оригинална концепција и разноврсност хорских ситуација мушког састава указују и на уметничку вредност једног зрелог концертног дела.

У ширем кругу утицаја на формирање стваралачког лика Христића као православног композитора, неоспорно важну улогу има елеменат световног драмског музичког израза, што је у времену премијере његове *Литургије* добро приметио Светомир Настасијевић: "И г. Христић употребљује извесне тековине латинског црквеног стила, као и стила руских црквених композитора и има понеке одлике профаног драмског музичког стварања, али је то код њега све искристалисано и сажето у један одређени музички смисао, који је врло близак православном црквеном певању и православном црквеном тексту."⁴⁷⁵

Као и знатном броју његових савременика, значајно диригентско искуство допринело је да **Марку Тајчевићу** (1900-1984) хорски жанр буде један од најзначајнијих. Рад са певачким друштвима ("Слога" из Славонског брода, Академски хор "Балкан" у Загребу, загребачко Српско певачко друштво, београдски Централни хор), али и искуство слушања одличних загребачких ансамбала (Загребачки мадригалисти, хрватска певачка друштва "Коло", "Лисински", Тирило-методски хор), омогућили су Тајчевићу као ствараоцу да "изнутра" упозна могућности хорског медијума⁴⁷⁶. Управо ће рад са великим мајсторима католичког вокалног израза, Франом Лотком, Фрањом Дуганом-Старијим и Благојем Берсом бити од пресудног значаја за специфичан изглед Тајчевићевог православног хорског опуса, прилично натопљен утицајима западне хришћанске школе. Сам је ипак, врло добро познавао и осећао све потенцијале музичке традиције којој је од рођења изворно припадао, тако да у Предговору за збирку *Музика духовна* Петра Коњовића он пише: "У погледу црквене музике кршћански исток је одувек био много занимљивији од кршћанског запада, јер је на истоку

⁴⁷⁴ У другом делу "Херувимске песме" – "Јако да царја" (у другом одсеку у трајању од пет тактова), Христић у басовској еоници спроводи квази фугато без одговора других гласова и тиме се само делимично послужио овом техником, као тек почетним импулсом за став знатног инструменталног карактера.

⁴⁷⁵ Светомир Настасијевић, Литургија од г. Стевана Христића, *Правда*, 8. април, 1937.

⁴⁷⁶ Дејан Деспић, *Марко Тајчевић*, Удружење композитира Србије, Београд 1972, 4.

дошло у великој мјери до изражаја народносно начело, па се према њему тамо обављају црквени обреди на разне начине и на разним језицима."⁴⁷⁷

За разлику од *Литургије Светог Јована Златоустог* (1931) и дела *Псалом 96* (1930) који начелно остварују једнаку богослужбену и концертну примену, композиција *Четири духовна стиха* (1928) уз монументалан карактер, често "изнад" ритуалне атмосфере, апсолутно припада ефектном концертном изразу. Мада се могу пронаћи заједнички елементи који повезују ова дела, суштинска разлика између њихове извођачке намене одређује врсту и степен употребљених изражајних средстава. Од изузетног значаја била би могућност поређења постојеће Тајчевићеве *Литургије* са другом његовом истоименом композицијом која је створена на бази традиционалног српског црквеног напева, али она је нажалост изгубљена.⁴⁷⁸ Тада би се ближе могао одредити композиторов "искорак" од ауторског приступа при хармонизацији или обради напева на путу ка формирању самосталног литургијског музичког језика.

Марко Тајчевић је стварао ослањајући се на широк спектар поступака који, слично Христићевом случају, својим садејством "надокнађују" одсуство традиционалних напева. Овако постављен проблем композитор је решавао употребом објективног музичког језика, више рефлексивног него илустративног. Дobar пример реалног степена достигнуте музичке симболике у његовој *Литургији*, представља хомофони став "Оче наш" у коме аутор дискретним потезима (осцилације у паралелни мол, скретнички акорди, промишљен пораст и пад драмске тензије) тек незнатно "одступа" од класичног руског речитативног, хармонски до краја упрошћеног модела ове певане молитве.⁴⁷⁹ Током читавог дела доминира хомофонија, не ретко "оживљена течним мелодијским мелизмима и пластично извајаним полифоним одељцима."⁴⁸⁰ Хармонски језик базиран на модалном звуку - "дијатоници модалног призвука"- уз мелодијске асоцијације на грегоријански корал, дају делу дозу архаике, која истовремено одише и савременим звуком. Тамо где у *Литургији* поменута модалност уступа место класичној тоналности, те одсеке доживљавамо као смишљени архаизам. Било као дочаравање препознатљивих елемената руске дурски топле музике (завршни део става "Господи услиши"),

⁴⁷⁷ Марко Тајчевић, Predgovor, Petar Konjović, *Muzika duhovna*, Ćirilo-Methodski vjesnik, Zagreb 1938, 3.

⁴⁷⁸ Из интервјуа са Миленом Пешић објављеног у часопису *Звук*, бр. 101, 1970.

⁴⁷⁹ Током самог литургијског тока испитивали смо дејство овог одсека у односу на једноставну руску верзију: по спонтаном прихватању напева и тихог интонирања од стране верника (осим неколико завршних тактова испуњених мелизматичним покретом и вишем регистру) установили смо да овај Тајчевићев ства просто проиходи из традиционалног начина певања Молитве Господње.

⁴⁸⁰ Властимир Перичић, коментар са плоче (Марко Тајчевић, *Литургија*, у извођењу хора Београдски мадригалисти, диригент Душан Миладиновић, Продукција грамофонских плоча Радио-телевизије Београд, бр. 2130688.

на текст „Алилуја“) или услед немогућности избегавања обриса мелодијског идиома традиционалног српског црквеног напева (песма у част Богородице – "Достојно јест"). Понекад је ипак, стилска разноврсност употребљених елемената на малом простору већа: на пример, хомофонија са тонским наслојавањем у одсеку "Свјат" и фуиграни одсек "Благословен". Управо такви фрагменти у којима се јављају дужи полифони делови најчешће губе уравнотежени карактер, те се махом "спуштају" до нивоа ефектног, само тонски разиграног, концертног звука.

Формална решења појединих литургијских нумера најчешће носе обележје дводелне или, ређе троделне песме – Слава: "Благослови душе моја" чак контурно прелазног облика дводелне песме $aa1ba2$ и "Херувимска песма" $/aba1b1$, као структуре чије корене треба тражити у европским облицима инструменталне праксе. На извештан начин, као изузетак, формални образац причасне песме "Господи услиши" ($abba + coda$), поред других веома успешних елемената (модално-тоналних сазвучја, деликатне мелодике, разговетно спроведеног текста у духу изворне примене полифоног поступка) статичном, неразвојном структуром облика у "огледалу" посебно доприноси смирености читавог става.

Пример бр. 18

Andante religioso
pp

С. А. Т. Б.
 Го - спо - ди у - сли - ши мо - ли - тву - мо - ју и во - пл мој Те - бје да при - дет
 Го - спо - ди у - сли - ши и во - пл мој Те - бје да при - дет

8
 не от - вра - ти ли - ца Тво - је - го от ме - не
 не от - вра - ти ли - ца Тво - је - го от ме - не
 не от - вра - ти ли - ца Тво - је - го от ме - не

Марко Тајчевић, став "Господи услиши" из *Литургије* за мешовити хор (почетак)

Као уочљив елеменат мотивске везе између појединих одсека, констатујемо сличност материјала *b*-одсека првог дела "Херувимске песме" и такође *b*-одсека поменуте "Причасне

песме", овде у функцији музичког повезивања ставова. За разлику од извесно доследнијег повезивања ове врсте у *Опелу* Стевана Христића, Тајчевић се мањем броју заједничких мотива само повремено обраћа, пре свега повезујући места испуњена сличном медитативном литургијском атмосфером.

Са стране утицаја српског појачког наслеђа откривамо висок степен сличности између мелодијског елемента Тајчевићеве музике и мелодијских формула народног црквеног једногласја. Релативно честа поклапања одређених карактеристичних почетних интервала ауторовог мелодијско-ритмичког слоја са појачким, по музикологу Ивани Перковић, откривају се као "идиоматске јединице", настале кроз процес "кондензирања традиционалних напева."⁴⁸¹ Посебно инсистирање Тајчевића на развијеном мелодијском третману свих деоница као да на моменте чак прераста тип 'хармонске полифоније' у правцу већег осамостављења гласова до нивоа потпуног хоризонталног мишљења. Наиме, доживљајно-психолошка дужина полифоне фразе уз асинхрони изговор текста, објективно "помера" слушни утисак из хомофоне перспективе у полифону. Типичан пример представља причасна песма "Господи услиши" из *Литургије*, чија се интерпретација може реализовати као хоризонтално вођење појединачних хорских линија, а не на извесно једноставнији, "школски" начин по логици хармонске вертикале. Тај посебан вид полифоног третмана био је запажен већ по првим извођењима дела. Поводом концерта Ћирило-методског хора у Београду 6. децембра 1934. гдине, анонимни критичар у *Ћирилометодском вјеснику* пише: "У својој композицији узео је (М. Тајчевић, прим. БЂ) чисти словенски мотив на ријечи 'Господи услиши молитву моју'. Ово дјело писано је полифоним стилем, али то не смета словенској мелодици, напротив појачава скрушеност и побожно настројење."⁴⁸²

Веза за руском црквеном музиком огледа се кроз употребу речитативне хорске декламације и инсистирање на модалности, која се као елеменат "аутентичне" хармонске подлоге за цитиране напеве или структуру одређену "имагинарним фоклором", често може препознати у стваралаштву аутора Нове руске школе. Препознајући изванредну композиторову способност да дубоко уроњен у сопствену традицију дâ полета и модернијим стремљењима, Владо Милошевић је можда прецизније од свих других критичара дао објективно тумачење Тајчевићевог стила: "То је дело сасвим оригинално, мелодијска

⁴⁸¹ Ивана Перковић, *Литургија Марка Тајчевића и традиција православне духовне музике*, у: *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, САНУ, Одељење ликовнеи музичке уметности, књ. 5, Београд 2004, 57.

⁴⁸² Kabe, M., *Muzička analiza sveslovenskog koncertnog programa Ćirilo Metodovog kora izvedenog na koncertima u Beogradu i Osijeku*, *Ćirilo-metodski vjesnik*, br. 11/12, Zagreb Загреб, novembar -decembar, 1934, 130.

инвенција је јака, хармоније логичне, неосетљиво се једна из друге испредају стилски савим чисто и самоникло. Има у томе делу славенског, заправо јужнославенског призвука и тим је више наше, присно уз нас везано. Тајчевић је тим делом ударио новим правцем у стварању наше црквене музике, правцем који се не ослања ни на Мокрањца, ни на Русе, ни младе, ни старе.⁴⁸³

Стојећи на својеврсној стилској "тронежи" између утицаја српског једногласја, односно хорског жанра, затим руске црквене музике и повремено препознатљивих елемената из западне црквене музичке праксе, овако "уцртан" профил Тајчевићеве *Литургије* представља једно од најоригиналнијих жанровских решења у посматраном периоду.

Када је у питању извођачки аспект Христићевих црквених хорских композиција, упркос могућем ширем кругу заједничких естетских елемената, оне ни изблиза немају сличну судбину. За разлику од *Опела* за мешовити хор, композиције која је још од првих извођења стекла статус "ремек-дела"⁴⁸⁴ и једног од "најкапиталнијих дела наше музичке уметности"⁴⁸⁵, често од стране домаћих професионалних и аматерских хорова извођеног и сниманог, као и ван граница земље,⁴⁸⁶ *Литургија* за мушки хор представља готово непознато дело.⁴⁸⁷

Сматрамо да је премијерно концертно извођење Христићеве *Литургије* 5. априла 1937. године од стране мушког хора Православног богословског факултета и диригента Војислава Илића, уз присуство чак петорице епископа српске цркве и већег броја угледних званица у сали Коларчеве задужбине, представљало културни и црквени уметнички догађај од прворазредне важности.⁴⁸⁸ Ипак, остаје нејасно зашто ова композиција, за коју је сама црквена јерархија показала натпросечно интересовање, попут Тајчевићеве или *Литургије* Биничког, никада није изведена у оквиру богослужења. Посебно у светлу чињенице да је Илић са овим мушким хором учествовао суботом на бденијима у београдској Саборној цркви, редовно испуњавајући богослужбену функцију и на тај непосредан начин укључујући се у уметничко-

⁴⁸³ Радмила Кулунџија, Многаја Љета, СПД „Јединство“ Бања Лука, Бања Лука 2002, 182.

⁴⁸⁴ Петар Бингулац, Духовни концерт Обилића, *Мусао*, св.1/2, бр. 24, 1927.

⁴⁸⁵ Михајло Вукдраговић, Опело Ст. К. Христића, *Реч*, IX, 1925, 3.

⁴⁸⁶ На концертној турнеји по неколико градова у Америци током новембра 2009. године вокални ансамбл "Capella Romana" (уметнички директор др Александар Лингас) је изводећи савремену српску духовну музику (дела Рајка Максимовића, Александре Вребалов) као и композицију *Седам химни св. Сави* Ивана Мудија (Ivan Moody), у првом делу програма изводио *Опело* у b-molu Стевана Христића, са гостом диригентом Иваном Мудијем.

⁴⁸⁷ Потребно је било више од шездесет година, да би се поново један српски мушки хор ухватио у коштац са овом, објективно, технички веома захтевном Христићевом композицијом. Реч је о мушком певачком друштву "Преподобни Рафаило Банатски" из Зрењанина, које је током 1998. године изводило два става композиције: "Свјати Боже" и "Херувимску песму".

⁴⁸⁸ Поред патријарха Варнаве, на концерту су били још и епископи рашко-призренски Серафим, бачки Иринеј, викарни Сава и Викентије, митрополит загребачки Доситеј; види: Литургија г. Стевана Христића посвећена Његовој Светости Патријарху Господину Варнави, *Гласник Српске православне патријаршије*, бр. 7-8, 1937.

литургијски живот престонице. Можемо само да претпоставимо, да је таквој репертоарској судбини ове *Литургије* допринела изненадна смрт патријарха Варнаве исте године. После премијерног извођења Христићеве композиције у дворани Коларчеве задужбине, дело је изведено још у београдској Саборној цркви, а 29. маја исте године и у Спомен-дому краља Александра у Новом Саду.⁴⁸⁹

Прва значајнија извођења *Опела* у целини била су од стране ансамбала ван Београда. Ипак, фрагменти дела („Свјати Боже“, „Вјечнаја памјат“, „Дуси и души“, „Јектенија“) први пут су зазвучали са хора београдске Саборне цркве на Видовдан, 28. јуна 1919. године.⁴⁹⁰ Певало је Београдско певачко друштво предвођено самим Христићем. Интегрално извођење композиције, уз присуство аутора, дао је Фран Лотка са певачким друштвом "Лисински" у дворани Хрватског гласбеног Завода 1920. године. Већ следеће године на иницијативу тадашњег председника Друштва др Виктора Новака,⁴⁹¹ овај ансамбл је дело извео у Сметаниној дворани у Прагу. Пет година касније, 21. септембра 1925. године, *Опело* је по први пут интегрално представљено у Београду: хором Музичког друштва из Новог Сада успешно је дириговао Светолик Пашћан-Којанов. Чињеница да је композицију поново извео један непрестонички хор, није промакла критичару концерта Михаилу Вукдраговићу: "Констатација ни мало похвална за Београдска Певачка Друштва, којима не беше ни на крај памети, да за ових шест послератних година изведу једно од најкапиталнијих дела наше музичке уметности."⁴⁹² Ова врста "неправде" биће коначно надокнађена концертом хора "Обилић" на Велику среду 20. априла 1927. године у Народном позоришту када је ансамблом дириговао Ловро Матачић. Том приликом извођене су и Христићеве *Две побожне песме*, које ће се, упркос свом квалитету, релативно ретко налазити на програмима наших певачких друштава.

Изузетност Христићевог *Опела* представљала је и за једну другу српску "певачку" средину - Панчево, значајан репертоарски и извођачки тренутак. Предвођен диригентом Јованом Бандуром, ансамбл Панчевачког српског црквеног певачког друштва испунио је овим делом програм XXXII духовног концерта, 4. марта 1928. године. На известан начин, кроз припрему две концепцијски такође захтевне концертне продукције - XXX и XXXI духовног концерта - Бандур је са својим ансамблом смело освајао више извођачке домете на путу ка

⁴⁸⁹ Концерт Хора студената православног теолошког факултета у Београду, *Новосадски живот*, 28. мај, 1937.

⁴⁹⁰ Слободан Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду 1840-1941*, Београд 1994, 83.

⁴⁹¹ Димитрије Стефановић, Црквена музика Стевана Христића, у: *Живот и дело Стевана Христића*, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 3, Београд 1991, 89.

⁴⁹² Михајло Вукдраговић, *Опело* Ст. К. Христића, *Реч*, IX, Београд 1925, 3.

постављању Христићевог дела. У том смислу наглашавамо репертоарски профил XXX духовног концерта⁴⁹³, на коме су се поред дела Стевана Мокрањца и Дмитрија Бортњанског нашле и две композиције из западне латинске праксе: фрагменти чувене мисе *Наоружан човек (L'homme arme)* Гијома Дифаја (Giomme Diffay) и *Псалам 90*. Јана Питера Свилинка (Jan Peters Sweelink). Претпостављамо да је то био могући репертоарски "одговор" панчевачког хора на извођење Палестринине *Мисе Пале Марчела* Београдског певачког друштва са диригентом Ловром Матачићем те исте сезоне.⁴⁹⁴ Следећи, XXXI духовни концерт⁴⁹⁵ донео је пред панчевачку публику четири концерта Димитрија Бортњанског - *Слава во вишњих Богу* (бр. VI), *Кол возљубљена селенија* (концерт бр. XVII), *Рече Господ Господеви* (концерт бр. XIV) и *Скажи ми Господи* (концерт бр. XXXII),⁴⁹⁶ као извођачки озбиљан задатак на нивоу само једне стилски дефинисане православне хорске естетике.

Коначно извођење Христићевог *Опела*, на XXXII духовном концерту уз присуство аутора и уводно Бандурово предавање, представљало је истинску новину: "Тај концерт значи нови датум у историји нашег Друштва и показује нове смернице за будући друштвени рад. Извођењем тог тешког и модерног дела, Друштво се тако рећи у једном замаху приближило савременим интенцијама, првенствено наших модерних композитора..."⁴⁹⁷ Крајем двадестих година ово певачко друштво на својим познатим духовним концертима на Велики петак уводи Христићево "Свјати Боже" на почетку вечерње службе, односно став "Бога человјеком" у току малог повечерја. Као текстови ван предвиђеног типика, ови ставови су на другачији начин испуњавали своју функцију у свечаном концертном богослужењу. Карактер Христићеве музике, као и других дела предвиђених овом продукцијом унутар свечане службе на Велики петак⁴⁹⁸, одговарао је атмосфери тога дана, при чему је услед сложености композиција и уметнички аспект долазио да пуног изражаја.

⁴⁹³ Концерт од 20. септембра 1925. године.

⁴⁹⁴ 14. јуна 1925. године.

⁴⁹⁵ Концерт од 31. октобар 1926. године.

⁴⁹⁶ Миховил Томандл, *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва 1838-1938*, Јубиларно издање панчевачког српског црквеног певачког друштва приликом своје прославе стогодишњице опстанка и рада, књижарско-издавачки завод "Напредак" Панчево 1938, 265.

⁴⁹⁷ Исто, 287.

⁴⁹⁸ Годинама су била извођена следећа дела: *О како безаконоје* (Ст. Мокрањац), *Свјете тихи* (Малашкин), *Тебје одјејушчагосја* (Ст. Мокрањац), *Благообразни Јосиф* (М. Топаловић), *Њест свјат* (Ст. Мокрањац), *Блажени јаже избрал* (А. Архангелски), *Нас ради распјатаго* (М. Топаловић), *Вскују шаташасја* (Малашкин). Посебно су обележене композиције које по типичу не спадају у певане молитве Великог петка: *Њест свјат* – ирмос треће песме канона на Оплеу; *Блажени јаже избрал* – причасна песма умрлим/ пс. 64,4; 102 и 12 ; *Вскују шаташасја* /пс. 2, види: Богдан Ђаковић, Однос богослужбене и концертне праксе у српској духовној музици у периоду између два светска рата, *Нови звук*, бр. 16, Београд, 73.

Посвета *Литургије Светог Јована Златоустог* Марка Тајчевића загребачком Српском певачком друштву из 1931. године дошла је као природна последица жеље једног само условно црквеног хора да премијерно изведе ново дело српског композитора. Кажемо условно, јер је ово певачко друштво још у периоду пре Првог светског рата (тада под називом Српско грађанско певачко друштво) важило за један од оних малобројних хора међу Србима који су осим наступања на богослужењима изузетну пажњу посвећивали модерном световном репертоару.⁴⁹⁹ Средином 20-тих година ансамбл је наступао само ограничени број пута годишње на литургијама у Преображенској цркви, препуштајући већину недељних и празничних наступа Руском уметничком хору (1921).⁵⁰⁰ Релативно ретко певајући на богослужењима, хор је посвећивао већи део свога ангажмана чисто уметничким концертним продукцијама.⁵⁰¹ Наступима на богослужењима дириговао је председник друштва Владимир Жакић, док је за значајније концертне прилике, још од 1924. године⁵⁰², био ангажован познати пијаниста и клавирски педагог Светислав Станчић. Управо он ће припремати и дати прва извођења *Литургије* Марка Тајчевића.

На гостовању у Београду крајем марта 1931. године, Станчић је дириговао *Литургију* на богослужењу у Саборној цркви и на концертном подијуму у сали Коларчеве задужбине, дајући јој тиме пуни смисао.⁵⁰³ Поједине одломке *Литургије* изводио је сам Марко Тајчевић као гостујући диригент бањалучког хора "Јединство" новембра 1933. године.⁵⁰⁴ Три године касније, Југословенско академско певачко друштво из Земуна и диригент Миленко Живковић, извели су Тајчевичеву композицију такође на богослужењу (архијерејска литургија на празник Цвети) и на концерту, при чему се овај српски аутор из друге средине, још једном београдској јавности приказао као "композитор који има смисла за велелепност црквеног

⁴⁹⁹ Познато је да је још на слету Српских певачких друштава одржаном у Сомбору на Духове 1914. године, овај хор предвођен Миланом Зуном освојио прву награду за извођење модерне Милојевићеве композиције *Слутња*, види: Петар Коњовић, *Музика у Срба*, у: *Личности*, Загреб 1920, 144.

⁵⁰⁰ D. Mladenović, *Pravoslavno ројање у Загребу*, *Ћирило-методски вјесник*, sv. 2, 1927, Zagreb, 109.

⁵⁰¹ Изведени програм на концерту у Загребу 9. децембра 1927. године поводом 50-годишњице друштва, у коме је читав други део био испуњен модерним световним делима Адамича, Славенског, Одака и Готоваца, сведочи о његовој типичној репертоарској оријентацији. Први део обухватио је духовни програм: Стеван Мокрањац *Акатист*, *О како беззаконоје*, *Тебе Бога хвалим*, Петар Коњовић *На рјекама Вавилонских*, Коста Манојловић *Тебе појем*, *Свјати сербски просветитељи*, Светислав Станчић *Спаси Христe*. У другом делу биле су изведене световне композиције: Емил Адамич *Вргова невеста*, Јосип Штолцер-Славенски *Вода звира*, Крсто Одак *Прва рапсодија*, Стеван Мокрањац *Десета руковет*, Јаков Готовац *Два скерца*, види: *Proslava 50-godišnjice Srspskog Pevačkog Društva у Загребу*, *Sveta Cecilija*, Zagreb, sv. 6, 1927, 62.

⁵⁰² Исто.

⁵⁰³ Занимљиво је приметити да се на концерту *Литургија св. Јована Златоустог* поред "класичних" Мокрањчевих остварења (*Акатист*, *О како беззаконоје*) нашла у окружењу модерних, по стилу блиских духовних композиција самог Тајчевића: *Чертог твој*, "финог контрапунктичара" Макса Штајнберга и *Спаси Христe Боже* и *Воскресни Боже* диригента Станчића, као "ванредно звучна и ефектна дела." Види: Михајло Вукдраговић, духовни концерт Српског певачког друштва из Загреба, *Време*, Београд, 31. март, 1931.

⁵⁰⁴ Радмила Кулунџија, *Многаја Љета*, СПД "Јединство" Бања Лука, Бања Лука 2002, 176.

стила и уме да се уживи у мистику православља.⁵⁰⁵ Захваљујући агилности земунског певачког друштва, истог пролећа 1936. године *Литургија* је била изведена и у Темишвару. Наводимо и повремена богослужбена извођења најзначајнијих делова ове Тајчевићеве композиције ("Велика јектенија", "Херувимска песма", "Достојно", "Оче наш", "Једин свјат", "Господи услиши", "Буди имја") у храму Светог Георгија у Новом Саду током божићног периода 1944. године од стране Хора Саборне цркве.⁵⁰⁶

Време које је Стеван Христић провео у Москви (1910), сусрети са ауторима и делима руске духовне музике свакако су оставили утисак на српског композитора. Под могућим "руским" утицајима подразумевамо окружење московске Синодалне школе и композитора Александра Кастаљског (1856-1924), односно атмосферу која је пратила премијерно извођење *Литургије Светог Јована Златоустог* Сергеја Рахмањинова, негде пред зиму 1910. године. Мада Стеван Христић у своје две сачуване црквене композиције није до краја усвојио принципе Нове руске духовне школе, који се пре свега огледају у високом степену обраде присутног традиционалног напева, принцип тзв. хоморитмичне полифоније⁵⁰⁷, верујемо да је добар део стваралачке личности Кастаљског допринео формирању особеног стила нашег аутора. То је била јединствено остварена комбинација објективног уметничког израза и високо оригиналне технике. Негирајући естравагантан и у основи православној естетици стран приступ негован кроз више од две стотине година владавине западног полифоног стила у жанру руске духовне музике, Кастаљски је успео да кроз своја дела изазове осећање својеврсног "еха стваралаштва читавог руског народа,"⁵⁰⁸ на нов начин пренесећи унутрашњу суштину старог појања.

За развој српске духовне хорске музике у међуратном времену Стеван Христић је на сличан начин дао непроцењив, вероватно најдубљи уметнички допринос у правцу оригиналног стваралаштва. Тиме је постао нераскидиви део највредније традиције уметничко-црквеног стваралаштва, попут дела српских средњовековних аутора и антологијских композиција Стевана Мокрањца.

⁵⁰⁵ Бранко Драгутиновић, Извођење Тајчевићеве Литургије у Саборној цркви, *Правда*, Београд, 8. април, 1936.

⁵⁰⁶ Богдан Ђаковић, Хорови при Саборној цркви у Новом Саду, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 15, Нови Сад 1994, 119.

⁵⁰⁷ Богдан Ђаковић, Милојевићева Свечана Литургија Св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50: трагом изгледа српске духовне музике 20. века, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институт САНУ, Београд 1998, 113.

⁵⁰⁸ Према, Ivan Lipaev (приказ концерта), *Ruska a muzikalna a gazeta*, 4, 1898, 400, у: Vladimir Morosan, *Liturgical Singing or Sacred Music, Christianity and the Arts in Russia*, ed. by W. C. Brumfield and M. Velimirovic, Cambridge University Press, 1991, 128.

Не постоје конкретни подаци о томе да ли је Христић присуствовао неким од првих извођења *Литургије* Сергеја Рахмањина. Већ по избору мешовитог хорског састава, а потом и по употребљеним лествично-тоналним и хармонским елементима, закључујемо да је он у *Опелу* био генерално ближи "руском" звуку, него у *Литургији*. С друге стране, он се у зениту стваралаштва управо кроз реализацију ове најзначајније форме православног богослужбеног обреда на неки начин "вратио" традиционалном поступку коришћења мелодијских елемената традиционалног српског појања. Зато литургије двојице композитора са композиционо-стилског гледишта имају пропорционално обрнут значај за своје ауторе.

Већ наведена чињеница да ће се у истоименој композицији осам година касније Христић начелно инспирисати елементима нашег традиционалног појања, показује да му у естетском смислу дело великог руског композитора није представљало потенцијални узор. С друге стране, латински утицај се у пуној мери реализовао после ауторовог боравка у Москви, кроз "римски" период и сарадњу са Алесандром Перозијем, са којим је четврт века раније радио и Стеван Мокрањац. Христићеве везе и са тада најновијом традицијом италијанске црквене музике датирају потенцијално још из 1902. године, када се композитор одушевио извођењем Вердијевог *Реквијема* од стране свог потоњег пријатеља Пјетра Маскањија.⁵⁰⁹

Свакако већ и због духа времена у коме је настала *Литургија Светог Јована Златоустог* Марка Тајчевића, ваља указати на њену извесну стилско-идеолошку сродност са деловањем загребачког Ћирилометодског хора (1931) и истоимене школе,⁵¹⁰ а са „задатком његовања и промицања старославенске црквене пјесме у духу ћирилометодске идеје.“⁵¹¹ Од посебне важности и за православну црквену музику био је часопис *Ћирилометодски вјесник*: од већег броја тематских текстова до додатних нотних прилога хорских композиција. Сам Марко Тајчевић је вршио функцију уредника музичких прилога. Управо због тога ова издања, поред доминантног броја руских дела, често су доносила композиције српских аутора (Корнелије Станковић, Стеван Мокрањац, Марко Тајчевић), поједине чак, као једине штампане верзије (Л. Лера/Петар Крстић⁵¹², Коста Манојловић⁵¹³, Милоје Милојевић⁵¹⁴,

⁵⁰⁹ Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Музиколошки институт САНУ и Матица српска, Београд –Нови Сад 2009, 39.

⁵¹⁰ На овом месту нећемо се упуштати у сложене ванмузичке аспекте ове "хибридне" конфесионалне идеје, која је у свом начелно унијатском карактеру, бивала често супротна интересима православља и нашег народа у Хрватској.

⁵¹¹ Dr Goran Ivanišević, Mirko Kolarić kao dirigent Ćirilo-Methodovog kora s posebnim osvrtom na praizvedbu Odakove II Staroslavenske mise (a cappella) 1938. godine, *Mirko Kolarić (1910-1945) Život i djelo*, Zagreb 1997, 49.

⁵¹² *Dve pesme u čast sv. Savi* (Radujsja arhijerejev dobroto; Dobrodjetel djelaniem), srpskom narodnom prosvetitelju povodom 700-godišnjice Sveto-Savske proslave, za muški hor, *Ćirilometodski vjesnik*, Vanredan prilog 1 i 2, Zagreb 1938, 3-15.

⁵¹³ *Tebe pojem*, Bas solo i mješoviti hor, *Ćirilometodski vjesnik*, год. VIII, прилог 5, Zagreb 1940, 13-16.

Марко Тајчевић⁵¹⁵). Такође, објављивање *Зборника изабраних старословјенских црквених пјесама за мешовите, мушке и женске зборове* (1940), у седам књига, објединило је поменуте појединачне прилоге у издање са непуних стотину композиција.⁵¹⁶ Већ смо у раду назначили да је Петар Коњовић свој готово целокупни црквени хорски опус објавио 1938. године у збирци *Музика духовна*, као посебном издању *Ћирилометодског вјесника*.⁵¹⁷ Не сумњамо у објективне заслуге Марка Тајчевића у поводу објављивања овог драгоценог издања.

У Ћирилометодској школи коју 1937. године преузима диригент ансамбла професор Борис Викторович Комаревски (1893-1945) изучавало се неколико црквених музичких предмета: црквенословенски језик, источни византијско-словенски обред, народно певање (простопјеније), уметничко певање, историја источних цркви и социологија.⁵¹⁸ Оваква врста припреме омогућавала је полазницима веома солидну основу за будуће практично бављење црквеном музиком, какву је, нажалост, мало који српски музичар могао да добије тих година у нашој средини изван званичних богословских кругова. Управо за овакву комплексну музичко-црквену едукацију континуирано се залагали Милоје Милојевић, Петар Крстић или Светолик Пашћан-Којанов, али се током две и по деценије, готово ништа организовано није на том плану догодило. Релативно често гостујући у Београду, Ћирилометодски хор остваривао је значајне извођачке домете на концертном подијуму, са посебним нагласком на литургијској естетици певаног репертоара. У међуратном времену са извесно израженим степеном фаворизовања модерних тенденција, овакав интерпретативни концепт ансамбла из друге средине уносио је међу српске хорова потребну равнотежу између традиционалне и савремене извођачке естетике. О његовим наступима писали су, између осталих, Милојевић и Чолић: „[...] Хор пева без бравуре. Његова песма је један широк излив, мање наклоњен детаљисању ефеката, а више једним верским екстатичним махом.”⁵¹⁹ Мада је хор створен по узору на руске црквене хорова и у многome се ослања на традицију ових хорова он се ипак битно од њих разликује [...] Он се у интерпретацији не посвећује речитативном стилу, већ

⁵¹⁴ *Iz Svečane Liturgije sv. Jovana Zlatoustog, za solo galsove i veliki mešoviti hor /Posvećeno Nj. V. Gospodinu Episkopu Bačkom Dr. Irineju Ćiriću, Ćirilometodski vjesnik, god. VI, prilog 6, Zagreb 1938, 40-44.*

⁵¹⁵ *Psalm 96, Ћирилометодски вјесник, god. VII, prilog 11 и 12, Zagreb 1939, 41- 48.*

⁵¹⁶ *Sedma knjiga "Zbornika izabranih staroslovjenskih crkvenih pjesama za mešovite, muške i ženske zborove"* donela je pored *Psalma 96* i Тајчевићева *Četiri duhovna stiha*, zajedno sa delima M. Balakirjeva *Sviše proroci*, S. Stančića *Kto Bog velij* i L. D. Malaškina *Pomišljaju den strašni*.

⁵¹⁷ Непосредан повод за појављивање ове збирке било је успешно извођење Коњовићевих композиција *Тебје одјејушчагосја* и *На рјеках Вавилонских* од стране "Ћирило-Методског" хора, средином тридестих година прошлога века, види: Marko Тајчевић, Predgovor, Petar Konjović, *Muzika duhovna, Ćirilo-Methodski vjesnik, Zagreb 1938, 3-4.*

⁵¹⁸ Dr Goran Ivanišević, Mirko Kolarić kao dirigent Ćirilo-Methodovog kora s posebnim osvrtom na praizvedbu Odakove II Staroslavenske mise (a cappella) 1938. godine, u: *Mirko Kolarić (1910-1945) Život i djelo, Zagreb 1997, 50.*

⁵¹⁹ Милоје Милојевић, *Политика*, 8. децембар, 1934.

поклања велику пажњу фразирању мелодијских линија и обради музичког облика дела.⁵²⁰ Негујући на својим програмима и значајан број композиција српских (Мокрањац, Коњовић, Тајчевић, Манојловић, Милојевић) и других православних аутора (Христов, Динев, Бортњански, Архангелски, Чесноков, Никољски), овај ансамбл „који се знао снаћи и у лирици, и у драматици, и у борби, и у победи хришћанско-религиозне душе“⁵²¹ представљао је озбиљан извођачки подстицај и за најбоље престоничке хорове.

Стилске концепције *Две побожне песме* Стевана Христића и *Четири духовна стиха* Марка Тајчевића, следе логику православне концертне музике, прихватајући шири "арсенал" европске хорске традиције. Не поредећи њихове међусобне квалитете, можемо само да нагласимо, да је за разлику од веома честих извођења циклуса *Четири духовна стиха* или најчешће само последњег става "Воспојте", композиционо сведени израз Христићевог дела остао практично непознат широј домаћој публици. По свему судећи, после Другог светског рата због познатих идеолошких разлога, ово дело уопште више није извођено.

Две побожне песме ("Божја мајка наоди крст", "Христос тјеши матер") први пут помиње Коста П. Манојловић 1921. године⁵²² и то по почетним речима "Света мајка прошетала" и "Два анђела". Премијерно их изводи Прво београдско певачко друштво, маја 1923. године.⁵²³ По Манојловићу ово дело "штимунга и плагалних хармонија", представља диптих једноставне конструкције, који у мадригалистичком маниру доноси опис сцене између Богородице и Исуса Христа на његовом голготском стратишту. Доминантну хомофону структуру прве песме за кратко нарушава имитативно спроведен једнотакни мотив са квартним скоком, који доприноси укупној модалној атмосфери дела: тоналитет осцилира између основног g-мола и паралелног B-dura. У прокомпонованом току драмски врхунац достигнут је на текст "О, мој крсту на теби је мој син умро", после чега следи "болно" садејство завршних речи ("тешке муке, чавле вруће за искупит грјешне душе") у каденци фоклорног призвука⁵²⁴ и звучног смирења.

⁵²⁰ Драгутин Чолић, *Правда*, 7. децембар, 1934.

⁵²¹ Павле Стефановић, *Штампа*, 10. децембар, 1934.

⁵²² Коста П. Манојловић, О црквеној музици код Срба, *Весник српске цркве*, Београд 1921, 123.

⁵²³ Коста Манојловић, Концерт Београдског квартета у спомен Брамсу, *Време*, 14. мај, 1933.

⁵²⁴ Јављају се препознатљиви тонални односи: заменик доминантине доминанте (e-g-b-cis) доминанта (d-fis- a), тонични G-dur.

Пример бр. 19

Poco piu mosso e appassionato
molto espressivo e patetico

Piu calmo

C. O, мој кр - сту на те - би је мој син, мој син ум -

A. O, мој кр - сту на те - би је мој син, мој син ум -

T. O, мој кр - сту на те - би је

B. *mf marc.* O, мој кр - сту мој син на те - би је син ум -

6 **Piu mosso**

ро и под - не - о те - би му - ке, те - шке му - ке.

ро и под - не - о те - би му - ке, те - шке му - ке.

и под - не - о

ро и под - не - о те - шке му - ке, те - шке му - ке

Стеван Христић, *Божјија мајка наоди крст* за мешовити хор (фрагмент)

Друга песма сличног тоналног односа (G-dur/e-mol) доноси још редукованију структуру са драмским врхунцем и хармонским "освајањем" поља субдоминантине субдоминантне. Приметно је и благо "тонско сликање" у покрету секстоле ("по----летио") у три горња гласа. Дискретна уведена реприза почетног одсека⁵²⁵ са завршним текстом ("Не бој нам се света мајко твој је синак ускрсноу, на небеса полећео нас од грјеха избавио.") као да у профилисаном понављању већ познате материје обезбеђује завршетак читавог диптиха.

У композицији *Четири духовна стиха* (1928) за мешовити хор, Тајчевић се користи стиховима старозаветних псалама, посежући тиме "до најдубљих слојева са

⁵²⁵ Форма друге песме је A /a,a1/, B, C, D, A1 /a3, coda/

најуниверзијалнијим религиозним, па донекле и општељудским садржајима."⁵²⁶ Одбацујући идеју о експресивној обради читаве мисаоне целине једног псалма, он слободно гради велику мотетску форму, која порекло дугује западном музичком наслеђу. То је одмах по првим извођењима приметио и Петар Бингулац: "Превласт овде има, судећи по строгој, сурој озбиљности, католички дух [...] Јер овде има више свечане, далеке и строге, католичке, него просте, присне и народне православне музике."⁵²⁷ Аутор је близак традицији руског духовног концерта 18. века (делима Василија Титова, Максима Березовског, Артемија Ведеља, а посебно Дмитрија Бортњанског) која доноси потпуно формално-стилско окретање барокној и ранокласичарској инструменталној музици. Препознајемо елементе драмских контраста, увођење мањих или већих фугираних епизода, моторично-барокне мелодијске обресе, те најразличитије формалне обрасце сложене песме који се понекад "пењу" и до нивоа ронда са неколико тема (духовни стих бр. 4). Мада у мањој мери, осећамо и присуство православног хорског звука кроз фрагменте quasi народног речитатива, употребу основних хармонских функција и модалних решења, спровођење арахичних респонзоријалних елемената (духовни стих бр. 2) или увођење соло гласа (духовни стих бр. 3).

Као циклус *Четири духовна стиха* одликује се изразитом компактношћу целине која по драмској снази подсећа на симфонијско дело, са два сложенија оквирна става и два унутрашња, једноставније концепције. Сваки став може да представља целину за себе, са изузетним степеном садејства различитих поступака. Први духовни стих (Пс.135) доноси троделну формалну грађу у којој је други (Б) одсек испуњен двоструком фугом. Он даје утисак монументалног увода и истовремено једног од два тежишта дела. Приметна основна модалност обогаћена је тоналним скоковима (хармонски контрасти у функцији боје) и мотивским везама главне теме фуге са мелодијским покретом у акордима на почетку дела. Инсистирањем на статичности и дијалогу високих (сопрани, тенори) и пратећих (алтови, бази) гласова, уз сасвим дискретно "уситњавање" нотних вредности пред сам крај, Други духовни стих (Пс.29:3,4) монолитном концепцијом изразито контрастира претходном: у том смислу нарочито се истичу места унисона читавог ансамбла (на текст "Глас Господен великољепији") као радикално сведени израз истовремено архаичног и вечног људског вапаја за Господом. Чини се, ипак, најмање карактеристичан у односу на остале, „Трећи духовни стих“ (Пс. 39:4), целокупан израз базира на речитативно-експресивној соло деоници баритона уз сталну дискретну пратњу хора. Хармонска једноставност и умерено полифони слог ансамбла

⁵²⁶ Дејан Деспих, Хорски опус Марка Тајчевића, *Звук*, бр.1, Београд 1985, 18.

⁵²⁷ Петар Бингулац, Музички преглед, Два хорска концерта, *Мисао*, Београд 1930, 220.

доприносе атмосфери кроз коју се пробијају речи солисте: "Кажи ми Господе мој крај и моју судбину...". Као да је овим ставом Тајчевић уважио мишљење руског композитора Александра Касталског, који се, супротно театралном и оперском маниру појаве солиста у жанру духовне музике, залагао да "идеални соло у цркви представља надахнуту импровизацију појца из прошлости који пева псалме".⁵²⁸ Услед смиреног карактера у целини, као и реализације фрагмената управо ових псаламских стихова који се често у богослужбеној пракси јављају као текст причасне песме,⁵²⁹ став би могао да има и потенцијалну литургијску примену.

Финале циклуса, шире гледано, најупечатљивији Тајчевићев хорски став и вероватно једно од најбољих дела духовне концертне музике "не само српске већ и православне уопште"⁵³⁰, популарно *Воспојте* (почетак трећег стиха 33. псалма), представља уметничку синтезу елемената на свим нивоима. Поменута формална грађа, између песме развијеног типа и ронда са три теме, испуњена је са три контрастна садржаја, од којих сваки има особену физиономију: као три различита лица или групе људи који се обраћају Створитељу или га песмом прослављају. Први мајестетичан, са кратким имитационим репликама и мелизматичном мелодиком женских деоница. Други, са у овом жанру неочекиваним непарним тактом (5/4) који одише готово фолклорним, балканским, наизглед грубим, али свакако искреним ускликом – „Слава теби Господе“. Трећи, сведени израз само женског хора ("Нека се испуне уста моја хвале твоје"/ Пс. 71: 8) који модалношћу и ширином молитвеног мира, доноси имагинарно појање хора монахиња и заједничке православно-словенске корене.

⁵²⁸ А. Kastalsky, My musical career and my thoughts on church music, *Musical Quarterly*, 1925, 245.

⁵²⁹ Псаламски текст који се пева као причасна песма у целини гласи: "Објави ми Господе крај мој и који је број дана мојих, да разумем чега се лишавам; где као на длан спустио си данае моје, и жовит мој као ништа пред Тобом; ипак, све је таштина. Алилуја, алилуја, алилуја." Види: Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца, *Опште и пригодно појање*, књ. 8а, Београд/Књажевац 1998, 303.

⁵³⁰ Дејан Деспић, Хорски опус Марка Тајчевића, *Звук*, бр.1, Београд 1985, 13.

Пример бр. 20

a)

Vivo ff

C. Вос - пои - те — Je - - - - му - пје - сњ

A. Вос - пои - те — Je - му пје - - сњ но -

T. Вос - пои - те — Je - му пје - - сњ но -

B. Вос - пои - те — Je - му пје - - сњ но -

crescendo
pp

6
C. но - ву вос - пои - те, вос - пои - те, вос - пои - те, вос пои те, вос -

A. но - ву, вос - пои - те, вос - пои - те, вос - пои - те, вос - пои - те,

T. вос - пои - те, вос - пои - те, вос - пои - те, вос - пои - те,

B. вос - пои - те, вос - пои - те, вос - пои - те, вос - пои - те,

б)

sempre cresc.

B. Сла - ва Те - бје Го - спо - ди, а - ли - лу - ја

Сла - ва Те - бје Го - спо - ди, а - ли - лу - ја

в)

Andante meno
pp

C. Да ис - пол - њат - сја у - ста мо - ја хва - ље - ни - ја.

A. Да ис - пол - њат - сја у - ста мо - ја хва - ље - ни - ја

Марко Тајчевић, "Воспојте" из *Четири духовна стиха* за мешовити хор (три фрагмента)

Најзад, одсек у функцији коде ("Јако велик јеси Ти, који чиниш чудеса; Ти јеси Бог једин" / Пс. 86: 10) нарастајући до "најупечатљивијих градација своје величајно-славословне врсте"⁵³¹ заокружује не само овај став, већ у виду звучног *ex libris* одређује стилску дефиницију аутора као неприкосновеног мајстора концертног хорског жанра.

Поред чињенице да је композиција *Четири духовна стиха* била написана за јубилеј Хрватског пјевачког друштва "Коло", премијерно је била изведена у Загребу 1929. године од стране хора "Лисински" и диригента Милана Сакса.⁵³² Управо тих година овај ансамбл је уз претежно световни репертоар повремено концертно изводио и дела православне, пре свега руске духовне музике (П. И. Чајковски, С. Рахмањин). Београдска премијера Тајчевићеве композиције догодила се захваљујући хору "Лисински" 19. јануара 1930. године у Народном позоришту.⁵³³ Примећујемо да је у оквиру читавог програма световне музике (Лисински *Преља*, Мокрањац *Десета руковет*, Барановић *Враголије*, Одак *Хајка*, Гргошевић *Около жњачког венца*) ово било једино дело инспирисано црквеном тематиком. То говори о третману композиције као, пре свега, ефектног концертног дела већ и од стране свог првог извођача. Само први духовни стих из циклуса - "Хвалите имја Господње", био је тих година концертно извођен у Београду. Певала су га два такође загребачка, морамо рећи изузетно квалитетна извођачка ансамбла: децембра 1930. године Певачко друштво "Коло" представило га је заједно са делима хрватских "модерниста" Папандопула, Гргошевића и Широле.⁵³⁴ На комеморативном концерту поводом погибије краља Александра, Тирилометодски хор је извео први духовни стих у програму састављеном искључиво од дела духовне музике.⁵³⁵ До Другог светског рата бележимо и прво извођење става "Хвалите имја Господње" од стране једног београдског, дакле српског ансамбла. Под вођством диригента Михајла Вукдраговића хор "Станковић" 23. марта 1934. године припремио је релативно модеран избор пре свега световног репертоара (дела Мокрањца, Маринковића, Новака, Манојловића, Коњовића, Гргошевића, Бајшанског и Славенског), међу којима се нашла и композиција *Видовданска причест* Милоја Милојевића као концертни комад близак изведеном Тајчевићевом делу.

⁵³¹ Дејан Деспић, Уз стогодишњицу рођења Марка Тајчевића, Мајстор хорског звука и хармоније, *Нови Звук*, бр. 15, Београд 2000, 49.

⁵³² Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Просвета, Београд 1969, 584.

⁵³³ Слободан Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду 1840-1941*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994, 134.

⁵³⁴ Исто, 135.

⁵³⁵ Поред Тајчевићеве композиције извели су још и дела Манојловића *Јегда снишел*, Милојевића *Слава Тебје*, Мокрањца *Тебе Бога хвалим*, Христића *Дуси и души*, Широле *Оче наш*, Чеснокова *Заступница усерднаја*, *Вјечнаја памјат*, Никољског *Господња земља*, Архангелског *Житејскоје море* и Денева *На рјеках Вавилонских*; види: Слободан Турлаков, нав. дело, 167.

Мада су се у овом сегменту студије наведени композитори афирмативно односили према богослужбеним својствима својих цикличних решења, прецизно интонирана одредница концертно-богослужбени приступ, укључујући и извођачку судбину дела, у крајњем резултату даје извесну предност концертном уметничком типу. Најтипичнији пример таквог односа, представља решење Биничког, које по укупном карактеру, чак независно од проблема степена асимилације различитих стилско-конструктивних елемената, остаје "заробљено" у естетским својствима световне музике.

Напуштајући јединствено достигнуто хармонски свет односа модалних и хроматских елемената, као и складност хомофоних и полифоних токова у потрази за новим жанровским решењима, Стеван Христић је од *Опела* до *Литургије* прошао пут од готово савршеног стваралачког приступа, до другог значајног остварења, укупно нижег домета. Свакако уметнички и историјски неправедно, но ипак са претходно реченим сагласно, такав је био "извођачки расплет" ове две композиције. У границама концертног представљања *Опело* је имало и данас има тежину репрезентативног узорка овог домаћег уметничког жанра, за разлику од свега неколико, давно заборављених продукција *Литургије* за мушки хор.

Тајчевићев православни хорски опус показује креативну сличност са синтетизованим Христићевим поступком, који подразумева стваралачки "обрт" мноштва елемената до нивоа сопственог оригиналног језика. Начелно разликујући приступ у реализацији литургијске музике са дијапазоном лирско-драмске експресије (*Литургија Св. Јована Златоустог*) у односу на богат звучни спектар концертних решења монументалног карактера (*Четири духовна стиха*), аутор је успео да оствари креативан допринос у оба аспекта овог музичког жанра. Укупно гледано, Христићева и Тајчевићева музика високе уметничке вредности ни у једном тренутку не „подилазећи“ потреби служења ритуалном поретку, носила је у себи могућност аутентичне литургијске примене, коју је из практичних извођачких разлога, више него често делила са концертним третманом.

КОНЦЕРТНИ И КОНЦЕРТНО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ ПРИСТУП

У завршном делу поглавља рада везаном за остварења оригиналног уметничког приступа, долазимо до опуса Милоја Милојевића и Миленка Живковића у којима уочавамо потпуну доминацију концертног и концертно-експерименталног елемента у односу на традиционални богослужбени. Упркос неједнаком броју композиција и чињеници да је

Милојевић за разлику од Живковића постепено сазревао, као и да је само једно Живковићево дело, *Византијска литургија* за мушки хор, "довело" аутора до позиције ексклузивног модернисте, њихови укупни стваралачки резултати омогућавају степен поређења. Делећи нивое креативне слободе и степен заједничког "напуштања" служења вишегласног хорског медијума православном црквеном ритуалу, обојица су досегли оригиналне жанровске позиције изражених концертних особина. Мноштво конструктивних слојева који су се временом формирали у случају Милојевића, или у релативно малом црквеном хорском опусу Живковића, настали пре као последица шире уметничког, него црквеног музичког стила, у коначном збиру представља интересантну одлику времена и објективно остварен креативан резултат. После указивања на основне чињенице и стилске параметре њихових појединачних доприноса, упоредним сагледавањем остварених резултата у *Свечаној литургији* за мешовити хор, оп. 50 Милојевића, односно у *Византијској литургији* за мушки ансамбл Живковићева, покушаћемо да протумачимо суштину тих нових жанровских концепција. Послужићемо се на крају и упоређивањем стваралачких карактеристика наших аутора са веома успешном оствареном симбиозом традиционалних и модерних жанровских елемената у делима припадника Нове руске школе.

У домену међуратне српске црквене хорске музике **Милоје Милојевић** (1884-1946) представља пример аутора дугог стваралачког пута. Стварајући дела из ове области кроз читав живот, Милојевић се према њима односио у складу са својим општим композиторским радом: условљен објективним специфичностима жанра, неговао је висок степен личног приступа. То се најбоље осећа у последњем делу, *Свечаној литургији* за мешовити хор, оп. 50 из 1937. године, у коме поред веома оригиналног поступка препознајемо и доминантан утицај позне романтике,⁵³⁶ карактеристичне за рану стваралачку фазу аутора. Чињеница да је од укупно осам композиција, чак шест реализовао без употребе напева, одређује га као модерно опредељеног аутора. Сам аутор је поводом *Литургије* у В-duru за мушки хор сведочио: "Цела музика [...] моја је лична концепција. Нисам тражио наслон ни на који стил, па ни на мелизме нашег црквеног појања. Изнео сам своју душу на свој начин овом тонално и мелодијски јасно конципованом музиком, црпећи из своје фантазије, ослођен на оно што је исконско у нашој уметности, на непоколебиву логику тоналних звучних вредности."⁵³⁷

⁵³⁶ Богдан Ђаковић, Милојевићева Свечана Литургија Св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50: трагом изгледа српске духовне музике 20. века, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институт САНУ, Београд 1998, 100.

⁵³⁷ Милоје Милојевић, Литургија Милоја Милојевића, *Политика*, 12. април, 1933, 6.

Везаност Милоје Милојевића за црквену хорску песму датира још из његових новосадских дана, када је као члан гимназијског хора редовно певао недељом и празницима на литургији у Саборној цркви Светог Георгија. Захваљујући непосредном, још дечачком контакту с основним музичким особинама "карловачког појања" путем практичног упознавања с хармонизацијама Тихомира Остојића (1865-1921), или пак доживљавајући "торжествена" учешћа хорова на свечаним богослужењима под дириговањем Исидора Бајића (1878-1915), Милојевић је после бројних високих уметничких школа и различитих европских утицаја, био способан да дефинише сопствени однос према овом битном елементу српске музичке традиције. Са знањима стеченим у Француској он се заинтересовао за рад тамошњих византолога, па и за шире компаративне студије православне појачке традиције.⁵³⁸

Показујући доследност у линији развитка хорске музике,⁵³⁹ композитор се за разлику од значајнијег одклона ка екстремно модерним концепцијама у неколико световних хорских опуса, насталих током докторских студија у Прагу (1924)⁵⁴⁰, а потом и извесним стилским "повратком" у делу *Видовданска причест* (1929), у домену црквеног жанра, није до краја определио за идеју музичке авангарде. Под утицајем актуелне чешке хорске продукције и уз првокласна извођења чешких ансамбала, поменути Милојевићеве световни опуси стилски су отишли "два корака даље" у односу на црквену музику.

Милојевићеве црквене хорске композиције, делећи судбину дела других стваралаца међуратног времена, нису биле често извођене. Најинтензивнији временски период њиховог представљања јавности биле су тридесете године, када су делимично или у целини, изведена сва три *Опела*, две *Литургије* и *Служба при венчању*, то јест сва Милојевићева дела овог жанра са изузетком *Псалма* и *Службе при водоосвећењу са сечењем колача*.⁵⁴¹ Интензиван стваралачки ток унутар црквене хорске музике Милоја Милојевића представља карактеристичан пример само релативног садејства богослужбених и концертних елемената. Сходно типичном аутором опредељујућем модернизму, коначан жанровски карактер најзначајнијих дела неминовно је био одређен уметничко-концертном концепцијом.

⁵³⁸ Даница Петровић, Традиционално српско народно црквено појање у XX веку – Пут неговања, замирања, страдања и обнављања, *Календар Српске православне патријаршије, Црква*, Београд 2000, 107.

⁵³⁹ Михајло Вудраговић, Савремена југословенска хорска музика и њени претставници, *Звук*, август-септембар, 1933, 343.

⁵⁴⁰ Дела: *Вечерње декорације, Триптих, Суморно после подне*.

⁵⁴¹ Мирјана Коцић, *Црквена музика у написима и композиторском опусу Милоја Милојевића*, дипломски рад (рукопис), Факултет музичке уметности, Београд 2004, 45.

Милојевићево прво дело ове врсте, *Литургија* у В-дури оп. 17, писана је током Првог светског рата 1915/16. године у Новом Пазару и Солуну.⁵⁴² Посвећена је Академском певачком друштву "Балкан" у Загребу. Поред оригиналног приступа "претежно на силабичкој основи црквеног певања,"⁵⁴³ оличава добар пример религијске инспирације условљене драматичним ратним тренуцима. У специфичном споју субјективног патриотског уметничког заноса и објективног религијског дискурса, Милојевић долази до идеолошко-естетског нивоа прве црквене композиције: "То је музика која израста из дубине потиштене душе, али не и сломљене. На основама тешког бола музика се развија прожета акцентима који одају исто толико верску есктазу композитора, колико и крепку одлучност прожету надом [...] Чак и када је излив осећања топлији [...] осећа се шира основа крепке осећајности која се не подаје нирвани, која не клеча [...] Скрушеност је то, али не и клечање, а још мање пад у очајање."⁵⁴⁴ Дело је до "Херувимске песме" изводио на Крфу Коста Манојловић још током рата⁵⁴⁵, а дириговао ју је и на концерту у Лондону, октобра 1918. године.⁵⁴⁶ Београдску премијеру у виду концертног извођења, композиција је имала тек седамнаест година касније, на Велику среду априла 1933. године, пошто је претходно изведена у Вршцу пред тамошњим епископом Георгијем Летићем,⁵⁴⁷ од стране хора студената Теолошког факултета са Војиславом Илићем на челу.

Веома карактеристична причасна песма "Скажи ми Господи" (Пс. 38) за соло-тенор уз пратњу мушког хора, показује мноштво Милојевићевих жанровских одлика: складност форме (a-b-b1-a1 скраћено), доминантну хомофонију уз благу полифонизацију контрастног "b" одсека, неоромантичарски хармонски ток (средњи део у блиским тоналитетима Es-dura и c-mola) и тип вокалног солистичког парта који одговара карактеру соло-песме или умереног драмског оперског израза. Као да је већ концертни карактер става за солисту и пратњу хора руског типа додатно продубљен драмски изразом немачке романтике.

⁵⁴² Могућа штампарска грешка појављује се у поменутој Коњовићевој монографији о Милојевићу, на страни 102. где у загради поред назива дела стоји датум 1907. На крају издања у списку композиција по бројевима опуса уз *Литургију у Б-дуру* наведена је 1915/1916. година. На крају партитуре у рукопису стоји следеће: "Ова Литургија компонована је до 'Јако да царја' у Новом Пазару 1915 године уочи Св. Димитрија, а од 'Јако да царја' до краја у Солуну, у болници Св. Димитрија јуна 1916."

⁵⁴³ Милоје Милојевић, О српској уметничкој музици, *СКГ*, 1. август, 1936, 506.

⁵⁴⁴ Исто.

⁵⁴⁵ Коста П. Манојловић, О црквеној музици код Срба, *Весник српске цркве*, XXVII, 1921, 124.

⁵⁴⁶ Петар Коњовић, *Милоје Милојевић- композитор и музички писац*, САНУ, посебна издања ССХХ, одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, Београд 1954, 63.

⁵⁴⁷ Милоје Милојевић, Литургија Милоја Милојевића, *Политика*, 12. април 1933, 6.

Пример бр. 21

ben cantabile
Largo ♩ = ca 56
 Тенор соло *p* < > < >

Ска - жи ми, Го-спо- ди, кон - чи - ну мо - ју и чи-сло

Ска - жи ми Го-спо-ди, кон-чи - ну мо - ју и чи - сло и чи-сло днеј мо -

днеј мо јих, ко - је јест да ра-зу - мје - ју, да та-зу - мје - ју, да ра-зу - мје - ју что да ра-зу -

јих, ко - је јест, ко - је јест да ра - зу - мје - ју, да, ра - зу -

ли-ша-ју-сја аз. что, что, ли-ша-ју-сја аз.

мје ју что ли-ша - ју-сја аз Ска - жи ми, ска-жи ми ска - жи ми Гос-спо- ди.

quasi rit. *a tempo poco a poco cresc.* *espress. mf* *f* *f* *f*

Милоје Милојевић, став "Скажи ми Господи" из *Литургије* за мушки хор (почетак)

Прве скице *Опела* у *b*-толу за мушки хор, оп. 28, настају у Косовској Митровици, да би композицију Милојевић довршио о Духовима 1920. године. Овом најчешће извођеном делу, на премијери једанаест година касније, априла 1931, композитор дописује деоницу појца.⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ Милоје Милојевић, Духовни концерт Обилића, *Политика*, 15. април 1931, 9.

Солиста је био Жарко Савић.⁵⁴⁹ По Милојевићевим речима, циљ му је био обрада црквеног текста уз "широк и експресиван мелодијски мах на хомофоној основи".⁵⁵⁰ Погибија Краља Александра Карађорђевића, октобра 1934. године, допринела је чешћем извођењу дела.

Крајем 1934. године од стране Ћирилометодског хора из Загреба изведен је одломак *Слава тебје из Службе при венчању*. Тим поводом Милојевић није коментарисао своју композицију, већ само лошу интерпретацију.⁵⁵¹

Смрт Краља Александра непосредно је условила премијерно извођење *Опела* за мушки хор у g-molu, оп. 38 и настанак *Опела* за женски хор у d-molu, оп. 43. Као и претходно дело за мушки хор са предзнаком "кратко" и *Опело* у g-molu аутор је посветио престоничком Академског певачком друштву "Обилић". У литографисаном издању овог дела ставови "Њест свјат" и "Со свјатими" носе два датума из маја 1927. године, али је изгледа композиција била започета још 1921. године.⁵⁵² Највећу разлику у односу на претходно истоимено дело представља чињеница да је уведен контраст "чистих" хорских ставова и оних за соло-баритон уз пратњу. Судајући према доступним подацима оба остварења доживела су пригодна, но ипак, само концертна извођења.

Доминантно уметнички предзнак Милојевићево *Опело* у g-molu за мушки хор додатно је доживело већ на премијерном извођењу, маја 1935. године, када је у другом делу концерта био изведен Моцартов *Реквијем*. Милојевићево дело дириговао је Бранко Драгутиновић, а Моцартову композицију Ловро Матачић. Употреба сола (два тенора и два баритона) у завршетку става "Свјати Боже" доживљава се као спољашњи додатак и "украс" у односу на основну четворогласну структуру хора: препознајемо врсту поступка која суштински не доприноси продубљивању музичког израза. Деоница соло-баса у јектенијама доноси, извесно, "руски" тип певности уз традиционалан тонално-хармонски слој пратње. Став "Бога човеком невозможно видјети" представља интересантну комбинацију архаизираних и нових детаља: мелодију у духу напева, убедљив у својој једноставности хомофони слог са модалним хармонским током и дискретну појаву елемената мотивског рада.

⁵⁴⁹ Слободан Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду 1840-1941*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994, 142.

⁵⁵⁰ Милоје Милојевић, Духовни концерт Обилића, *Политика*, 15. април 1931, 9.

⁵⁵¹ Милоје Милојевић, Концерт Кирило-Методског хора из Загреба, *Политика*, 8. децембар, 1934, 7.

⁵⁵² У Коњовићевом попису дела по бројевима опуса иза наслова - Опело бр. 2 у г-молу, у загради стоји 1921. година.

Пример бр. 22

Широко али декламовано

Т1
Т2

Бо-га че-ло-вје - ком не воз-мно-жно ви-дје-ти. На ње-го-же не сме-јут чи - ни ан-гел-сти взи-ра-ти. То-

Б1
Б2

То-

3

бо - ју бо све-чи - ста - ја ја ви сја че-ло-вје - ком сло - во во плош че-но је -

бо - ју ја ви сја че-ло-вје - ком

6

го-же ве - ли - ча - ју-шче сне-бес ни-ми во - ји. Тја у-бла-жа - јем Тја у-бла- жа - јем. —

con grand espress. *ff* *p* *rit.*

Милоје Милојевић, став "Бога човеком" из *Опела* у g-толу за мушки хор

Завршни став "Вјечнаја памјат" базиран на мелодици претходног, доноси складан завршетак дела.

Критикујући генерални религиозни профил Милојевићеве црквене музике, по премијери дела оглашавају се Павле Стефановић и Светомир Настасијевић. Обојица музичких писаца позитивно вреднују композиторовску техничку спремност, али не и религиозно "дејство" нове црквене хорске партитуре. Три дана по премијерном извођењу, 15. маја 1935. године, Стефановић пише: "То дело, у коме не изостаје ни једна ерудициона врлина, која не одаје ни у једном ретку партитуре невештину и слабост, није убедљиво. Оно одише артифицијелношћу израза."⁵⁵³ Светомир Настасијевић као вероватно најдоследнији заговорник "антиевропског" пута ка модерни, односно примеса световних елемената у црквеној уметничкој традицији, истиче да је "сама композиција писана са познавањем заната и тежњом да се певани црквени текст изрази у слободној форми [...] И поред покушаја

⁵⁵³ Павле Стефановић, Концерт Академског певачког друштва Обилић, *Штампа*, Београд, 15. мај, 1935, 10.

религиозног продубљивања, ово дело се ипак граничи, у скромним размерама, са оперском музиком озбиљнијег типа."⁵⁵⁴

Опело у d-molu за женски хор оп. 43, Милојевић је посветио Хору Гимназије краља Александра Првог у Београду, а током априла 1935. године на концертима у Југославији, Румунији и Бугарској са великим успехом извођени су фрагменти дела од стране реномираног Певачког друштва прашких учитељица. Премијерно представљање одломака композиције догодило се на југословенском концерту у Прагу, 25. марта 1935. године. Осим на концертима у Београду, чешки хор је певао делова *Опела* и на Опленцу код гроба краља Александра Првог ујединитеља.⁵⁵⁵

Сам Милоје Милојевић је овако оценио композицију: " Опело, за женски збор [...] из строгог силабизма на махове прелази и у област линеарне полифоније, увек у драмском стилу, са ниансама дубоко топлог или снажног динамизма."⁵⁵⁶ Поред изразитије употребе полифоног поступка, хармонски језик дела доноси елеменат модерности, оличен путем инсистирања на модалној основи, уз повремено коришћење хроматике и смелије модулације. Увођењем више солистичких деоница, композитор је остварио сложенији и драматичнији вокални израз, дајући предност концертантном елементу у односу на потенцијални богослужбени.

Опредељеност композитора, теоретичара и диригента **Миленка Живковића** (1901-1964) према жанру духовне хорске музике исказује се кроз релативно разгранат опус и путем практичног рада са хорским ансамблима, са којима је учествовао на богослужењима и концертима. Једини је међу српским композиторима који се у стилски турбулетном времену између два светска рата кључним жанровским остварењем, *Византијском литургијом* за мушки хор (1935), начелно определио за повратак средњовековне естетике кроз призму модерног. Сматрамо да је до такве синтезе дошао, пре свега, са позиција музичара националисте, који је западну музику сматрао дегенерисаном и њој је супротстављао здраву уметност на народним основама.⁵⁵⁷ Вођен првенствено идејама о оживотворавању непресушних идиома фолклорне музичке праксе, био је антиромантичарски оријентисан, а крајње идеолошки гледано, припадник "музичке левице". Креативни резултати које је у поменутом делу остварио имају, дакле, само условно заједничке именитеље са појавом уметничких и интелектуалних стремљења, насталих током 30-тих година у Београду, која су

⁵⁵⁴ Исто.

⁵⁵⁵ Милица Гајић, Контакти Милоја Милојевића са чешким музичарима, *Нови Звук*, бр.7, Београд 1996, 75.

⁵⁵⁶ Милоје Милојевић, О српској уметничкој музици, *СКГ*, 1. август, 1936, 506.

⁵⁵⁷ Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919-1941)*, Београд 1999, 212.

пропагирала обнову уметничке праксе кроз православне елементе и естетику средњег века, као и саме српске црквене уметности.

Кроз читаво стваралаштво Живковић се залагао за изворност уметничког језика и кроз његову модерну употребу видео је смисао савременог стваралаштва: “Не смемо се стога стидети техничке примитивности нашег изражавања, јер смо свесни да стварамо *своју* уметност, која ће самим тим за остали свет бити и *нова* уметност.”⁵⁵⁸ Сматрао је да ништа од опште човечанских вредности није постало случајним укрштањем споља⁵⁵⁹, већ је тражио свој лични печат у равнотежи између исконског архетипа и савремености, националне традиције и духа свога времена.⁵⁶⁰ Служећи се најчешће избором фоклорних цитата на начин сродан Мокрањчевом, ишао је даље и чинио продор у мање познате песме и у још недовољно истражена сеоска фоклорна подручја.⁵⁶¹ Тежиште интересовања при обради стављао је на хармонско-фактурну надградњу одабраног цитата.

У оваквој склоности ка избору и раду са цитираном грађом треба тражити разлоге ауторовом окретању, објективно мало могуће познатом, православном византијском музичком наслеђу у његовом најзначајнијем делу ове врсте, *Византијској литургији* за мушки хор. Из разлога латентне егзотичности стилског избора и укупне атмосфере читавог дела, закључујемо како у односу на композиторове фоклорне свите које су “у исти мах и ризница и надградња и традиција и живи тренутак српске музичке културе,”⁵⁶² ова композиција доноси квалитет експеримента као значајног уметничког проширења граница жанра.

Сагледавање Живковићевог доприноса црквеном хорском пољу, као споју старих, препознатљивих и савремених креативних решења, открива три врсте приступа: дела у духу традиционалне праксе (већи број хармонизација тропара, ирмоса као и *Опело* за мушки хор оп. 20, 1944), оригиналну композицију блиску изгледу европског мотета (*Оче наши* за мешовити хор, 1925) и дело савремене звучне поставке (*Византијска литургија* за мушки хор, 1935).

У наставку, детаљнија анализа стваралачких врхунаца - Милојевићеве *Свечане литургије* за мешовити хор, оп. 50 и Живковићеве *Византијске литургије* за мушки ансамбл - нуди непосредне доказе о значајним проширењима уметничких слобода што су их унутар овог жанра освојила двојица српских композитора.

⁵⁵⁸ Миленко Живковић, *Враћање основама, Звук*, бр.3, 1934, 107.

⁵⁵⁹ Зоран М. Јовановић, *Друштво уметника Зограф*, Београд 1998, 64.

⁵⁶⁰ Исто, 65.

⁵⁶¹ Александра Паладин, *Миленко Живковић – композитор, музички писац и критичар / кристализација времена*, магистарски рад (рукопис), Факултет музичке уметности, Београд 2006, 130.

⁵⁶² Исто, 132.

Неколико карактеристичних ставова Милојевићеве композиције путем својеврсних, сложених "здружених" поступака, сведочи о вишку звучног ефекта на рачун чистоте стила. Нетрадиционално конципиран став "Алилуја", представљен је са чак три звучна слоја: мушки хор као доња површина и носилац хармонске функције, женски хор у средини као фактор промене боје и два соло гласа (сопран и алт), који имитационо доносе основну оригиналну мелодију. Необичности става доприносе брзе хармонске промене, при чему се као типичне издвајају медијантне везе (G-Es, A-F, H-G) и модулације преко умањеног септакорда на повишеном четвртом ступњу полазног тоалитета (Es-e, F-fis, G-h). Два хорска одговора пре и после јеванђеља "Слава тебје Господи" различито су конципирани, при чему је присутно и тонално нејединство: прелаз из B-dura у H-dur преко полустепеног помака старе квинте у нову (f-fis). Очигледно је да Милојевић ово значајно литургијско место није желео да путем традиционалног поступка "обједини" истим звуком, већ је, вођен чистом музичком логиком, дати садржај реализовао у континуитету.⁵⁶³

У конструкцији "Херувимске песме" композитор је на доследан романтичарски начин рекапитулирао пре свега искуства руске праксе. То се огледа у значајном проширењу троделне форме А-Б-А1, при чему средишњи одсек традиционално доноси нов тематски материјал, овде у веома удаљеној тоналној сфери (B: Des/b), као и у појави "лажне" тоналне репризе на почетку трећег одсека (f-mol). Укупно богатство хармонског плана (A: a-d, B: Des-b, A: f-Des + a-C) у комбинацији са деликатно оствареним полифоним третманом гласова (посебно у архаичним модалним фрагментима), као и у два наврата увођење контрастног звука квартета солиста, чини овај део Милојевићеве *Литургије* најрепрезентативнијим.

⁵⁶³ Потпуно је другачије поступио Стеван Христић на истом месту у *Опелу* за мешовити хор: управо да би дао "религијског полета" хорским репликама после прочитаног јеванђеља, он првобитну каденцу у b-moll додатно "оптимистички" разрешава у B-dur!

Пример бр. 23

mf *cresc.* *espress.*

C. И жи-во-твор-ја - шчеј Тро - и - цје, три-свја-ту - ју, свја - ту - ју пје-сн при-пје

A. И жи-во-твор-ја - шчеј Тро - и - цје, три-свја-ту - ју, свја - ту - ју пје-сн при-пје

T. цје, жи-во - твор-ја - шчеј Тро - и - цје, три-свја-ту - ју, свја - ту - ју пје-сн при-пје

B. И жи - во-твор-ја-шчеј Тро-и-цје, три-свја - ту - ју пје-сн при-пје

7 *con gran espress.* *rit.*

ва - ју- шче, пје - сн, пје-сн при-пје - ва - ју-шче, три-свја - то - ју пје-сн при-пје

ва - ју- шче, пје - сн, пје - сн при-пје - ва - ју-шче, три-свја - ту - ју пје-сн при-пје

ва - ју- шче, ва - ју - шче, пје - сн при-пје - ва - ју-шче, три-свја - ту - ју пје-сн при-пје

ва - ју-шче, пје - сн, пје - сн при-пје - ва - ју-шче, три-свја - ту - ју пје-сн при-пје

13 *pp* *p* *Tutti p*

ва - ју - шче, _____ Вcја - ко-је _____ всја-ко-је

ва - ју - шче, _____ Вcја _____

ва - ју - шче, _____

pp Бас II

ва - ју - шче, _____ Вcја-ко-је, _____ Вcја - ко - је _____ Вcја-ко-је ни-ње.

Милоје Милојевић, "Херувимска песма" из *Литургије* за мешовити хор (фрагмент)

Традиционално музички јединствен у својој медитативности став "Тебе појем" код Милојевића има другачији карактер. Већ само тонално нејединство (F-dur/cis-mol) доказује да га је аутор замислио као саставни део читаве композиције, а не и за евентуално извођење на богослужењу – у хорској литургијској пракси познати принцип "мешаног" репертоара, чему су били "подложни" појединачни ставови из литургија Мокрањца, Чајковског или Рахмањинова. Из овог примера, извлачимо закључак о принципу слободне прокомпоноване обраде литургијског текста, који у први план поставља чисто музичке, а не функционалне аспекте једног црквеног хорског дела. Мозаична грађа (a-b-c-c1 + coda), уз одсуство карактеристичног мелодијског елемента који би "узнео" текст "Тебе појемо, тебе благосиљамо", оставља утисак ауторовог неспонтаног музичког доживљаја драмских и религијско-емотивних сфера ове молитве.

Крај Милојевићеве *Литургије* обележен је богатим хармонским речитативом, уз модулације преко једног тона (на текст "Видјехом свјет истини": fis-g-F-c-Fis), примену енхармоније⁵⁶⁴ и слободног низања паралелних (малих молских, полуумањених и великих дурских) септакорада. Инсистирање на густој хроматици која резултира брзим променама тоналитета, чини ово место узбудљивом, али истовремено и најмање богослужбеном музиком. Стиче се утисак да је богат хармонски план прерастао значај средства израза и у доброј мери постао сам себи циљ.⁵⁶⁵

Мада је и до ове композиције било критичких ставова о генералној артифицијелности религиозног израза и поред несумњиво Милојевићевог зналачког владања хорским ставом, изразито наглашен хармонски аспект уз општу монументалност дела, коначно су одредили ауторову тежњу ка концертној драматизацији литургијског текста.

Чланови Београдског певачког друштва уз диригента Предрага Милошевића на Духовном концерту 20. априла 1939. године премијерно су извели два фрагмента новог дела "Свјати Боже" и "Херувимска песму". Бранећи своје стваралачке позиције и покушавајући да степен лоше пријемчивости ове музике делимично стави на терет извођача, Милоје Милојевић поводом овог извођења пише: "Та музика није сасвим 'села' у душу певача и њиховог шефа, и за то је било на махове читања нотног текста [...] што је нарушавало спонтани континуитет музичке интерпретације [...] у основи [...] је неопходно потребно све ритмичке и агогичке акценте стриктно извести по прописима аутора, и да се у патетичном

⁵⁶⁴ На текст "Собљуди нас": g-C-B-As-as / as-ces = gis-h / = A-dur: V-I.

⁵⁶⁵ Богдан Ђаковић, Милојевићева Свечана литургија св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институт САНУ, Београд 1998, 111.

маху и скрушеној молитви мора – у одређеном темпу, дати прави акценат на основама ширег верско ескстатичног маха. То је широка палета верског осећања, прожета на махове и драматиком, ношена милостивом топлином.⁵⁶⁶

Испровоциран једним наизглед детаљем, Милојевићевом тврдњом да наша појачка традиција у "претпостављеној латентној хармонији", не обилује модулацијама, Петар Коњовић нам у монографији о Милојевићу открива потенцијалну могућност композиторовог релативно слабијег познавања српског појачког наслеђа, нарочито оног мелодијски развијеног. Можда суштину овог проблема представља чињеница да се за разлику од световне фоклорне праксе, Милојевић као мелограф није упуштао у записивање црквених напева.⁵⁶⁷ Коњовић наводи пример песама на литургији „Пређеосвећених дарова“, *Да исправитсја* или *Свјете тихи*, потом *Ирмос на Божић*, или стихиру *Тебе одјејушчагосја* из службе на Велики петак: "Ту треба приметити да је штета што Милојевић није ушао довољно дубоко баш у ову страну проблематике".⁵⁶⁸

Најамбициозније Милојевићево дело, *Свечана литургија*, уз обиље интересантних поступака остварује специфичан профил изразите драматизације музичког тока. Можда би се хипотетички гледано, исцрпније аналитичко бављење управо карактером наших сложенијих напева у духу Милојевићевог тако омиљеног процеса личне "стилизиције идиома нашег народног појања" и стварања у смеру "имагинарног црквеног фоклора,"⁵⁶⁹ посредно изразитије манифестовало у естетском приступу и у његовим остварењима. Без тога, за Милојевића као аутора, образац или тип новостворене музике на литургијски текст у крајњој стваралачкој консеквенци увек резултира апсолутно концертним карактером.

С друге стране, управо у вези са приступом који конкретно укључује спајање музички архетипског и савременог, у случају Миленка Живковића намеће се питање на који начин је композитор стваралачки "одговорио" на сопствена теоријска питања и недоумице. Треба овде поменути тадашњу ситуацију у бугарској црквеној музици, са којом је наш аутор могао бити упознат и која је на посредан начин могла да утиче на изглед његове *Византијске литургије*.

⁵⁶⁶ Милоје Милојевић, Духовни концерт "Првог Б.п.Д" *Политика*, 23. април 1939, 20.

⁵⁶⁷ Даница Петровић, Традиционално српско народно црквено појање у XX веку – Пут неговања, замирања, страдања и обнављања, *Календар Српске православне патријаршије, Црква*, 2000, 107.

⁵⁶⁸ Петар Коњовић, *Милоје Милојевић- композитор и музички писац*, САНУ, посебна издања ССХХ, одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, Београд 1954, 206.

⁵⁶⁹ Види: Bogdan Đaković, The symbolic meaning of imaginary church folklore in the Orthodox choral music of Alfred Schnittke, in: *Musical folklore as a vehicle?*, Serbian Musicological Society, International Musicological Society, Department of Musicology and Department of Ethnomusicology Faculty of Music in Belgrade, 2008, 137-144.

Наиме, залажући се за прилагођавање византијских напева захтевима савремене хармоније,⁵⁷⁰ Петар Динев (1889-1980) је заједно са Атанасом Бадевим (1860-1908) то покушавао практично да постигне у неколико наврата. Реализујући овакав композициони задатак хронолошки пре настанка Живковићевог дела из 1935. године, Динев је издао четворогласну литургију за мешовити хор (1926), односно *Народну литургију* (1929) за трогласни мушки или женски хор.⁵⁷¹ Задржавајући традицију употребе византијских мелодија певаних на црквенословенском тексту у контексту вишегласног хорског става, аутор је сматрао да је постигао задати циљ: “Тако ће и хармонизирано источно пјевање наскоро освојити све наше цркве, јер је оно нама свето и блиско срцу нашега народа.”⁵⁷² У структуралном смислу, реч о веома интересантној комбинацији истовременог звучача цитиране византијске мелодије у једној или више деоница уз пратеће тонове у преосталим гласовима (покретни, хармонски функционални исон!) и традиционалног, хомофоно-мотетског четворогласја (3 +1 деоница / мелодија + пратња).

Живковићева *Литургија* није базирана на напевима, изузев причасне песме, став “Хвалите Господа с небес”, где је аутор употребио мелодију из 14. века⁵⁷³, односно непознату мелодију из 7. века (сиц!)⁵⁷⁴ у ставу “Да исполњатсја”. Заједнички пак елеменат са идејом поменутих бугарских аутора, треба потражити у идеолошкој равни и потреби да један српски аутор буде, макар на нивоу атмосфере или чак преко самог назива дела, везан за идеализовану постојбину православне црквене музике - византијског појања. С друге стране, реалан музички потенцијал дела остварен је кроз оригиналан приступ, уз крајње нетипична и модерна решења, до тада ретко виђена у овом жанру српске музике.

Чињеница да је аутор композицију поделио на три целине, називајући их “чиновима“ и то потпуно слободно у односу на традиционалну поделу литургијске службе на три дела,⁵⁷⁵

⁵⁷⁰ Petar Dinev, Crkvena glazba u Bugarskoj, *Ćirilometodski vjesnik*, Zagreb, бр. 6/7/8, 1936, 82; види: Ivan Moody, Tradition and Creation in Bugarian Orthodox Church Music: The Work of Petar Dinev, *Church State and Nation in Orthodox Church Music*, Department of Orthodox Theology Faculty University of Joensuu, The International Society for Orthodox Church Music, No. 3, 2010, 232-241.

⁵⁷¹ Исто, 82.

⁵⁷² Исто, 83.

⁵⁷³ Према наводу Александре Паладин, мелодија је преузета из издања Lorenzo Tardo, *L Ottoeco nei Merlugi, Grottaferrata*, 1955, у: Александра Паладин, *Миленко Живковић – композитор, музички писац и критичар / кристализација времена*, магистарски рад (рукопис), ФМУ, Београд 2006, 7.

⁵⁷⁴ Познато је да у 7. веку није било музичких записа.

⁵⁷⁵ Први део проскомидија, у којој сам свештеник без присуства верних и појаца припрема “часне дарове“ за причешће, и друга два одсека у којима учествује народ, служашчи и појци/хор – *Литургија речи* (читање дела апостолских и јеванђеља) и *Евхаристијска литургија*⁵⁷⁵ (епиклеза – силазак Светог Духа на часне дарове и само причешће), види: Владимир Вукашиновић, Епископ Диносије Новаковић, *Епитом или кратка објашњења о светом храму, одеждама, божанственој литургији која се служи у њему и њеном окружењу, кроз кратка питања и одговоре*, Панчево 2007, 39.

сугерише њену превасходно концертантну намену. Вођен искључиво сопственом уметничком логиком, кроз унутрашњи распоред литургијских нумера унутар “чинова“, први – „Свјати Боже“, „Херувимска песма“, „Оца и Сина“, „Вјерују“, „Канон евхаристије“, други – „Достојно јест“, „Оче наш“, „Једин свјат“, трећи – Причасна песма “Хвалите Господа с небес“, „Благословен грјади“, „Видјехом свјет истини“, „Да исполњатсја“, „Буди имја Господње“, Живковић је дао апсолутну драматуршку предност музичком аспекту у односу на садржај текста, свдећи на минимум могућност његове ритуалне примене. Исписујући у свим јектенијама/молитвама ђаконску и свештеничку деоницу, на моменте прилично разрађену, аутор је извесно приближио укупни утисак дела богослужбеном чину, путем елемента који “подсећа“ на сам обред, али не и кроз поступак који нуди његову реалну примену.⁵⁷⁶

Доминирајућа линеарна квази византијска мелодика, која у квартно-квинтним спојевима вертикале често одише плагалним усмерењима, али и битоналним, политоналним звучањима испољеним путем различитих комбинација и “услова“ настанка (од истовременог звучања основних хармонских функција, до слободних преклапања медијатно-модалних акорада и “замагљене“ тоналности услед употребе фригијске области), генерално гради хорску структуру крајње необичног изгледа. Повремено појављивање великог дурског септакорда (на пример, у Канону евхаристије на текст – “Тројице јединосушњеј”, током трајања читава два такта /b-d-f-a/ или на речи „Амин“ испред става “Да исполњатсја” /f-a-c-e/, можда не добија “лајт мотивски“ значај опредељујућег омиљеног ауторовог акордског склопа, али свакако сугерише блискост са постромантичарским хармонским мишљењем. Тако и на овом плану жељени “византинизам“, остаје заправо и даље везан за западноевропско музичко наслеђе.

Мада се структурално литургије Милојевића и Живковића веома разликују већ и по Живковићевој склоности ка линеарности хорске фактуре, која у вертикалном звучању резултира необичним полихармонским склоповима, у односу на Милојевића који путем смелих хармонских искорачења трага за новим звучним изразом, одређени, назовимо га чак и базични, аспект хармонског мишљења показује могуће исти постромантичарски западни корен. Значај ефектних модулација преко септакорада, као и слободно низање ових акордских структура унутар Милојевићеве композиције, веома су блиски инсистирању Живковића на

⁵⁷⁶ На извесним местима (на пример, у возгласу испред става *Вјерују*), исписана деоница може и да поприми значај “лествичног прототипа“ за шири контекст дела, јер дати тонски низ – a/b/c/d/e/fis истовремено нуди молско, фригијско и дурско “стање“ најчешће употребљиване тоналне основе.

честој појави његове велике дурске варијанте, не само као једног од пролазних акордских ситуација, већ хармонског елемента са готово наглашеном поетском музичком вредношћу.⁵⁷⁷

Два значајна композициона поступка откривају Живковићеву потребу за модернизацијом овог жанра, односно за стилским “уподобљавањем” имагинарном архаичном начину црквеног певања. До тада у српској црквеној музици ретко реализован текст “Симбола вере,”⁵⁷⁸ овде добија готово авангардни третман “пољске школе” (К. Пендерецки, В. Лутославски...), који одређени текст доносе путем драмског речитатива без тонских висина и уз честе промене метра. Док највећи део литургијског текста ритмизовано изговара тенорско-басовски “двоглас” на дијалогској основи, на његовом крају (“Во једину свјатују”) формира се четворогласје, чиме настаје хетерогена говорна хорска фактура, са појединачним, различитим ритмичким моделима.

Пример бр. 24

Allegro risoluto *mf*

ff

Т. *ff* Вје-ру-ју *mf* вје - ру-ју, вје-ру - ју и во је-

В. *ff* Вје-ру-ју, во је-ди-на-го Бо-га О - ца все-дер-жи-те-ља твор-ца не - бу и зем - љи, ви-ди-мим же всем и не-ви - ди-мим.

ди - на-го Го - спо-да И-су-са Хри-ста, Си - на Бо-жи-ја, је-ди-но - род - на-го, и-же от О - ца ро-жде на го

Вје - ру-ју, вје - ру - ју, вје-ру - ју.

прежде всех вјеки Свјага от све-та, Бо-га и-сти-на от Бо-га и-сти-на, ро-жде-на, не-со-тво-ре-на, је ди-но - суш-на О-цу,

Meno mosso (poco solene)

им-же свја би - ша. Нас ра-ди че-ло-вјек и на-ше-го ра - ди спа - се - ни-ја шед-ша-го сне-бес, и во - пло-тив-шта-го-сја

Миленко Живковић, став "Вјерују" из *Византијске литургије* за мушки хор (почетак)

⁵⁷⁷ Поред других места на којима се јавља велики дурски септакорд (на пример, на речи Амин испред става *Да испољњатсја /f-a-c-e/*, значајна је његова појава у Канону евхаристије на текст – *Тројице јединосушњеј*, током трајања читава два такта /b-d-f-a/!

⁵⁷⁸ Хронолошки је то пре Миленка Живковића у склопу интегралног дела учинио само Јосиф Маринковић, чије се постхумно издање *Литургије св. Јована Златоустог* под редакторском руком Косте П. Манојловића појавило те исте, 1935. године. Истоимено дело као појединачну композицију, реализовао је Стеван Мокрањац, 1912. године, као један од његових последњих опуса.

С друге стране, покушај дочаравања немензуралног певања, уз употребу и до октавног глисандирања, долази до изражаја у фактурно слично ставовима – "Херувимска песма" и "Тебе појем".⁵⁷⁹ Овде се помоћу честих метричких промена и чак истовременог квази нетемперованог глисандо покрета (на слог *ниње*, на почетку трећег стиха "Всјакоје је ниње") сугерише тип византијског појања линеарно полифонизованог у четворогласну структуру.

Пример бр. 25

Темпо I

mf *p* *subito falsett*

T1 *mf* шче. Всја - ко - је ни - ње жи - теј - ско је ни -

T2 *mf* Всја - ко је ни - ње жи - теј - ско је ни -

B1 *mf* Всја - ко - је ни - ње жи - теј - ско је ни -

B2 *mf* *ben pronunziato* Всја - ко - је ни - ње, Всја - а - ко - је ни - ње

ње жи - теј - ско је от - ло - жим, от - ло жим

ње жи - теј - ско је от - ло - жим, от - ло жим по - жим

ње жи - теј - ско је от - ло - жим, от - ло жим по - жим

жи - теј - ско - је от - ло жим по - пе - че по - от - ло жим по -

Миленко Живковић, "Херувимска песма" из *Византијске литургије* за мушки хор (фрагмент)

Употреба глисанда посебно у оквирима овог жанра као да антиципира сличан поступак финског аутора Еијоуханија Раутаваре (1928) у делу *Свеноћно бденије* из 1970/71. године, једном од најзначајнијих православних хорских композиција друге половине 20. века. Напомињемо како је фински композитор, слободно постављен асоцијативни стилски ослонац

⁵⁷⁹ Интересатно је приметити слично конципиране, убедљиве и потпуне хармонске каденце на завршенима оба поменута става, где се после густих вертикалних преплета уз нејасан тонални центар, јавља пуни дурски (E-dur на крају првог дела "Херувимске песме", односно F-dur на крају другог дела, "Јако да царја"), односно молски акорд (e-mol на крају става "Тебе појем").

као и Миленко Живковић, тридесетак година раније, потражио у односу на византијску праксу, а не романтичарски разрађену, руску хорску музику са краја 19. и почетка 20. века.

Изразиту хетерогеност композиционих решења на добар начин илуструје степен различитости две литургијске нумере унутар другог “чина“ дела: док нумеру "Достојно јест" карактерише упрошћено модернизована контрапунктска хорска структура романтичарског проседеа, политоналне структуре реализоване у молитви "Оче наш" извесно одају стваралачку преразноврност. Огроман динамички лук на крају овог става – од троструке forte до троструке piano ознаке, нуди потенцијално узбудљив концертантни ефекат, а мање очекивану усредсређеност на суштину неопходног молитвеног мира.

Једна од најупечатљивијих нумера дела, посебне концертантне звучности, налази се на почетку трећег дела: реализација причасне песме "Хвалите господу с небес" (Пс. 148), дата је путем два четворогласна хора у три одсека “растућих“ пропорција (10-20-26 тактова). У првом одсеку испод цитираног напева у деоници првог тенора првог хора - “византијске мелодије из XIV века”⁵⁸⁰, пратњу обезбеђује квартно-квинтна подлога осталих гласова. У другом одсеку, два хора размењује тематски материјал, све до појаве соло гласова пре почетка завршног дела. Линеарно вођене деонице у трећем одсеку, које резултирају хомофоном структуром уз сигналне елементе ("ал-ли-лу-ја") у баритонској деоници првог хора, доводе до снажног, осминског осмогласног хорског завршетка (*Allegro flessibile e q̇ubiloso*) на унисоном тону а.

Широко постављена палета композиционих поступака унутар дела одаје превасходно концертно-експериментални статус,⁵⁸¹ услед разноврсности стилског израза недовољно функционално применљив у "одвођењу" слушаоца или верника до прага религијског доживљаја. Управо слично мноштво композиционих решења, уз наглашено инсистирање на тонално-хармонском елементу, понајвише приближава стваралачко опредељење Милојевића Живковићевом. Прецизно описујући композиторов поступак у *Византијској литургији*, сам Милојевић потврђује истраживачки ниво дела, свакако начелно близак његовом личном приступу: “У својој Православној божанственој служби са солистичким речитативима, веома сложеној, Живковић тражи стил (подвукао БЂ!) на основама елемената старог византијског начина, у смислу концертантног.”⁵⁸² Композиција

⁵⁸⁰ Напомена бр. 335.

⁵⁸¹ Концертни карактер читаве композиције употпуњује третман фалсетног певања деонице првог тенора (до записано е 3, реално е 2!) на крају "Канона евхаристије", односно огроман распон 6-гласно подељеног мушког хора ("Благословен грјади").

⁵⁸² Милоје Милојевић О српској уметничкој музици, *СГК*, Београд 1936, 505.

никада до сада није изведена и као партитура у рукопису, представља прилично непознато дело чак и за оне који имају одређена сазнања о српској црквеној музици прве половине 20. века.

Сличног је мишљења био Милојевић и према другој Живковићевој композицији *Оче наш* (1925), експлицитно је називајући уметничким експериментом,⁵⁸³ мада је она далеко мање истраживачка од претходне. Реално виђење композиције дао је непознати аутор текста у часопису *Музички гласник*, препознајући у хомофонији и фугирано-полифоном раду два доминантна начина музичке логике: "Живковићев *Оче наш*, компонован на бази начела психолошког смењивања хорских облика на прекретницама текстуалног значења ове основне молитве [...] креће се на путањи од православног манира црквене мелодике до распеване бујице имитационог повезивања гласовних група."⁵⁸⁴ Реч је о четвороделној композицији мотетског типа, претежно статичне тоналне основе / G-dur/ - изузев трећег одсека у субдоминантном с-моџу – са сменом хомофоних и полифоних структура, при чему се примењена врста полифоније (чак 37 тактова другог фугато одсека) може схватити као сличност са типом развијенијег поступка Марка Тајчевића у *Четири духовна стиха*. Такође, овај релативно академски вид контрапунтског мишљења подсећа на став "Бога чловјеком" из *Опела* Стевана Христића или готово стално присутан полифони принцип код Миливоја Црвчанина, посебно у његовој *Литургији*. Очигледно је Живковић у овом остварењу изразите занатске вештине био далеко од политоналне експресионистичке поставке у *Литургији* за мушки хор, која ће настати десет година касније. Овај детаљ иде у прилог антиромантичарском и конструктивистичком аспекту који је по свему судећи, суштински условио степен модерности *Литургије*, при чему је узвишени идеал уметничке обнове средњовековног православног музичког етоса, уз поменути цитат коришћен у причасној песми, представљао само могући концептуални "оквир" за савремену музичку поставку.

За разлику од две Живковићеве композиције за мушки хор, *Литургије* и *Опела*, *Оче наш* за мешовити ансамбл је доживео премијеру. У програму духовног концерта хорова "Станковић" и Академског певачког друштва из Земуна испуњеног делима наших аутора 19. века, Станковића (*Достојно јест*), Мокрањца (*Херувимска песма*, *Тебе Бога хвалим*, *Њест свјат*) и Маринковића (*Царју небесни*), модернији део репертоара поред композиција Биничког (*Хвалите*), Христића (*Свјати Боже*) и Милојевића (*Једин свјат*), укључио је и ово Живковићево дело. Њега је диригујући хором "Станковић" извео сам композитор.

⁵⁸³ Милоје Милојевић, Концерт мешовитог збора Музичког друштва "Станковић", *Политика*, 25. децембра 1939, 6.

⁵⁸⁴ Аноним, *Музички гласник*, бр. ½, 1940, 25.

У *Опелу* за мушки хор оп. 20 из 1944. године констатујемо радикално смирење ауторовог израза у односу на *Византијску литургију*. У композицији насталој у "једном даху,"⁵⁸⁵ препознаје се исти избор од осам ставова које је својевремено Христић инагурисао у истоименом делу. Сам Живковић је у више наврата изразито позитивно вредновао ову композицију, сматрајући је јединственом у православној литератури, те је као и многи други аутори посегнуо за избором истих химнографских целина.⁵⁸⁶ Неколико решења постављају Живковићево *Опело* у веома конвенционалне оквире жанра. У два најизраженија става "Њест свјат" и "Житејскоје море", аутор се служи препознатљивим хармонским обртом "просветљења" у складу са значењем текста, од почетног молског до завршног истоименог дурског тоналитета. У ставу "Њест свјат" то је на текст "Вознеси рог вјерних..." (g-mol/G-dur), док у следећем молског карактера (c-mol) на текст "Ктихому пристаништу твојему..." јавља акорд F-dura, као прелаз преко дурске субдоминанте ка коначном C-duru. У одсеку "Со свјатими" аутор формира молско-модалну основу и по томе је овај фрагмент близак тоналним карактеристикама Милојевићевог *Опелу* у g-molu оп. 38. Став "Дуси и души" доноси релативно изражајну линију соло-баритона, која по сугестији самог аутора може бити изостављена, те отвара могућност извођачки једоставније, функционалне примене композиције. Једина блискост у атмосфери овог дела са *Византијском литургијом* огледа се у прва четири такта става "Бога человјеком", где модална мелодија у деоници првог тенора и баритона бива праћена лежећим основним и доминантним тоном, попут хармонске пратње у функцији "покретног" исона.

Одсуство сваког трага експеримента показује Живковића, у овом делу, као традиционалног уметника коме је општи жанровски смисао композиције био чини се, довољан уметнички циљ. Музика еkleктичног типа остала је у сенци литургијског текста и високог степена применљивости у богослужбеном чину.

Покушавајући да открије могуће уметничке потенцијале у реализацији православне хорске певане молитве, Милоје Милојевић се са правом освртао на домете руских композитора са краја 19. и почетком 20. века. У доброј мери упућен у водећа имена Нове руске хорске школе⁵⁸⁷, за које је знао да су и поред индивидуалних разлика извесно досегли заједнички степен приступа жанру, он констатује да ни сам Стеван Мокрањац "није дошао до

⁵⁸⁵ Од 16. до 23. јула 1944. године.

⁵⁸⁶ Исти избор ставова јавља се у *Опелима* Милоја Милојевића, Светолика Пашћана-Којанова, Станислава Биничког, Косте Манојловића.

⁵⁸⁷ Писао је критичке осврте на дела П.И. Чајковског, П.Чеснокова, А. Черепњина, А. Архангелског, А. Кастаљског.

оне тачке на којој се налазе модерни руски композитори, а која остварује ефекте постигнуте супротстављањем мелодијских и акордских елемената". Чак и стваралаштво једног Павела Чеснокова (1877-1944), неједнако по вредности и често обременењено типолошки веома различитим решењима – од деликатно грађеног "аскетског" приступа до сентименталног оперског звука, означава стваралачки јачим од Мокрањчевог. Размишљајући о објективним донетима ове школе, Милојевић, међутим, није до краја препознао, па онда стваралачки за себе применио, један од њених централних елемената: истовремено испуњавање оба лица своје жанровске појавности – очекивану литургијску функцију и убедљив уметнички, концертни карактер. Наиме, еманципацијом многобројних елемената хорског израза, од богате оркестрације, увођења "хоморитмичне полифоније" и укупне "симфонизације" жанра, руска црквена хорске музика успела је да повећањем уметничког садржаја у делима заснованим на напевима премости стилску разлику између композиција са предзнаком "обрада" и оних потпуно слободно конципираних. Тиме се кроз достигнуто, готово јединствену естетску раван и уметничко дејство, суштински изједначавао потенцијални богослужбени и концертни "живот" многобројних композиција ових аутора.

У том смислу, ни Милојевић ни Живковић нису "осетили" оба жанровска потенцијала ове врсте црквене уметничке традиције, у којој је национална историја жанра, пре свега преко Мокрањца, али и њихових савременика Христића и Тајчевића, већ дала одличне резултате. Само начелно слично решењима наших аутора, еклузивност "чисте" уметничке концепције, задржао је мањи број најрепрезентативнијих дела руских композитора, попут *Свеноћног бденија*, оп. 37 (1915) Сергеја Рахмањинова, којима се свега неколико пута, деценијама касније по настанку, прилазило и као потенцијалном богослужбеном делу.⁵⁸⁸

Још је *Литургија Светог Јована Златоустог* оп. 29 Александра Гречанинова (1864 – 1956) из 1902. године, утрла пут "симфонизацији" литургијских химни, превазилажећи утилитарну богослужбену праксу и одводећи руску црквену музику у свет концертне дворане. Речи анонимног критичара поводом премијере *Литургије Светог Јована Златоустог*, оп. 31 (1910) Рахмањинова, могле би да важе и за утисак који оставља Милојевићева *Свечана литургија*: "Као дело из домена црквене музике, запањило нас је степен претераног субјективизма, никако црквен у свом афекту [...] Или се аутор још није довољно упознао са литургијом као формом, или његове емоције не налазе простор за израз у овој форми..."⁵⁸⁹ У *Свеноћном бденију* (1915) Рахмањинов појачава лични приступ, те поетским складом општих

⁵⁸⁸ Vladimir Morosan, *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1986, 174.

⁵⁸⁹ *Monuments of Russian Sacred Music, Sergei Rachmaninoff The Complete sacred choral works*, Series IX, Volumes ½, Vladimir Morosan, Editor-in-Cheif, Musica Russica, 1994, li.

националних - цитираних напева и субјективних елемената - мелодије у "духу", достиже грандиозан уметнички, а знатно мање "само" ритуално-богослужбени карактер: "Епски тон појединих 'слика' коегзистира са разрађеним сопственим креативним импулсом. То није само јединствена слика популарних националних идеја и концепата, већ и озбиљна лична исповест ауторова, његових медитација над животом и личних обавеза сваког од нас према ближњем и самом себи."⁵⁹⁰

Гледајући с друге стране, сличност концепција приступа Милојевића и Живковића великом руском аутору огледа се највише у заједничкој особини давања мање важности „ограничавајућим“ литургијским захтевима од широко схваћеног уметничког дејства. Што се пак стилске јединствености дела и избалансираности појединачних ставова и циклуса у целини тиче, наши аутори ни изблиза нису досегли зрелост Рахмањинова. Реализујући карактеристичан жанровски тип, српски композитори су чистом еманципацијом уметничког елемента "правoliniјски" одводили литургијску музику од њене богослужбене ка концертној примени, за разлику од супротно постављене концепције која је складним естетским "суживотом" функционалних и уметничких елемената омогућавала постојање дела у обе извођачке праксе.

Судбина прве значајне композиције модерне руске духовне музике, *Литургије Светог Јована Златоустог*, оп. 41 (1878) Петра И. Чајковског, оригиналне инвенције без употребе напева, представља управо пример композиције намењене и богослужбеном и концертном извођењу: целокупна партитура одлично 'подноси' оба извођачка плана уз неопходно изостављање већег броја хорских одговора - јектенија у концертној сали. Чајковски је мање инсистирао на драмско-емотивној разради литургијског текста и, за разлику од већег броја наших потоњих аутора, карактером дела остао везан за "објективан" епски тонус. У *Свеноћном бденију*, оп. 51 (1882) он се чак свесно определио за еkleктичан приступ, начелно сведених хармонизација стално присутних напева, тежећи да им обезбеди што "аутентичнији" уметнички амбијент. Ипак, и у таквој концепцији, судећи по мишљењу Александра Николског, стваралац је победио теоретичара: "унутрашњи глас његове уметничке природе и креативни импулси омогућили су му да оде иза ограничења у односу на 'дозвољене и недозвољене ствари' теорије препорученог стила, да прошири те границе и да покаже пуну снагу и лепоту слободно исказаног талента."⁵⁹¹

⁵⁹⁰ Нав. дело, I xi.

⁵⁹¹ *Monuments of Russian Sacred Music, Peter Tchaikovsky The Complete sacred choral works, Series II Volumes 1/2/3 Vladimir Morosan, Editor-in-Chief, Musica Russica, 1996, xcix.*

Можда је овако остварен креативни идеал она врста стваралачког "созерцања" по којој се Милојевић и Живковић најмање могу упоређивати са великим руским композитором. Управо радећи на *Литургије Светог Јована Златоустог* Чајковски се интимно радовао уметничком укључивању у литургијску сферу, на прави начин схватајући лепоту и одговорност деловања ствараоца у култу: "Када боравиш на богослужењу, тек тада почињеш да осећаш пуну јачину снаге коју религија има за обичан свет. Њима то надокнађује све оно што ми налазимо у уметности, философији и науци. То дозвољава тим несрећним људима, да с времена на време постају свесни свога људског достојанства."⁵⁹² Изказујући пак видно различит профил црквене музике у појединачним хорским делима базираним на различитим литургијским "нумерама"⁵⁹³, руски композитор је кроз слободно понављање текста, полифонизацију структуре и експресивно коришћење динамичких контраста, инсистирао на већем степену уметничке субјективности у односу на ону у цикличним делима. Тиме је стварио услов да ове композиције, поред јасног химнографског садржаја који имплицира духовну тематику, буду првенствено третиране као слободна концертна дела.



У случају стваралаштва црквене хорске музике Милоја Милојевића, њему својствена оригиналност личног приступа која се у преосталом делу опуса препознаје кроз неколико потпуних трансформација стилског проседеа, показује само релативну усклађеност са премисама црквеног уметничког деловања. Прерастајући из почетне субјективности до нивоа значајне "драматске индивидуализације", аутора је често делио само један корак од прејаког артифицијелног израза. На тај начин није остајао "веран" Мокрањчевом класичном профилу, али ни традиционалним одредницама жанра. Успостављајући, додуше, непосреднију везу са Маринковићевим принципом оригиналне музичке синтаксе засноване на експресивној мелодији и претежно хармонски богатој хомофоној основи, композитор је смело приступио значајном проширењу лествично-хармонског елемента (медијантне везе, тонални скокови, модулације преко септакорада, густа хроматика, тонално нејединство ставова), уз увођење монотематског поступка и принципа мотивског рада. У не малом распону од неколико веома интересантних дела, драматизација концертног принципа представљала је крајњи жанровски продукт Милојевићевог доминантно уметничког односа према овој црквеној музичкој врсти.

⁵⁹² Исто.

⁵⁹³ Девет духовних хорова, (1894-1895), Ангел вопијаше (1887), види: *Monuments of Russian Sacred Music, Peter Tchaikovsky The Complete sacred choral works, Series II Volumes 1/2/3 Vladimir Morosan, Editor-in-Chief, Musica Russica, 1996, cv.*

У покушају да до краја одгонетнемо суштинске разлоге ауторовог бављења овим жанром, треба свакако уважити став његовог колеге, пријатеља и биографа Петра Коњовића. При томе се наизоставно мора узети у обзир и тренутак настанка монографије о Милојевићу - 1954. годину⁵⁹⁴, као време потпуно ненаклоњено Цркви и црквеном стваралаштву. Посвећујући свега непуне две странице текста без икакве нотне анализе, Коњовић ипак зналачки закључује да су најмање три фактора определила Милојевића ка овом стваралаштву: 1. доживљај црквене музике као егзотичне, фоклорне материје, 2. потрага за сопственим миром у поетском складу текста и музике, и 3. последица инспирације дубоким религиозним осећањем."⁵⁹⁵ Дobar део наведених мотива морао је припадати и Милојевићевом стварачком креду, без обзира на потенцијалну врсту Коњовићевог еуфемизма у евентуалном прикривању "дубљег" црквеног стваралачког лика свога савременика, у годинама непосредно по победи комунистичке идеје. Коначно, одговор нам пружа и сам Милојевић, када у свом познатом есејистичком маниру, "наклоњен патосу"⁵⁹⁶ даје идеолошке смернице потенцијалног развоја црквене музике: "изградити специфично наш црквени стил, српски и православни, али и опшечовечански у исти мах."

Успостављени параметри стилских решења која се крећу од једноставних хармонизација, преко делимичног коришћења појачке традиције, па до оригиналних поставки више или мање ослоњених на постојеће хорске стандарде православне и западне хорске музике, у случају Миленка Живковића и појавом *Византијске литургије* за мушки хор, бивају драматично доведени у други план. То је био изузетно модеран покушај да се у међуратном времену с једне стране музички одговори опште актуелним архетипским изазовима средњовековне уметности, али и типично ауторов, антиромантичарски прилог развоју жанра, најчешће испуњеног управо елементима музичког језика 19. века или његовим модернизованим варијантама.

Мада је крајњи музички хорски производ резултирао наглашено савременим делом полистилистичког усмерења, слабе могућности реалне богослужбене примене и велики број оригиналних поступака чини композицију изузетно значајном и ван граница српске црквене музике. Посебно у светлу светске обнове духовне хорске музике базиране на различитим хришћанским елементима крајем 80-тих година 20. века, одређен број Живковићевих решења антиципира приступе различитих европских аутора. У композиторовом покушају да

⁵⁹⁴ Петар Коњовић, *Милоје Милојевић композитор и музички писац*, Посебна издања, ССХХ, Одељења ликовне и музичке уметности, књига 1, САНУ, Београд 1954.

⁵⁹⁵ Исто, 102.

⁵⁹⁶ Исто, 203.

успостави равнотежу између архаичних и модерних елемената, сложеност хармонско-структуралних слојева, често замагљена тоналност, као и готово авангардно "преклапање" медијатно-модалних акорада, незадрживо одводе остварени музички језик у сферу уметничког истраживања.

Попут Милојевића који је у овом жанру остао везан за неоромантичарски концепт немачког усмерења, Живковић је, долазећи из другог правца снажних антиромантичарских и експресионистичких позиција, "заобишао" тренутак обједињене стилске изражајности, као уметничког минимума у покушају остваривања литургијских вредности новоствореног дела.

У мањој мери успевајући да остваре јединствени однос између естетике дела и његове теме, они су тек делимично обухватили три неопходна плана савременог уметничког православног израза: садашњост и тренутак актуелне живе црквене заједнице – хоризонтални план, израз заједнице неба и универзалности – трансцедентални, вертикални план и традицију језика или културе која се препознаје у текућем времену.⁵⁹⁷

4/5. ОРИГИНАЛНИ АМАТЕРСКИ РАДОВИ

Од потенцијално већег броја музичара међуратног периода који су се недовољно занатски вешто укључивали у стваралачко поље црквене хорске музике, представљамо двојицу аутора из Новог Сада и из Сремских Карловаца. У питању је тип композиторског доприноса који осим историјског аспекта данас не представља реалну жанровску вредност. За разлику од познатих биографских података о Милутину Ружићу, хоровађи новосадског Хора Саборне цркве, животни пут Димитрија Марковића остаје нам потпуно непознат. Попут Исидора Хаднађева⁵⁹⁸ и проте Стевана Поповића,⁵⁹⁹ већина музичара овог типа везу са хорским жанром успостављала је преко функције диригента, што је, претпостављамо, био

⁵⁹⁷ John Michael East, "Silence, Baring and Singing" in: *Contemporary Music Review*, Vol. 12, Part 2, Harwood Academic Publishers GmbH, 1995, 3.

⁵⁹⁸ Исидор Хаднађев (1909- 1990) био је композитор народне музике. Завршио је Учитељску школу у Сомбору, а музички се усавршавао на течајевима у Музичкој школи "Станковић" у Београду. У међуратном периоду био је диригент хорова у Бечеју: Југословенске напредне омладине (1931-1936), Среског учитељског хора (1935-1937), Српског занатлијског певачког друштва (1940-1945). У родном граду основао је музичку школу, а до пензионисања је био уредник народне музике на Радио-Новом Саду; види: Антон Еберст, *Музички бребијар Новог Сада*, Нови Сад 1994, 29.

⁵⁹⁹ Стеван Поповић (1890-1969) завршио је новосадску Гимназију и карловачку Богословију и још као ученик био члан академског певачког друштва "Сунцокрет". Био је секретар новосадског Музичког друштва (1920), први управник Музичке школе (1927), а запажен је био и његов рад при Савезу културних друштава Новог Сада (1928). Хор Саборне цркве изводио је његов *Оче наш* (12. 04 1942). Био је одличан познавалац црквеног појања, повремено се бавио и компоновањем. Свирао је виолу у мањим гудачким камерним саставима; види: Боривоје Јаковљевић, *Летопис Саборне цркве у Новом Саду* (1955-1972), рукопис, 1972.

случај и са Димитријем Марковићем. Остављајући за собом мање или веће опусе православне црквене хорске музике, карактеристике заједничког стила ових аутора обележава еkleктицизам често на границама аматеризма, односно значај дела који не прелази просторно-временске границе њиховог непосредног окружења.

Композитор крајње необичног стваралачког опредељења, заправо јединственог међу српским ауторима не само међуратног периода, **Димитрије Марковић** (? - ?) оставио је иза себе веома обиман опус црквене хорске музике православне, али и католичке провенијенције писане оригиналним стилем. Нажалост, упркос бројних покушаја да дођемо макар до неке биографске информације о овом, већ по претходно наведеној чињеници занимљивом ствараоцу, осим податка да је хорску музику писао у периоду од 1936. до 1944. године у Сремским Карловцима, односно после Другог светског рата у Новом Саду (1947), ништа више нисмо успели да сазнамо. Преко тридесет композиција насталих на црквенословенском и латинском језику, дошло је до нас у рукопису.⁶⁰⁰ веома педантно исписане партитуре са ознакама за темпа, укупан број тактова, трајање (исписана минутажа) делова већих форми, односно променљивих ставова у литургијама када служи свештеник или епископ. Такву врсту прецизности непосредног исписивања ретко смо виђали код других српских композитора. Још једна чињеница у домену избора нумера литургијских и циклуса опела чини Димитрија Марковића јединственим. Број од чак тридесет и девет нумера у литургијама за мешовити и мушки хор, укључује већи број химнографских целина које нису биле део Мокрањчевог "модела" (од „Свјати Боже“ до „Буди имја Господње“), па ни других, обимнијих концепција српских аутора. На почетку дела од "прве" („Слава – Благослови душе моја, Господа“) и друге "славе" („Слава – Јединородни Сине“), преко свих литургијски утемељених хорских одговора "Господи помилуј" („Велика јектенија“, „Мала јектенија“, „Сугуба јектенија“, „Јектенија за оглашене“, „Прозбена јектенија2), "великог" Тебје Господи, "великог" Амин, ставова "Вјерују", "Оче наш", причасне песме "Хвалите господа с небес" (мешовити хор) и "Скажи ми Господи" у мушкој литургији,⁶⁰¹ преко става "Тјело Христово", до последња два "Слава Оцу" и "Спаси Христе Боже", Марковић реализује апсолутно сваки текст који хор може да пева и у познатој "руској" пракси често речитативно изговара на литургији. Томе још додаје алтернативне нумере за архијерејску службу када епископ служи, песму "О тебје радујетсја"

⁶⁰⁰ Војвођански музеј је откупио ове партитуре 22. децембра 1962. године од анонимног доносиоца.

⁶⁰¹ У том смислу, потенцијални "химнографско-музички" узор Марковићу је могао да буде Милоје Милојевић, који је у својом првој *Литургији* у В-дигу за мушки хор, управо као веома популарну хорску нумеру написао на овај традиционални текст причасне песме. Петар Крстић се у својој *Литургији* за мушки хор (1940) такође определио за хармонизацију познатог напева ове причасне песме.

на „Литургији св. Василија Великог“. Инсистирајући на принципу комплетно компонованог обредног тока, композитор наглашено даје значај богослужбеној употреби своје музике. Занимљива је и чињеница да Марковић одвојено од хорских партитура даје целокупан клавирски извод дела. У *Опелима* за мешовити и мушки хор, он такође проширује уобичајени број нумера, тако што поред почетног става "Свјати Боже", додаје нумеру "Благословен јеси, Господе" (тропар "по непорочним") и "Помјанух пророка" (пета стихира Светог Јована Дамаскина).⁶⁰² Очигледно су химнографски поетски и богослужбени потенцијали ових црквених химни условили њихову појаву и музичку обраду од стране Димитрија Марковића. Ова чињеница, као и други елементи који указују на изванредан степен "ексклузивног" приступа композитора ретко компонованим химнографским целинама у српској хорској музици – васкрсни тропари *Једна снишел* и *Разрушил јеси крестом твојим смрт* за мешовити хор, *Вечерњи псалми* („Господи возвах“, „От стражи утренија“) и *Всјакоје диханије*, за мешовити хор – одају његово потенцијално богословско образовање.

Пример бр. 26

Agitato

С. *f* Раз - ру - шил је си кре - стом тво - им смерт. От -

А. *f* Раз - ру шил је - си кре - стом тво - им смерт. раз - ру шил је - си кре - стом тво - им смерт. От -

Т. *f* Раз - ру шил је - си кре - стом тво - им смерт. раз - ру шил је - си кре - стом тво - им смерт. От -

Б. *f* Раз - ру - шил је - си кре - стом тво - им смерт. раз - ру шил је - си кре - стом тво - им смерт. От -

7 Менo mosso

Poco sostenuto
p dolce

вер - зил је - си раз - бој - ни - ком рај. Ми - ро - но - си - цам плач. пре - ло - жим је - си.

вер - зил је - си ,раз - бој - ни - ком рај. Ми - ро - но - си - цам плач. пре - ло - жим је - си.

вер - зил је - си раз - бој - ни - ком рај. Ми - ро - но - си - цам плач. пре - ло - жим је - си.

вер - зил је - си раз - бој - ни - ком рај. Ми - ро - но - си - цам плач. пре - ло - жим је - си.

Димитрије Марковић, *Разрушил јеси крестом твојим* за мешовити хор (почетак)

⁶⁰² Једини још српски композитор који је музички обрадио неку од стихира св. Јована Дамаскина, био је епископ Владимир Боберић, који је у *Опијелу по српско-православном напјеву* за мјешовити хор оп. 1, Доња Тузла 1907. године, компоновао нумера на осму Дамаскинову стихиру "Плачу и ридају".

С друге стране, мада мање бројни, примери композиција на латинском језику - *Requiem*, оп. 72, *Ave Regina* (per Soprano e Pianoforte) оп. 80, *Pater noster* (per Coro ed Organo) оп. 71 – сведоче не само о "екуменистичком" културолошко-религијском усмерењу композитора, већ и о његовој објективној блискости са католичком музичком праксом. Нажалост, не знамо где се и на који начин овај анонимни српски композитор професионално упознао са принципима западне црквене музике.

Главни проблем композиторског стваралаштва Димитрија Марковића је одсуство суштинске инвентивности уз константно присуство еkleктичног романтичарског језика са хармонским елементом као апсолутним чиниоцем промена музичког тока. Без цитата напева српског црквеног појања (изузев ретких примера, попут почетка става "Со свјатими" из *Опела* за мешовити хор), недовољно профилисане мелодије "хармонског даха" уз најчешће неодмерену количину модулација на малом простору (на пример, "Херувимска песма" из *Литургије* оп. 43 за мешовити хор), без хармонског јединства и континуитета стваралачког потеза, Марковићеве партитуре стоје на граници релативно вештог аматеризма.⁶⁰³ Стиче се утисак да је аутор боље резултате постигао у краћим формама, које разрађеном основном претендују на могућност концертног представљања: на пример, композиција *Свјете тихи* за мешовити хор, оп. 68, представља краћи четвороделни духовни концерт стилски уравнотеженог еkleктичног приступа.

Упркос извесних потенцијала у смеру доброг познавања жанра, по свему судећи из саме црквене праксе, крајњи уметнички резултат свих његових дела на латинском и црквенословенском језику оставља трага само у историјском контексту. У православним композицијама могу се повремено препознати карактеристични утицаји "руских" традиционалних елемената (типичан модел духовног концерта у причасној песми "Хвалите Господа с небес" из *Литургије* за мешовити хор) који на изванредан начин "обезбеђују" типична жанровска својства музици слабог сопственог потенцијала.

Мада свакако амбициозније, Марковићеве партитуре у односу на хорску музику Милутина Ружића и групу поменутих композитора (Хаднађев, Поповић), показују сличан степен креативности: унутар начелно богослужбеног приступа одсуство коришћења напева српског црквеног појања у корист оригиналног романтичарског језика крајње еkleктичног нивоа и укупно слабе музичке изражајности.

⁶⁰³ Као пример наводимо композицију *Вечери твојеја тајнија*, за мешовити хор, оп. 32, који започиње у тоналитету h-mola, а завршава у Des-duru.

Деловање **Милутина Ружића** (1911-1977) одређено је пре свега позицијом диригента једног од ретких професионалних српских црквених хоров, ансамбла Саборне цркве у новосадском храму Светог Георгија, који је деловао у периоду између 1939. и 1946. године.⁶⁰⁴ Суштина Ружићеве појаве у историји српског црквеног хорског певаштва са краја прве половине 20. века, огледа се у чињеници да је, иако без значајнијег музичког образовања,⁶⁰⁵ био постављен за диригента једног изузетног хорског ансамбла, од самог почетка веома амбициозно организованог. Наиме, крајем четврте деценије прошлог века, под утицајем нагле модернизације хорског репертоара најбољих грађанских ансамбала – Женског музичког удружења, Новосадског академског мушког хора и Хора Музичког друштва који се углавном оријентисао на извођење значајних вокално-инструменталних дела, попушта интересовање према традиционалној црквеној песми.⁶⁰⁶ Узимајући у обзир сличну ситуацију међу тадашњим најактивнијим београдским хорским ансамблима - "Обилићем"⁶⁰⁷, "Станковићем"⁶⁰⁸, чак и начелно, традиционалније усмереним Првим београдским певачким друштвом⁶⁰⁹, констатујемо како је објективним растом потребе за извођењима значајних дела из светског репертоара остајало знатно мање "простора" за неговање домаће световне и православне хорске песме.

Ипак, крајем 30-тих година прошлог века у предвечерје избијање Другог светског рата, као да се примећује известан "заокрет" на овом плану, који се истовремено јавља у београдској и новосадској хорској средини. Почетком маја 1938. године Прво београдско певачко друштво са диригентом Предрагом Милошевићем, изводи концерт "Српске романтичарске хорске музике" (Маринковић, Мокрањац, Коњовић, Настасијевић), да би годину дана касније на Духовном концерту у оквиру ускршњих празника овај ансамбл извео најзначајнија традиционална, "класична" и савремена остварења српске православне музике:

⁶⁰⁴ Најзначајнији оновремени текстови о овом хорском ансамблу су: Хор Саборне цркве, Календар српске православне епархије бачке за преступну годину 1944. Нови Сад, 1944, 221-223; Иван А. Мудрински, Хор Саборне цркве, *Илустрована недеља*, Ујвидек, 19. август, 1943, 8-9.

⁶⁰⁵ Током студирања историје уметности на Филозовском факултету у Београду слушао је предавања др Милоја Милојевића.

⁶⁰⁶ Богдан Ђаковић, Хорови при Саборној цркви у Новом Саду, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1994, 118.

⁶⁰⁷ Помињемо само неке од значајних вокално-инструменталних продукција овог ансамбла: Моцартова *Крунидбена миса* (1926), ораторијум *Краљ Давид* Стравинског, *Stabat mater* Шимановског (1933) и *Краљ Давид* Хонегера (1928), Брукнерова *Миса* и *Те Деум*, Вагнерова драма *Парсифал* (концертно извођење, 1938), види: Катарина Томашевић, *На раскрићу истока и запада*, О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941), Београд-Нови Сад 2009, 103.

⁶⁰⁸ Ово певачко друштво успешно је извело Бетовенову *Мису солемнис* 1937. године.

⁶⁰⁹ Под својеврсним извођачким изазовима свакако убрајамо извођења: Палестринине *Missa Papae Marcelli*, енглеских мадригала (1927, 1929), Вердијевог *Реквијема* (1934), Хендловог ораторијума *Месуја* (1937), види: Катарина Томашевић, нав. дело, 101.

Стеван Мокрањац *Тебе одјејучагосја*, *Акатист*, Јосиф Маринковић *Царју небесни*, Петар Коњовић *На рјехах вавилонских*, као и премијерно два става ("Свјати Боже", "Херувимска песма") нове *Свечане литургије* оп. 50 Милоја Милојевића.

Управо ће такав однос према домаћем и општеправославном музичком хорском наслеђу бити пресудан за формирање и систематско деловање новосадског Хора Саборне цркве.⁶¹⁰ Не малу помоћ диригент Ружић је имао у лику Павла А. Фигуровског,⁶¹¹ званично другог диригента ансамбла, који је поред познавања репертоара и естетике православне хорске музике, уступио и већу количину партитура из сопствене збирке *Певач*.⁶¹² Сви чланови хора били су плаћени за свој рад у висини једне учитељске плате, док се нотна архива веома брзо попуњавала, захваљујући материјалној помоћи бачке и будимске епархије. До краја Другог светског рата хор је савладао око три стотине и педесет композиција, изводећи их на око пет стотина литургија у новосадској престоној православној цркви. Поред чињенице везане за репертоар, и квалитет извођења је увек морао да буде на највишем нивоу, тако што је "свака литургија у Саборној цркви уједно била и духовни концерт".⁶¹³ Осмишљавајући програме ансамбла на службама и приликом концертних продукције по принципима тематских целина – календарско-богослужбених, али и историјско-уметничких (подвукао БЂ), диригент Ружић је заједно са хорском управом и заинтересованим епископом др Иринејем Ћирићем,⁶¹⁴ на најбољи начин објединио ове извођачке праксе. Коначно, инсистирање на одговарајућем степену актуелне "модерности" репертоара, као новом виђењу евхаристијског дејства ове врсте црквене уметности, позитивно је поцртало суштински појам традиције у црквеној уметности. То је било преношење важности овог вида црквеног уметничког предања,

⁶¹⁰ Веома успешно руководство хора састојало се од: Вићентија Варагића, хорског секретара, Александра Мијатовића, судије Максимовића, као и председника, велетрговца дуваном Јована Ћулума. Веома битну улогу имао је и тадашњи епископ бачки, др Иринеј Ћирић под чијим благословом и покровитељством је деловао овај црквени хор; у: Богдан Ђаковић, *Хорови при Саборној цркви у Новом Саду*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1994, 118.

⁶¹¹ Павле Александрович Фигуровски (1889-1959) био је свештенички син и поручник руске царске војске, који је у Москви завршио "коммерческог училиште". Током боравка у Новом Саду овај врсни познавалац православне духовне песме радио је са више градских хора: занатлијским певачким друштвом "Невен" (1921-1936), црквеним одсеком Музичког друштва (1936-1937), немачким евангелистичким певачким друштвом "Југендхор".

⁶¹² Алексеј Арсењев, *На Берегах Дунај*, рукопис, Нови Сад 1991.

⁶¹³ Циркуларно писмо од 1946. године које су потписали председник, односно секретар хора, Јован Ћулум и Вићентије Варагић, у нади да ће уз помоћ нових донатора, а по узору на функционисање певачког друштва од пре рата, обновити рад овог црквеног хора. Нажалост, нове комунистичке власти само су кратко време толерисале рад ансамбла, који се чак окренуо извођењу револуционарних домаћих и руских песама. Коначни прекид доживљава негде крајем 1946. године; види: Богдан Ђаковић, *Развој хорског певања у Новом Саду између два светска рата* (1918-1941), рукопис, магистарска теза, Нови Сад 1996, 146.

⁶¹⁴ Познат као врстан говорник и теолог, посебну пажњу је посвећивао богослужењу "које је волео и неговао изнад свега". Захтевао је беспрекоран поредак и ток службе, велики број штеца, складно појање у певницама и овавезно учешће хора; види: Епископ шумадијски Сава (Вуковић), *Такав нам је доликовао првосвештеник*, *Каленић*, Каргујевац, Велики пост, 1987, 7.

не само путем извођења литургијске музике из прошлости, већ и кроз презентације нових дела, као достојне мере његовог аутентичног оживотворења.

Могуће је да је до овако амбициозне концепције деловања Хора Саборне цркве дошло и услед објективних околности рада под мађарском окупацијом, те је висока патриотска свест чланова, уз укупну домаћу новосадску јавност, резултирала натпросечном бригом свих актера у животу овог црквеног певачког друштва. Припремајући програм за сваку недељну или празничну литургију, ансамбл је путем дневних новина обавештавао верне и грађанство о композитору и врсти црквене музике која ће следећег дана бити изведена: то је најчешће било суботом у листу *Дан* током 1939. године, односно за време рата путем *Нове поште*. Заједничку карактеристику појединих најављених и отпеваних литургијских целина чинили су одабири целовите форме једног аутора, одређене националне школе или пак црквено-музичког стила: *Литургија* Станислава Биничког,⁶¹⁵ *Литургија* Димитрија Бортњанског⁶¹⁶, дела старих руских композитора (Ломакин, Смирнов, Никољски, Староруски),⁶¹⁷ композиције савремених српских аутора (Бинички, Христић, Крстић, Тајчевић),⁶¹⁸ дела српских, бугарских и румунских композитора (Ружић, Коњовић, Христов, Драгон),⁶¹⁹ *Литургија* Добри Христова⁶²⁰, композиције руских аутора (Чајковски, Чесноков, Гречанинов)⁶²¹ и дела модерних композитора.⁶²²

Духовни концерти Хора, најпре одржавани у сали Новосадске црквене општине, потом у дворани Занатског дома и од јануара 1944. године у сали хотела "Сабадшаг" (некадашња "Слобода"), увек су доносили одређену тематску концепцију: извођење једанаест херувимских песама, композиције на текстове из опелâ, дела посвећена божићним празницима, као и интерпретативно захтевна Мокрањчева и Коњовићева остварења (стихира *Тебе одјејучагосја, На рјеках вавилонских*). Сарадња са надлежним епископом др Иринејем Ћирићем практично се огледала и кроз његове уводне беседе на духовним концертима

⁶¹⁵ Композиција је први пут концертно изведена у овом граду, на Цвети, 18. априла 1943. године. На богослужењима у Саборној цркви у Новом Саду, матични хор је најчешће изводио следеће нумере: *Оче наш* (соло-сопран Нада Мушицки на литургији за Божић 1942. године; види: *Литургија на Божић у Саборној цркви, Нова пошта*, Нови Сад, Божић, 1942.), *Канон евхаристије* (на недељној литургији, 15. јануара 1944. године; види, *Нова пошта*, 15. јануар, Нови Сад, 1944, 4) и *Завршни део* (На Божићној литургији 1942. године; види: *Литургија на Божић у Саборној цркви, Нова пошта*, Нови Сад, Божић, 1942, 5).

⁶¹⁶ Недеља у Саборној цркви, *Нова пошта*, 13. фебруар, 1943.

⁶¹⁷ Недеља у Саборној цркви, *Нова пошта*, 20. фебруар, 1943.

⁶¹⁸ Недеља у Саборној цркви, *Нова пошта*, 6. март, 1943.

⁶¹⁹ Недеља у Саборној цркви, *Нова пошта*, 13. март, 1943.

⁶²⁰ Недеља у Саборној цркви, *Нова пошта*, 12. децембар, 1942.

⁶²¹ Недеља у Саборној цркви, *Нова пошта*, 11. март, 1944.

⁶²² Недеља у Саборној цркви, *Нова пошта*, 10. јун, 1944.

ансамбла⁶²³, али и непосредним креативним садејством са Милутином Ружићем, композитором.

У духу поменуте праксе са краја четврте и почетком пете деценије 20. века, поједине хорске нумере биле су превођене на савремени српски језик, што је у случају владике др Иринеја Ћирића резултирало надахнутим поетским решењима.⁶²⁴ Осим повремених извођења краћих хорских нумера, најчешће тропара у преводу овог епископа, интересантан детаљ представља и чињеница о извођењу Тајчевићеве "Херувимске песме" на српском језику, чиме је тенденција употребе савременог језика на богослужењу, додатно актуелизована садејством са најмодернијом црквеном музиком оног времена.⁶²⁵ Наводимо и податак да је комплетна хармонизација једног празничног богослужења, *Духовског вечерња* Ненада Барачког, за четири мушка гласа, била објављена 1934. године такође у преводу епископа др Иринеја на савремени српски језик.⁶²⁶ Бележимо и податак о композиторском ангажману владике Ћирића: на литургији у првој недељи Великог поста, 14. марта 1943. године, тадашњи ђакон Саборног храма Младен Ружић заједно са Хором произносио је *Прозбену јектенију* др Иринеја Ћирића.⁶²⁷

Ружићеве интерпретације ретко су биле предмет новинских критика, али и оно мало забележеног, чини се, убедљиво сведочи о његовом таленту: "Толико у себе поуздана диригента не видесмо пред хором, после И. Бајића"⁶²⁸. Као да су се у диригентској природи његове личности "наталожило" искуство мноштва часних претходника, значајних хорских уметника у Новом Саду од краја 19. века, па све до краја Другог светског рата: "Ова снага у фортисиму и она нежност и уједначеност у пијанисиму са преливима, нагласцима и тачним прекидима заносили су нас и односили у духовни, виши живот."⁶²⁹

⁶²³ Остали су нам доступни само поједини наслови његових предавања: "Од унисона до хорског појања у нашој цркви", "О месту и значају херувимске песме у литургији св. Јована Златоустог", "О Јовану Дамаскину", "О структури српског црквеног појања", "О улози хорског појања у нашој цркви"; види: Богдан Ђаковић, *Хорови при Саборној цркви у Новом Саду, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1994, 120.

⁶²⁴ На пример, превод *Божјињег тропара* у хармонизацији мелодије четвртог гласа Милутина Ружића: "Рождество нам, Христе Боже, твоје Свет обасја, светлост знања то је. Јер тад који звезда беху слуге Од звезде се научише друге. Теби само да се клањат треба, само Теби сунцу правде с неба. Да си зора што од горе руди, О Господе, нек Те славе људи.", види: Педагог, *Успео духовни концерт Хора Саборне цркве, Нова пошта*, 5. јануар 1943.

⁶²⁵ Иван А. Мудрински, *Хор Саборне цркве, Илустрована недеља*, Ујвидек, 19. август, 1943, 8-9.

⁶²⁶ Репринт издања: Ненад М. Барачки, *Нотни зборник црквеног појања*, Каленић, Крагујевац, 1995, уредник др Даница Петровић, Белешка о аутору, 4.

⁶²⁷ Недеља у Саборној цркви, *Нова пошта*, 13. март, 1943.

⁶²⁸ (Педагог), херувимска песма на позорници, *Нова пошта*, Нови Сад, 18. новембар 1943

⁶²⁹ Аноним, Недеља у саборној цркви, *Нова пошта*, Нови Сад, 10. април, 1944.

С друге стране, стваралачка димензија Милутина Ружића, била је у многоме условљена одсуством професионалне едукације.⁶³⁰ Профил његове хорске партитуре, проистекао из непосредне извођачке праксе, поред чињенице о певачки "изводљивом" хорском слогу, откривајући суштински недостатак заната, најчешће је био између аматерског нивоа и недовољно инвентивног еkleктицизма. Похвале које су његова извођења добијала у новосадској штампи током ратних година свакако дугују необјективном патриотском заносу потписника. Поводом Божићњег концерта 1944. године, Мита Ђорђевић се на следећи начин изражава о делу *Оче наш* бр. 2 диригента Ружића: "Пун духовних мотива, негде и народних својим двопевом уздигао нас је у тиху молитву, да је на почетку, у средини и на крају запечати снажним коралним звуцима." Известан степен стилске уравнотежености Милутин Ружић испољава у најкраћој од укупно четири, музичке реализације молитве Господње *Оче наш* бр. 4 по народном напеву. Послуживиши се истом мелодијом попут Тихомира Остојића и његове обраде⁶³¹, Ружић и у овом кратком делу (девет тактова махом хорског речитатива!) показује неке од својих стално присутних манира: неправилно вођење гласова (интервали квинте и октаве), учестало коришћење триолског покрета, неразвијеност драмског тока унутар очекиваних решења из домена традиционалних хармонских веза. *Херувимска песма* са карактеристичним "руским" типом краћег, ефектног другог дела "Јако да царја" и готово обавезним свођењем фрагмента "ангелским ми невидимо" на смањени "трио" састав, у духу Дмитрија Бортњанског, представља типичан пример Ружићевог познавања постојеће литературе, али и укупно скромног стваралачког потенцијала.⁶³² Евентуално интересантније дело представља његова обрада *Стихире српским светитељима* по уобичајеној мелодији петог гласа, како би то Ненад Барачки дефинисао, "онако како се пева *Тебе одјејушчагосја* или *Волсви персидстви*."⁶³³ Краћа по коришћеном тексту од једногласног записа и хорске верзије Косте Манојловића, од које се и музички веома разликује по општем једноставном, хомофоном карактеру. С обзиром на мали број сличних хармонизација ове значајне мелодије из 19. века, чињенице о релативно коректно спроведеној обради⁶³⁴ и уз присуство чак успешно оствареног детаља (када се у тексту говори о женским ликовима, музику доноси

⁶³⁰ У архиви хора Саборне цркве у орманима Свечане сале на првом спрату Новосадске црквене општине, пронашли смо већину партитура Милутина Ружића, које су настале у релативно кратком временском раздобљу током 1943. и 1944. године.

⁶³¹ *Православно српско црквено пјеније*, по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић за мешовити и за мушки лик, Матица српска / Музиколошки институт САНУ, главни и одговорни уредник Др Даница Петровић, Нови Сад-Београд 2010, 115-116.

⁶³² Као својеврстан куриозитет, помињемо сам почетак композиције дат на само релативно постојаном акорду кварт-секстакорда основног b-mola!

⁶³³ Ненад Барачки, *Стихира општа светитељима српским*, *Духовна стража*, бр. 2, XI година, Сомбор 1938, 40.

⁶³⁴ Уочава се додуше, мањи број случајева "паралелних" октава између тенорске и басовске деонице.

само женски састав аранжиран у трогласу), композиција би могла да има потенцијалну употребну литургијску вредност.

Пример бр. 27

С.
А.
Т.
Б.

Свја - ти серб-ски про-свје - ти - те-љи и у - чи-те - љи и пре-по-доб - ни кра - љи

9
же и ца-ри-је и кња - зи Си-ме-о - не ми - ро - то - чи - ви

15
Са - - во - рав-но - а - по - стол - ни.

Милутин Ружић, *Стихира српским светитељима* за мешовити хор (почетак)

Диригентска делатност Милутина Ружића била је необично интензивна у временски ограниченој и, по атмосфери ратне окупације, веома специфичној каријери везаној за Хор новосадске Саборне цркве. Она је у извођачком смислу донела својеврсну синтезу деловања српских црквених хора од самих почетка, преко Мокрањчевог времена, па све до модерних токова у четвртој деценији 20. века. Попут примера других музичара који су предност дали извођачком елементу, Светолику Пашћану-Којанову, пре свих, Ружићево композиторско стваралаштво не представља вредност по којој би га памтиле потоње генерације, као ни данашњи посленици црквене хорске уметности. Стога, пре свега диригентски рад, количина и врста савладаног репертоара, као и по свему судећи солидан квалитет извођења, ставља име

Милутина Ружића на лествицу заслужних српских музичара црквеног хорског жанра прве половине 20. века.



Стваралаштво аутора на границама аматерског приступа представља још један вид сведочења о снази традиције српске црквене хорске музике која се огледала и у крајње "бочним" доприносима музичара превасходно окренутих практичном, извођачком аспекту. У том смислу, ова врста креативности, за разлику од већине других карактеристика жанра међуратног периода, свакако показује сличност са делатношћу многих знаних и незнаних композитора 19. века. Поред чињенице да сачувана дела не представљају готово никакав уметнички значај, њихово спонтано настајање чак и у већем броју, показује тадашњи, веома "жив" тренутак српске црквене хорске музике. У случају Милутина Ружића, непосредну компензацију пружала је успешна диригентска пракса, док обимно стваралаштво православне и католичке музике Димитрија Марковића, упркос објективно слабој уметничкој разради, представља изванредан феноменолошки куриозитет по себи. Све су то били, конкретно у оквирима остварених резултата ове групе, веома ситни и никад до краја избрушени комадићи укупног мозаика жанра, који је током нешто више од две деценије међуратног периода доживео истинску трансформацију у смеру модерног. Можда је хипотетички гледано, управо и ова врста ангажованог аматеризма остваривала своју улогу и "количину мере" у обезбеђивању широког спектра и даље конзервативних аспеката ове аутентичне и уметнички веома сложене музичке традиције.

5. ЗАКЉУЧАК

Захваљујући личном дугогодишњем искуству црквеног диригента и музиколога који се бави различитим аспектима православне хорске музике, проблем стваралаштва уметника у црквеном култу, у практичном извођачком и теоријском смислу, показао се као неисцрпно поље интересовања. Са подједнаким жаром уводећи нове композиције на концертни подијум, евентуално потом и на богослужење, односно посвећујући се музиколошкој обради једног дела или читавог ауторског опуса из прошлости или савременог тренутка, питање „литургијског квалитета“, као могућности функционалне примене одабране композиције, односно њене аутохтоне уметничке вредности, изнова буди професионалну радозналост сложене естетске природе. Кроз готово двоценијско бављење појединачним опусима најзначајнијих српских аутора црквене хорске музике међуратног периода – Милојевића, Тајчевића, Христића, Црвчанина, Живковића – из густине бројних партитура, појединачних стилских опредељења, ставова из написа о црквеној музици и информација о значајним извођењима, текао је процес реконструкције једног историјског сегмента ове уметничке врсте, као националног музичког жанра са најдужим континуитетом. Управо у времену између 1918. и 1941. године, српска црквена хорска музика доживела је изузетно занимљиве, чак смеле, веома модерне узлете. Они су, блиско општој модернизацији музике, пре свега потицали из уметничког домена, начелно испољавајући традиционалну приврженост основним вредностима жанра – богослужбеној употреби, да би у пракси све чешће постајали примери савременог музичког израза, презентованог на концертним подијумима. Налазећи се у стадијуму који је обећавао пуну афирмацију, судбина ових, у већини релативно мало извођених дела, „заточених“ у рукописима или избледелим шапирографским копијама, доживела је после 1945. године тежак удар од кога се до данас није опоравила. Стога је почетни значај ове студије у примарном сакупљању нотног материјала, које нас је потом довело до могуће синтезе карактеристика дела знаних и мање познатих композитора српске црквене хорске музике. Кораци који су уследили, водили су до њеног типолошког разврставања, формирања неколико жанровских подврста по конструктивном принципу и према функционалном извођачком критеријуму. Вођени жељом да објективно дефинишемо стваралачке процесе унутар жанра, остварени поглед „одозго“ претпостављао је с једне стране испитивање широког религијско-уметничког поља припадања ове форме, и с друге, релативно строго постављене аналитичке координате. Конструирајући за ову прилику специфичан модел

теоријско-аналитичког приступа, искористили смо га за сагледавање више од стотину композиција аутора међуратног периода.

Основно полазиште равноправно је одређено православним богословско-уметничким критеријумом и естетским донетима развоја жанра као огранка српске уметничке музике прве половине 20. века. Спроведени истраживачки поступак подразумевао је методолошко обједињавање функционалних и стилско-естетских планова композиција и то кроз процесе теолошког теоријског промишљања, упоредног сагледавања са другим црквеним уметностима овог периода и непосредне анализе.

Закључци рада дефинишу, дакле, стваралачке резултате српских аутора са оба аспекта – литургијски употребљивог и уметничког, као и вредновање црквених хорских дела у односу на стваралаштво Стевана Мокрањца, односно уочавање „позитивних“ и „негативних“ жанровских тенденција у складу са општим савременим токовима националне музике.

У домену аналитичког приступа, захваљујући спровођењу два садејствућа аспекта - стилско-конструктивног и извођачког, констатовали смо како је изван број оригиналних решења остао изван црквене хорске традиције више у канонском него у стилском смислу. Другим речима, иако су композитори у доброј мери познавали опште стилске карактеристике православне хорске музике, њихов евидентан нагласак на конструктивном естетском аспекту, довео је одређени број дела до слабе функционалне примене у реалном богослужбеном контексту.

Кроз поље извођачке праксе, које нам је све време пружало објективну жанровску слику, спознали смо два типа проблема, чији узроци указују на релативно слична, почетна ауторска опредељења: 1) дела која објективно имају могућност литургијске примене, али услед техничке сложености извођења нису била доступна постојећим хорским ансамблима, и 2) дела чији степен прекомерног естетског уметничког приступа или чак наглашеног експерименталног типа, превазилази потребан баланс између садејства литургијског тока и музичког плана композиције. Напомињемо како целокупан црквени хорски опус Стевана Мокрањца, па ни најсложеније партитуре, нису откривале могућност латентног извођачког проблема са којим би се, попут ситуације са сложеним радовима међуратних аутора, тешко носила црквена певачка друштва из његовог времена.

Основни критеријум поделе одређује дела у односу на врсту везе са српским црквеним народним напевима. Обухваћене композиције сврстане су у четири категорије - једноставне хармонизације и обраде традиционалних напева, композиције у "духу" напева, оригинално уметничко стваралаштво и оригинални аматерски радови. Већ на првом кораку груписања по

наведеном принципу, утврдили смо потпуну доминацију композиција оригиналне инвенције, које су створили најзначајнији аутори међуратне српске музике: Коста Манојловић, Миливоје Црвчанин, Јосиф Маринковић, Петар Коњовић, Станислав Бинички, Стеван Христић, Марко Тајчевић, Милоје Милојевић и Миленко Живковић. Категорија дела заснованих на традиционалним хармонизацијама и обрадама напева код Владимира Ђорђевића, Јована Травња, Петра Крстића и Војислава Илића, представља само продужење конзервативних решења из 19. века, са веома ретким изузецима. Аутори који су своје доприносе остварили у групи композиција у „духу“ напева - Божидар Јоксимовић, Стеван Шијачки, Владо Милошевић, Светолик Пашћан-Којанов, Станислав Препрек – упркос опредељењу ка изградњи хорске структуре без цитата, осим у ретким примерима Пашћана и сведеном опусу Препрека, остварују неупечатљива неоромантичарска дела испуњена обиљем еклектичних жанровских решења. Одабрани аутори и њихове композиције која припадају групи аматерских остварења - Димитрије Марковић и Милутин Ружић, управо због недовољно професионалног приступа не доносе ништа жанровски значајно, већ укупним изгледом сугеришу сличност са аматерским решењима из прошлости жанра.

С обзиром на то да поменута категорија оригиналног уметничког стваралаштва садржи веома различите приступе од неоромантичарских решења Црвчанина, модернизованих концепција Манојловића, до најсавременијих концепција Тајчевића, Христића, Милојевића и Живковића, који се темеље на разради традиционалних и нових жанровских елемената, уведени критеријум извођачког аспекта као додатни елемент, показао се веома корисним. Формулишући поделу према доминацији једног од два принципа - богослужбени или концертни карактер - посматрали смо степен одвајања самосвојних естетских елемената од традиционалне литургијске природе жанра. Овај начин сагледавања решили смо путем методолошког „крешенда“ кроз пораст уметничког елемента насупротив утилитарном: од традиционалног богослужбено-концертног односа (Манојловић, Црвчанин, Маринковић), потом обрта и концертно-богослужбеног приступа (Коњовић, Бинички, Христић, Тајчевић), затим, доминантно концертног (Милојевић), до најрадикалнијег, концертно-експерименталног (Живковић).

Поглавље Традиционална црквена уметност: основни појмови и тумачења у 20. веку у теоријском смислу поставило је теолошке постулате о аутентичним аспектима црквеног уметничког стваралаштва, у којима створени символ има способност да кроз литургијско дејство исказе неизрециво. Са позиција конзервативног гледишта, протумачени традиционализам православне богослужбене уметности, представља основу са које се у

стваралаштву српских аутора међуратног периода, догодио „отклон“ од функционалног аспекта ка доминантно естетском. С друге стране, управо ће вредност профилисане врсте модерних поступака ових композитора, имати покриће у аутентичном деловању уметничког у црквеном стваралаштву.

Разрађен догматско-методолошки „круг правила“ аутентичне црквене уметности послужио нам је као вредносни оквир у сагледавању прикупљених композиција. У њему посебно место заузима разумевање уметничког симбола, његовог функционисања у литургијској перспективи, те места музике у богослужењу, као сложенеј синтези више уметничких врста.

Генерално гледано, уметничка црквена дела делују на нашу свест посредством чула, показујући нам исту натчулну истину естетским изразима, и то у правом смислу речи, оно што се може разумети чулима. Ако је смисао који прожима те звучне, музичке представе исти са црквеним догмама, онда се та оба предања – догматско и уметничко савршено слажу, будући да свако од њих изражава, на њему својствене начине, једну исту богооткривену реалност.

Две су опције или могућа виђења ове теолошко-уметничке истине: "ометајућа" неподударност између мистичког дискурса плана молитве и естетског аспекта (уметничко-концертна дела само базирана на литургијским садржајима) и хармонија или синхронизитет религијске рефлексije и функционалне уметности (богослужбено употребљива дела), при чему су, врло често, конкретни задаци функционалне уметности отварали простор за широке могућности деловања уметничких фактора.

Суштину уметничког симбола представља тачка сусрета између реалног живота и есхатолошке реалности или вечности. Исконска функција симбола није у категорији изображавања, већ у значају присаједињења ономе што собом пројављује.⁶³⁵ Другим речима, креативна композиторска стваралачка партиципација у прототипу никад не може да претпоставља само поетску, већ и онтолошку категорију. Из тога коначно произилази да критеријум аутентичног црквеног дела управо зависи од могућности спајања две реалности у његовом уметничком дејству. Као што смо показали, релативно је мали број српских композитора који је напуштајући традиционалну стваралачку "осовину," једногласно појачко наслеђе, кроз дејство оригиналног музичког језика омогућио спајање ове две реалности. У примерима када је надестетски потенцијал само наговештен одабраним химнографским

⁶³⁵ Протојереј А. Шмеман, *Евхаристија као света тајна царства Божијег*, Хиландар 2002, 230.

садржајем и нарушен доминацијом конструктивних естетских елемената, таква врста поступка резултирала је делима ван литургијске примене.

С друге стране, аутори модернијих схватања у духу емоционалности „новог времена“, креативно се користећи „латентном снагом визије“, објективно су се остварили и као делатници у области црквене музичке традиције. Ту је изнад конкретних, успешних конструктивних поступака реч о способности саме религиозне уметности да континуирано изражава црквену истину, користећи се различитим начинима у зависности од епохе, односно средине и културе којој припада. Суштину ове креативне слободе даје сама православна теологија која се не затвара у логичке регулације одређеног теолошког знања, већ тежи реторичком развоју традиције и откровења у корист њене инкултурације.⁶³⁶ Овако схваћен допринос међуратне генерације српских композитора, упркос наглашеног отклона не само од појачког наслеђа, већ и од остварених достигнућа Стевана Мокрањца, обезбедио је оригиналан и музички професионално утемељен однос према хорској црквеној музици.

Део рада под насловом Црквено-уметничко стваралаштво и црквена хорска музика у српској култури између два светска рата нуди контекстуално сагледавање црквене хорске музике са црквеним сликарством и архитектуром, тумачећи достигнућа српских композитора као део укупног процеса развоја православне уметности под дејством традиционалних и модерних елемената. Управо ће тежња ка дефинисању не увек јасно прецизног термина "национални стил", бити један од обједињавајућих заједничких именитеља. Показало се, такође, да овако постављен проблем ужег уметничког одређења, није увек подразумевао садејствујуће параметре богослужбених својстава дела. Суштински повезујући фактори развоја сличног "иконографског" предања међу жанровима црквене уметности зависили су од начина преузимања датих узора, као и од смелости спровођења савремених решења. У суштини, реч је о откривању потенцијално заједничког принципа стварања црквених литургијских симбола, чији је квалитет функционисања опредељивао новонастала остварења ка претежно богослужбеној или уметничкој примени.

Унитаристичка концепција Краљевине Југославије тридесетих година 20. века све више је показивала своју утопијску страну да ће националне традиције, религије и посебни културни обрасци бити до краја потиснути. Паралелно са националним државним преуређењем, дошло је и до својеврсне разградње укупне државне културне политике. Због тога се почетком четврте деценије прошлог века и код српских културних посленика, исказује

⁶³⁶ Deacon Alexander Musis, „Theology of the Image and the evolution of Style“, *Ikonofile*, issue X, 13, in: Ivan Moody, "The Idea of Canonicity in Orthodox liturgical Art", *Composing and Chanting in the Orthodox Church*, University of Joensuu, Finland 2009, 340.

потреба за већом бригом према националним културним вредностима. Један део таквих активности резултирао је интензивнијим стварањем нових православних хорских дела домаћих аутора. Литургије Марка Тајчевића (1931), Јована Травња (1933), Божицара Јоксимовића (1935), Миленка Живковића (1935), Стевана Христића (1936), Милоја Милојевића (1937), Миливоја Црвчанина (1938), Војислава Илића (1937-1940), Влада Милошевића (1940), да поред обиља појединачних литургијских дела поменемо само веће форме, у измењеним друштвеним и уметничким условима представљале су покушај достизања квалитета жанра који је обележио време Стевана Мокрањца. Трагична погибија краља ујединитеља Александра Карађорђевића, октобра 1934. године у Марсеју, допринела је најпре настанку, а потом и чешћим извођењима неколико нових композиција. Тај догађај узроковао је појаву три дела: Милојевићевог *Опела* за женски хор у d-molu оп. 43, Манојловићевог *Опела* и *Опела* Светолика Пашћана-Којанова. Такође, Милојевићево друго *Опело* у g-molu оп. 38 за мушки хор, написано знатно раније, тек је овим поводом доживело своје праизвођење.

Најинтензивнији временски период представљања јавности већине насталих композиција овог жанра доноси друга половина тридесетих година, када се махом концертно изводе и сва црквена дела Милојевића, као и добар део најзначајнијих остварења Тајчевића, Живковића, Христића, Милошевића, Црвчанина, међу којима и постхумно објављена *Литургија* Јосифа Маринковића. Период Другог светског рата обележиће само ретки покушаји неколицине композитора да ово време ублаже новим делима, која суштински неће донети ништа ново. Као изузетак у том смислу помињемо *Причастен/Стихиру српским светитељима* Косте Манојловића и *Три пута господи помилуј, велико погребно* Владе Милошевића, оба дела из 1943. године. Преостало стваралаштво представљају еkleктична дела, попут *Опела* за мушки хор у g-molu, оп. 20 (1944) Миленка Живковића, *Литургије Светог Јована Златоустог* (1943) Стевана Шијачког или традиционалних хармонизација Војислава Илића (*Херувимска песма* по 6. гласу /1943/, *О Тебе радујетсја* или *Небо јављенаго* за Литургију Светог Василија Великог /1943/).

Приметан степен секуларизације југословенског, односно српског друштва, у контексту наше теме јавља се кроз тенденцију напуштања извођења музике на богослужењима, са нагласком на концертним продукцијама и уз вредновање црквеног хорског жанра као самосталне уметничке врсте. Теолог Александар Шмеман сматра да је у основи сваке секуларизације негација потребе за црквеним ритуалом, те да је за јачање појединих аспеката савременог црквеног стваралаштва од посебне важности установити „необходност

откривања истинитог смисла и силе богослужења.⁶³⁷ Управо на овај начин схватамо основни проблем жанровског „скретања“ српских аутора и битан недостатак функционалног аспекта, а у складу са новим историјским и друштвено-уметничким процесима прве половине 20. века.

С друге стране, у круговима саме Српске православне цркве није се догодио онај кључни прелом у домену њене функције у новом времену. Преузимајући у претходним историјским периодима на себе улогу чувара традиционалних културних вредности, са понекад веома израженим и националним политичким деловањем, нужна врста промене током међуратног периода претпостављала је трансформисан рад управо кроз неговање новог односа према облицима црквене уметности. За разлику од архитектуре и црквеног сликарства, институционална брига за црквену музику, изван оквира богословских школа, никада није озбиљније заживела.

Деловање православних хришћанских писаца, владике Николаја Велимировића и оца Јустина Поповића, као припадника струје „православних експресиониста“, свакако се може довести у везу са стилским решењима „моравског експресионизма“ Момира Коруновића или „моравске сецесије“ Бранка Тенезића у српској међуратној архитектури. У домену сликарства, настанак групе Зограф, значио је ангажовану естетску оријентацију савремених уметника према обнови православног уметничког етоса. Они су се на озбиљан начин бавили прихватањем модернизма сагледаног кроз призму важности архетипа, канона, као и самог метода њихове пријемчивости. Мало је било присталица развоја конзервативног стила у свим уметничким гранама, које су проблем "националне уметности" прихватале без обзира на изабране теме, тумачећи га као индивидуално преображену уметничку реалност епохе, која не доноси само елемент понављања, већ пре свега степен открића.⁶³⁸ Позиција Миленка Живковића и његове *Византијске литургије* као јединог примера из домена црквеног музичког жанра, зрачила је примером успешне интеракције између, хипотетички гледано, средњовековног наслеђа и модерне уметничке експресије. Обрнути поглед већине „модерних“ културних прегалаца није подразумевао бригу за квалитетно оживљавање православне црквене уметности, а најмање за њен потенцијални богослужбени аспект. У овом контексту касније стваралаштво Љубица Марић (1909-2003) представља извесно изузетак, с обзиром на то да је у поставангардном стваралашту била снажно понета архаичним идејама, древним народним појањем, па и конкретним записима из српског *Осмогласника* Стевана Мокрањаца. У делима попут *Октоиха I* за симфонијски оркестар (1958/9, рев. 1998) Византијског

⁶³⁷ Александар Шмеман, *За живот света*, Београд-Никшић 1994, 131.

⁶³⁸ Миодраг Б. Протић, *Српска уметност и Европа: етичке и естетичке алтернативе*, у: *Срби у европској цивилизацији*, Београд 1993, 136.

концерта за клавир и оркестар, *Октоиха 2* (1959) или *Ostinato super thema Octoicha* за клавир, харфу и гудачки оркестар, *Октоиха 3* (1963), а посебно у кантати *Песме простора* (1956) као њеним најрепрезентативнијим „световним“ концертним остварењима, осећају се чак и црте ритуалности,⁶³⁹ али увек окренуте ка сопственој нелитургијској, чисто уметничкој трансформацији архетипских слојева народа коме припада.

Поменута међуратна културна клима допринела је генерално недовољно израженом литургијском приступу једног броја српских композитора, који су на жанровска питања реаговали искључиво естетским конструктивним одговорима. Као да се у њима недовољно акумулирало оног спонтаног аутентичног православног уметничког израза, без западања у лажну контекстуализацију. Ова врста поступка имала је корене у принципијелном одбацивању српске појачке традиције, у односу на мањину богословски образованих аутора, попут Манојловића, Илића или Црвчанина, који су јој у доброј мери остали верни.

За разлику од институционално вођених уметничких оријентација црквеног сликарства и још више архитектуре, српски аутори црквене хорске музике били су препуштени сопственом осећању за уношење новина у ово уметничко поље. Личне стваралачке поетике, успешно дефинисане на пољима световних жанрова - опере, симфонијске и клавирске музике - најчешће су представљале тај "доњи праг" естетског приступа и у жанру црквене музике. Ипак, сам функционални карактер хорске певане молитве, као један од елемената црквене уметности, био је и остао та стваралачка "непозната". Стога се до његове успешне реализације, поред занатске вештине, долазило само истинским понирањем у литургијску димензију дела, апсолутно ослобођену неопходности појма "оригинално" из домена световног стваралаштва.

У том смислу разумемо значај квалитетних црквених хорских дела Христића, Тајчевића или Црвчанина, која су конструктивном зрелашћу у појединачно изабраним стилско-естетским оквирима „трагања за стилем“, доприносили укупној модернизацији међуратне црквене уметности.

⁶³⁹ Љубица Марић никада није компоновала ни једно дело литургијског карактера, што неког неупућеног може да изненади с обзиром на то да је познато колико су јој напеви из Осмогласника, зборника православног црквених напева, представљали снажно надахнуће за стварање. Није прихватила догматски апсект вере, али је реаговала на лепоту духовног израза овог појања древних корена и осећала потребу да га унесе у своја дела, види: Мелита Милин, Ритуални аспекти и дела Љубице Марић, у *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2010, 85.

У домену црквене архитектуре и под континуираном подршком владајућих структура, тежило се „српско-византијском“ стилу.⁶⁴⁰ Велики број нових храмова у престоничком Београду стваран је у овом духу. Расписивање конкурса за два монументална храма српске цркве, Светог Саве на Врачару и Светог Марка на Ташмајдану, представљало је повод да се заинтересовани стручњаци, али и јавност у целини позабави проблемом савременог црквеног стварања. На крају се ипак, потврдило да српска Црква није била спремна да се удаљи од строгог традиционализма и прихвати идеје и поуке савременог доба.⁶⁴¹

За разлику од оваквог преовлађујућег конзервативног становишта на подручју црквеног градитељства, у најсложенијим црквеним хорским остварењима, управо супротно, доминација чисто уметничких елемената над функционалним, била је пресудна за њихове доминантне концертантне карактеристике. Различити нивои решења у обе врсте црквене уметности показују суштинску повезаност са проблемом односа традиција - савременост, у случају дела српских неимара која су се кретала у распону од произвољног опонашања – композиције / обраде напева у стваралаштву Мокрањчевих следбеника, преко академских компилација - остварења блиска духу Јосифа Маринковића и Станислава Биничког, до стваралачких имагинација надграђених решења – савремена дела Марка Тајчевића, Милоја Милојевића, Стевана Христића или Миленка Живковића.

Један од најзначајнијих српских архитеката међуратног периода, Момир Коруновић је на изванредан начин спровео у дело сложену модерну визију традиционалних елемената. То је постигао сматрајући архитектонско уметничко дело конкретним видом отелотворене божанске лепоте, те се трудио да ту највишу истину преведе у реални свет. Потпуно прихватајући модеран начин рада са новим материјалима, инсистирао је на поимању сопственог антифункционализма као функционализма друге врсте, смештеног у емотивну и духовну димензију. У контексту паралеле са црквеном хорском музиком, констатовали смо узбудљив жанровско-уметнички парадокс, по коме је Коруновићева количина антифункционализма управо она недостајућа доза функционализма његових савременика, српских композитора, која је онемогућавала успешнију богослужбену примену њихових дела. С друге стране, висок степен Коруновићеве резервисаности према модернизму по себи, произашао је из његовог много ширег и дубљег схватања појма духовности у уметности. За разлику од просечних естетских решења српских композитора у формалном садејству са обредним начелима, савременост Коруновићевог израза не само директно путем тематско-

⁶⁴⁰ Александар Кадиевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина 19 – средина 20. века)*, Грађевинска књига, Београд 1997, 2.

⁶⁴¹ Александар Кадиевић, *Момир Коруновић, Српска архитектура новијег доба*, Београд 1996, 36.

језичких елемената, већ и посредно на онтолошком плану, приближава га дубинским слојевима наше духовне традиције.⁶⁴²

У домену музичког израза, превођење конкретних мелодијских елемената српског средњег века и потом савремено стварање на тој основи, било је у том периоду објективно отежано недостатком конкретних музичких транскрипција. Но суштина креативног деловања лежала је и у тешком сналажењу унутар дејстава различитих фактора модерног музичког црквеног дела, као нечег што није на покосници и лако спознатљиво већ дубоко запретено испод слојева његове потенцијалне духовне природе.

Проблем, дакле, није био у недостатку чисте уметничке креативности, већ у начелном ставу већине композитора да служењу идеалном богослужбеном поретку православног ритуала подреде своје музичко *ја*. Управо по надахнутој природи трансформације појединих уметничких грана у део јединствене литургијске целине, која по речима Владимира Лоског "свакако, умањује њихов значај, али уносећи одрицање индивидуалних улога и самоистицања [...] води изражавању једне исте ствари, суштини Цркве."⁶⁴³ Консеквентно за свако уметничко дело које тежи да служи општем евхаристијском плану, дејство новостворене вредности није одређено само својим субјектом – шта испевани текст значи, већ и како је представљено, то јест "на који начин је могуће открити присуство благодати Светог Духа у човеку и показати његово стање другима."⁶⁴⁴ Тај уметношћу опосредован "екстерни израз преображеног човековог стања,"⁶⁴⁵ упркос високој занатској техници у појединим амбициозним поставкама српских аутора црквене хорске музике, није заживео у потребној мери.

Управо такву врсту критике ауторима црквене хорске музике упућивали су њихови савременици, црквени мелографи, музички писци, свештеници и добри познаваоци традиционалног једногласног појања, црквени великодостојници, као и, међусобно, колеге композитори. Истицали су проблем стилског лутања, инсистирања на само „спољашњим“ констуктивним аспектима проширења звучног израза и на генерално ниском нивоу функционалне применљивости дела, као последице превеликог уплива елемената световне музике. Када се јављала у улози критичара, већина композитора покушавала је да одреди модерне националне правце развоја жанра кроз субјективну слику сопствених афинитета.

Препоручивали су се поступци повезивања византијских и народних црквених мелодија, уз коришћење музиколошке науке у сврху достизања нове степенце развоја

⁶⁴² Александар Кадичевић, *Момир Корунковић, Српска архитектура новијег доба*, Београд 1996, 124.

⁶⁴³ Леонид Успенски и Владимир Лоски, *Смисао икона*, Јасен, Београд 2008, 29.

⁶⁴⁴ Исто, 38.

⁶⁴⁵ Исто.

црквене хорске музике. Највише је том питању био је посвећен Милоје Милојевић, који се дуги низ година залагао за постојање већег степена креативне стваралачке слободе међу музичким професионалцима. Често је констатовао да сама српска Црква није била спремна да разуме и прихвати тај по њему неопходан “цивилизацијски“ искорак у ново. Јединствени ставови савременика ових стваралачких процеса и сведока извођења дела, означавају развој овог жанра кроз превласт уметничког и профаног, мање у односу на уже стилистичке појмове "национално" или "традиционално", колико на недовољно разрађен литургијски функционалан статус. Управо тај аспект и представља најтипичнију одлику времена и културних услова у којима су настале црквене хорске композиције између 1918. и 1941. године.



Полазни став да богослужбена употребљивост црквеног музичког дела не зависи апсолутно од примењеног стилско-конструктивног поступка, већ од миметичког приступа традицији жанра и функционисања назначеног православног уметничког симбола, одређује тежак задатак успостављања објективног критеријума и његовог доследног спровођења кроз анализу одабраних дела. Ипак, верујући да је могуће методолошко испитивање дејствујућих параметара „нижих“ нивоа и градивних елемената управо путем одређивања опште *хијерархије односа између композиционих поступака* (превласт западног или православног елемента), као и кроз препознавање *типологије начина усвајања конвенција* (спровођење композиционих решења), приступамо коначном сабирању доприноса српских композитора црквене музике међуратног периода.

Доводећи у „помоћ“ и сопствено литургијско искуство црквеног диригента кроз сећање на бројне прилике у којима смо по унутрашњем осећању разликовали две квалитетне хорске композиције, од којих је само једна била за богослужбену употребу, враћамо се на мисао Александра Шмемана да је једино мерило истинске црквене богослужбене музике, ван личног литургијског искуства тешко описив, „животворни дах који истовремено оживљава речи и тишину из које оне исходе“.

Полазећи од већ сагледаних карактеристика појединих група српских композитора, одређених првобитном поделом у односу на присуство и врсту рада са напевом - једноставне хармонизације и обраде традиционалних напева, композиције у "духу" напева, оригинално уметничко стваралаштво, оригинални аматерски радови, односно са извођачким аспектом – у наставку ћемо их надопунити наведеним параметрима *хијерархије односа између композиционих поступака и типологије начина усвајања конвенција*.

Констатујемо да се дијапазон употребљених елемената унутар жанра простирао од типичних решења западне романтичарске, па и историјски гледано, старије европске црквене хорске музике, до традиционалних или модерних реализација тековина источног православног вишегласног музичког идиома. Српски композитори су се слободно кретали кроз поље музичких синтагми општеправославног и западноевропског проседеа, достижући различите врсте, најчешће неоромантичарског еклектицизма, зреле, претежно концертне уметничке профиле, али и нивое уметничког експеримента. Као знатно малобројнија, настају концептуално "аутентичн(и)ја" богослужбено употребљива решења, која попут преседана стоје на препознатљивој конструктивној и знатно теже ухватљивој, поетско-духовној граници између музичког етоса хришћанског Истока и Запада.

У непосредном композиционом поступку, ова два кључна утицаја могу се идентификовати као однос владајућих полифоних и хомофоних решења, мада су се и кроз историју хорског жанра поменуте тенденције међусобно преплитале. Врста хармонског језика, сагледана кроз потенцијалне односе архаизирајућих плагално-модалних, тоналних и модернијих хроматско-модулационих елемената такође веома значајно доприноси "одмеравању" стилских позиција дела на релацији западна и источна православна певана молитва.

Група композитора, Влдимир Ђорђевић, Јован Травањ, Петар Крстић и Војислав Илић, неговала је стварање хорске музике на основу традиционалних хармонизација и обрада српских црквених напева, при чему спектар коришћених уметничких средстава показује распон од класичних до неоромантичарских елемената. У домену *хијерархије односа између композиционих поступака* заједничка тенденција доноси доминантно опредељење ка моделу источно-православног хорског израза. Само у неколико детаља стваралаштво ових композитора показује помаке у односу на сличне ауторске поступке 19. века. Петар Крстић је у више пута поменутом делу *Две песме у част Светог Саве* на искројене мелодије створио хорске композиције проширених жанровских могућности, компонујући концертне стихире које се као „самопроизвољне“ причасне песме могу и богослужбено изводити. У основи и овог композиционог поступка лежи почетни креативни импулс „ка тражењу новог познатим средствима“, односно ауторски приступ „кројењу“ самих мелодија (појац Лазар Лера), које су потом биле структурално разноврсно четворогласно надграђене.

Чврсто се држећи мелодијских образаца српског Осмогласника, Војислав Илић је компоновао чак осам литургија по сличном принципу, замењујући оваквим поступком одређени низ типичних западних европских решења којима се и сам приклонио на почетку

стваралаштва. У оквиру осам литургија, Илићева креативност посебно се исказује у реализацији „Херувимских песама“ као „слободнијем“ пољу инспирације, у којима је најмање био везан за мелодијске мотиве опредељујућег гласа и где је једноставном хорском синтаксом остао на нивоу богослужбено употребљиве музике. Оваквим начелним опредељењем јасно се определио за креативност унутар основа националне православне црквене музике и њене традиционалне функционалне природе.

Што се *типологије начина усвајања конвенција* тиче, готово једнообразно инсистирање на хомофонији, употребом једноставних хармонских структура (Травањ - *Литургија* за мешовити хор, Крстић - *Литургија* за мушки хор) са веома ретким искорацима ка модалним основама (Травањ - хармонизација „Херувимске песме“ 1. гласа у *Литургији* по угледу на Мокрањца), такође недвосмислено указује на „чисте“ традиционалне аспекте овог жанра.

Композитори начелно опредељени за оригинални приступ у „духу“ српских црквених напева - Божидар Јоксимовић, Стеван Шијачки, Владо Милошевић, Светолик Пашћан-Којанов, Станислава Препрек – стварали су црквено хорска дела базирана на великој палети западних и традиционалних елемената. Управо везано за план *хијерархије односа између композиционих поступака* уочава се непостојање „распореда“ или приоритета различитих утицаја. Генерално, може се говорити о еkleктичном приступу са доминантним романтичарским елементима и преузетим националним жанровским моделима (Станковић, Остојић, Мокрањац), као и веома значајном утицају руске црквене хорске музике. Елементи ове православне традиције третирају се као својеврсно стилско-жанровско „уточиште“, са распоном од преузимања традиционалног модела духовног концерта (Милошевић), типских решења појединих литургијских ставова (Јоксимовић, Шијачки, Пашћан), до шире прихваћеног модернијег хармонског елемента аутора са почетка 20. века (Препрек). Стиче се утисак да су оба ова плана, као два свепристуна „општа“ места европске хорске музике током прве половине 20. века – западно романтичарски и руски утицај – представљали домаћим композиторима сигурнији ослонац од покушаја дочаравања уметничког језика блиског стилу српског црквеног појања. Мада се спорадично може приметити мелодијска сличност са познатим литургијским напевима (Јоксимовић, Милошевић), изнад свега одсуство логике развоја таквог материјала – било путем веома хетерогеног (Милошевић) или крајње школски поједностављеног (Шијачки, Јоксимовић) музичког садржаја - сведочи о још недовољно разрађеном приступу идеји стварања нове црквене музике у националном духу код ових аутора.

У прилог томе сведочи и *типологија начина усвајања конвенција*, која доноси принцип „помешаних“ композиционих поступака између строге хомофоније, спорадичне и на моменте „маниристичке“ употребе полифоније, претежно западног хармонског језика проширеног елементима модалности или понављање једноставних класичних обрта у транспонованим аранжманима. Исказујући принципијелно већи степен блискости са западним музичким мишљењем кроз модернији хармонско-тонални план, Станислав Препрек је давао већи значај полифоном елементу који се често „пењао“ до нивоа експозиције фуге или упечатљивог фугата. Занимљив детаљ на нивоу обраде исте химнографске целине, иначе у српској хорској традицији ретко музички реализоване, литургијског текста „Вјерују“, код Пашћана и Шијачког открива сасвим стереотипно увођење сличног имитационог фрагмента као контраста у односу на претежно хомофону структуру.

Управо у светлу сагледавања различитих *типолошких* приступа посебно место заузима већ помињана као изузетна, Милошевићева композиција *Три пута Господи помилуј, велико погребно*, која даје потпуно доминацију елементу световног фолклора - народној тужбалици, а тек потом вешто спроведеној полифонији и архаичној и модерној хармонији. Крајње необичан естетски профил композиције, која се подједнако успешно може изводити на црквеној служби и на концертном подијуму, управо почива на жанровски неконвенционално спроведеној типологији. То је она врста поступка који, поред зналачког укључивања елемената европског музичког наслеђа, у основи развија матични музички етос.

Аутори из ове стваралачке групе, опредељени ка компоновању дела у „духу“ српских црквених напева, мада су се објективно више остварили у сфери „космополитске“ комбинације западног европског и руског православног хорског типа, по степену литургијске употребљивости дела показују сличност са претходном групом хармонизатора мелодија српског појања. Другим речима, аутори оба ова креативна „пола“ – традиционално везивање за обраду напева и слободно стварање само начелно сродно српском црквеном елементу, поред изражених уметничких елемената, никад нису одустали од доминантно функционалног карактера жанра.

Композиторски приступ означен синтагмом оригинално уметничко стваралаштво, представља најбројнију и најсложенију стваралачку групу овог периода, која је одређена ауторским опредељењима према доминацији западних или источних православних елемената, утицајем карактеристика из њихових световних опуса, као и специфичним односом према традицији српске црквене музике.

У аналитичком делу већ је датим потпоглављима дефинисана блискост појединих опуса према богослужбеном или концертном типу. На овом месту резимирамо уочене карактеристике и подвлачимо скалу приступа која одражава типолошко богатство овог уметничког жанра у пост-мокрањчевском времену.

Без обзира на разлике у остваривању превласти традиционалних или модерних поступака, крајњи резултат – дејство црквеног хорског православног уметничког симбола, који се природно испољавао у богослужбеним функционалним делима, кроз деловање ових аутора осигурало је и достојну жанровску „алтернативу“ у реализацијама успешних концертно-уметничких дела.

Јосиф Маринковић и Петар Коњовић, као композитори црквене хорске музике, хронолошки су раније окончали стварање у односу на већину других аутора међуратног периода. Користили су се садејством богате хармонско-тоналне експресије у комбинацији са обрадом напева (Коњовић), односно дозирано уведеним полифоним елементима (Маринковић). Заједнички утицај у датом времену обележен је премијерном појавом њихових штампаних издања, као и повременим извођењима значајних дела. Креативно напуштање напева, до тада неприкосновеног естетско-конструктивног „ослонца“ у стваралаштву Маринковића, показало се у међуратној генерацији аутора као владајући принцип. Са друге стране, везаност Коњовића за употребу народних црквених мелодија или пак, широко развијање концертних остварења блиских „духу“ српског појања, утемељена у креативном традиционализму аутора, допринела је чињеници да су обе врсте дела зрачиле идеалом сложене унутрашње једноставности.

У склопу најшире постављеног угла посматрања *хијерархије односа између композиционих поступака*, односно доминације западног европског или православног начина стваралачког мишљења, констатујемо како су сви аутори у просеку изражавали солидан степен „помирења“ ова два принципа. Ипак, као својеврсни жанровски парадокс издвајамо опус Миливоја Црвчанина, који је „најдаље“ отишао у приближавању православне музике католичкој традицији увођењем оркестарског елемента, док је истовремено задржао веома традиционалан однос према употреби напева и богослужбене функције композиција.

С друге стране, *типологија начина усвајања конвенција* појединих конкретних композиционих елемената - третман полифоније и хармонско-тоналног аспекта - да издвојио два најбитнија, откривајући степен хомогености њиховог „срастања“ не само да показује наклоњеност према једном или другом моделу, већ изнад тога и дефинише вредност сваког појединачног ауторског приступа. Посебно у квалитетним оригиналним делима, одсуство

примарног мелодијско-ритмичког и формалног обликотворног појачког материјала, било је обилато „надокнађено“ складним садејством употребљених композиционих поступака.

Начини полифоног рада аутора ове групе показују веома широк спектар. Он се креће од академско-романтичарског типа немачке провенијенције Биничког, Црвчанина и Живковића, преко проширивања Мокрањчевог принципа “хармонске полифоније“ богатим третманом ванакордских тонова и у смеру доследног спровођења различитих имитација, фугата и канона код Манојловића, до инструментализованих профила фуиграних одсека Марка Тајчевића. Такође, јавља се и као нешто мање изразит у решењима Милоја Милојевића или крајње оригиналног изгледа у духу „спонтане полифоније“ код Стевана Христића. За разлику од Миливоја Црвчанина који главни тематски материјал као тему фуге или фуиграног одломка увек базира на оригиналном музичком материјалу независном од мелодије напева, Коста Манојловић управо појачки мотив подвргава имитационој обради, остварујући тиме посебну типолошку вредност употребе полифоног принципа.

Пример конзервативнијег односа полифоног рада са преосталим арсеналом композиционих техника нуди језик црквене хорске музике Станислава Биничког. У њему се реализује коришћење полифоних образаца европског мотетског типа, дефинисано само спољашњим, „здруженим“ типом сродности са жанровским утицајима руске црквене музике и Стевана Мокрањца, односно аутору блиског оперског музичког језика. Такво типолошко садејство употребљених средстава, упркос професионално конструисаним решењима, остаје „херметизовано“ у овом, свакако више романтичарском уметничком, него традиционалном црквеном жанровском концепту.

Стваралачки најубедљивије у односу на све своје савременике, Стеван Христић поменутом стилском техничком „акултурацијом“ полифоније у традиционално хомофоно ткиво, не обезбеђује само уобичајену функцију фактурног контраста, већ складно конструктивно садејство и облик стилског јединства „вишег реда“.

Однос хармонско-тоналних параметара представља додатну могућност „дешифрирације“ западног или источног порекла стилског полазишта аутора, доносећи једну од типичних хармонских иновација укупне међуратне српске уметничке музике. На првом месту то је питање односа између модалности и тоналности, као парадигме архаично-модерног елемента и најчешће, неоромантичарске хроматизоване хармонске основе. Позиција модалности као савременог звучног слоја у односу на „конзервативизам“ поменутих хармонских вредности, посебно долази до изражаја код Стевана Христића. Користећи се традицијом хомофоне фактуре са мелодијски развијеним гласовима у духу руске црквене праксе, композитор

употребом дијатонских ванакордских тонова доводи до проширења њеног дејства. Специфична једноставност модалног плана код Марка Тајчевића, као „дијатоника модалног призвука“ са контрастирајућим елементом традиционалне тоналности, блиска је Христићевом хармонском језику.

Квалитету нове врсте „модалности“ доприносе код Христића и дозирани алтеровани акордски тонови, остварујући моменат чисте колористичке вредности. На овај начин уведени импресионистички елементи у функцији „тоналне боје,“ у композиторовом случају представљају уплив стилских утицаја из његовог световног стваралаштва.

Тако схваћено хармонско „обогаћење“ објективно представља прихватљивији степен модерности у смеру подизања уметничких аспеката црквене хорске музике у односу на својеврстан, жанровски „слепи пут“ прехроматизованог и екстравагантног позноромантичарског стила у поступку Милоја Милојевића. Исказујући у естетско-конструктивним решењима вишак звучног ефекта, коначно достигнут изглед „драматизоване концертне концепције“ у његовом последњем делу (*Свечана литургија*), несразмерним наглашавањем чисто естетских музичких потенцијала ове форме, дефинитивно излази из традиције жанра. После неколико деценија стварања дела ове врсте и само релативног баланса између традиционалних и модерних елемената, коначно је лична уметничка субјективност „превладала“ објективне оквире црквене хорске уметности. У његовом карактеристичном случају *хијерархија односа између композиционих поступака* открива фаворизовање западних европских елемената, који се, поред доминантно препознатљивог хармонског аспекта, исказују и на формалном плану коришћењем облика песме, као и у мањој мери, примени технике мотивског рада.

Мада се у стваралаштву црквене хорске музике Миленка Живковића препознаје неколико приступа, концертно-експериментални као стилски најекслузивнији, управо смелим типолошким приступом обезбеђује достигнути степен модерности. Вођен примарном антиромантичарском потребом да делује авангардно, те да на потпуно оригиналан начин направи „спој“ византијске и савремене уметничке праксе, Живковић је својом *Византијском литургијом* на изузетан начин антиципирао светске постмодерне токове и стваралаштво аутора црквене музике са краја 80-тих и током 90-тих година 20. века. Дајући примат уметничкој страни решења, Милојевић и Живковић су као најистакнутији модернисти српске црквене хорске музике, делујући сродно са "правим" експресионистима, померили религиозну уметност са њене традиционалне дидактичке и наративне позиције према новој, експерименталној.

Као својеврстан традиционалистички „одговор“ поменути приступима, у већем делу опуса Миливоја Црвчанина јавља се веома суптилан начин рада са мелодијама српског појања. Варирајући могућност позиције напева у хорском ставу, по традицији најчешће у горњој деоници, композитор вешто распоређује мелодијску линију православног *cantus firmusa*, спајајући га са краткотрајним парафразама исте црквене мелодије, увођењем оригиналног елемента у „духу“ напева, као и оног потпуно слободног. Управо за разлику од опште оријентације модерниста и због одличног познавања традиције српског појања, као и духа православног црквеног богослужења, Црвчанин је у први план поставио уметничко обогаћење примарног принципа црквене функционалности своје музике.

Слично опредељење дефинише и опус Косте Манојловиће. За разлику од једног броја аутора међуратног периода који нису осетили архетипску, али и реалну богослужбену димензију овог жанра, Манојловић је успео да читав корпус решења окрене не само у "сопствену" уметничку корист, већ да изнад тога, омогући реалност молитве верних уз његово дело. Реч је о балансираном дејству задатог елемента и непосредног уметничког поступка који омогућава трајну, готово традиционалну вредност новоствореног дела.

Треба истаћи и појаву композиција истовременог свечаног богослужбеног и концертног карактера. У ту „линију“ наглашеног креативног, понегде и веома сложеног конструктивног елемента, увек латентно везаног и литургијску употребу, спадају композиције Крстића (*Две песме у част Светог Саве*), Црвчанина (*Духовна музика о Светог Сави* - коју смо жанровски назначили као „концертну драматизацију богослужбеног чина“) и Манојловића (*Стихира српским светитељима*). Постоји дискретна, свакако не случајна повезаност ових остварења, која доносе вредност српског искуства развоја црквеног хорског жанра са химнографским садржајима базираним на „локалним“ хришћанским темама. Гледано из шире перспективе православне црквене музике 19. и 20. века, можда управо овакви „мали“ доприноси засновани на профилисаном односу између музичког и теолошког, па и верско-националног аспекта одређене културе, представљају ту елементарну вредност богатства источне православне васељене.

С друге стране, композитори међуратног периода који су постигли готово савршени склад хијерархијских односа композиционих поступака, па и типологије усаглашавања конкретних композиционих техника, били су Марко Тајчевић и Стеван Христић. Тајчевићев квалитет на нивоу читавог опуса сагледавамо у односу на различито остварене пуне жанровске потенцијале концертне (*Четири духовна стиха*) и богослужбене црквене музике (*Литургија*). Управо његова стабилна позиција православног црквеног уметника са добрим познавањем и

дозираном применом западних европских стваралачких конвенција, омогућила му је квалитетно модеран и „оцрковљен“ уметнички одговор на изазове овог традиционалног музичког жанра током прве половине прошлога века.

Слично делујући, кроз помирење различитих стилских елемената и усаглашеност богослужбених и уметничких параметара, Стеван Христић је у свом црквеном хорском опусу достигао највише стандарде жанра. Основна вредност његовог поступка лежи у суптилном односу "етичких" православних и "естетских" својстава, која су се манифестовала као "оправослављени" западни европски елементи преузети из руске традиције, а које је српски аутор вешто испунио нешто мање српским, а знатно више личним, дубоко синтетизованим музичким стилем.



Црквене хорске композиције српских аутора међуратног периода, кроз испољавање наглашеног естетског елемента, представљају резултат амбициозних стваралачких напора ка новим путевима хорске православне молитве. Посматрајући „плодове“ ових трагања, дошли смо до спознаје о времену уметничког оживотворења жанра, као конкретном, динамичном историјском тренутку у коме се поново отворило вечно питање функционалних и естетских аспеката црквених музичких дела. Суштину тог односа чини стваралачки процес достизања хришћанског, односно православног уметничког симбола, као приоритета сваке црквене уметности.

Преведено у нашу непосредну тему, доминантне концертне концепције сложених форми или појединачних литургијских нумера и поред номиналног музичког израза базираног на канонској химнографији, могле су само да назначе "преображајне" потенцијале праве литургијске уметности. Богослужбено употребљива дела с друге стране, непосредно, кроз драматургију ритуала до момента ослобођења и "живе" комуникације слушаоца/верника са Господом, тренутком причешћа уносила су учеснике "божанске драме" изнад сваке, па и савршене уметничке реалности.

По становишту Цркве, "религиозна осећајност је трансценденција уметничке духовности [...] али не посредно него кроз прагматично и непосредно преображење, оно кроз које човек задовољава унутрашњу тежњу за савршенством, за смислом и радошћу, за спасењем света и самоспасењем духовне суштине свог природног бића."⁶⁴⁶ Стога је снага дејства "литургијског презента" једне богослужбено изведене црквене композиције изнад сваког естетизма њене

⁶⁴⁶ Милан Радуловић, *Обнова традиције*, Књижевна заједница Звездара-Апостроф, Београд 1994, 220.

концертне продукције: квалитетне интерпретације могу само да појачају дејство уметничког аспекта, али никад и до краја да изједначе ове две категорије.

Посматрана у односу на савремене естетске критеријуме, Богојављенска уметност кроз феноменологију семиотичког читања записа не служи смислу и само циљу ишчитавања значења или пак уписивања неког новог⁶⁴⁷, већ јесте много више од тога, заправо нешто сасвим друго: само непосредно дејство озвученог записа. Она Собом зрачи, делује и има моћ преображаја.

Елементи естетског свакако бивају интегрисани у простор светости, али као и њихови различито дефинисани параметри нису од примарне важности. Готово нигде као у пуноћи литургијског искуства, у том процесу личне трансформације појединца захваљујући чистој емпирији, опипљиви доживљај више реалности начелно истакнут и кроз посебно деловање уметничког елемента, не може бити снажније исказан.

⁶⁴⁷ Мишко Шуваковић, Реторика и семиологија музике. Неизвесна општа питања, *Музиколошке и етномузиколошке рефлексије*, ФМУ, Београд 2006, 30.

6. ПРИЛОЗИ

Прилог бр. 1

Табеларни приказ најзначајнијих аутора, композиција црквене хорске музике и њиховог извођења у периоду 1918-1941 (1944)⁶⁴⁸

Аутор	Дело	Година	Штампано издање/ Рукопис	Извођење место/ храм	Извођење место/ Концерт	Певачко друштво/ диригент
Јован Травањ	Литургија св. Јована Златоустог/ мешовити хор	1933	Нотографија Л.Фукс, Београд	Ново Сарајево, 1940. премијерно извођење		
Владимир Ђорђевић	Литургија св. Јована Златоустог/ мешовити хор	1931	Нотографија Л.Фукс, Београд			
Петар Крстић	Литургија св. Јована Златоустог/ мушки хор	1940	Рукопис		Причасна песма "Хвалите Господа с небес"/ 18.05. 1935.	Академско певачко друштво, Земун/ Миленко Живковић
	Две песме у част Св. Саве	1938	Ћирилометодски вјесник, 1938.			
Војислав Илић	Осам Литургија по гласовима осмогласника	1937-1940	Рукопис			
	Херувимска песма es-mol		Литографско издање /ПБДП 6802 / 2.05.1936		Музичка школа, Београд /14.06. 1936.	Прво београдско певачко друштво и хор ученика школе/ Војислав Илић
Божидар Јоксимовић	Литургија св. Јована Златоустог/ мешовити хор	1933	Литографисано издање, ПБПД / 8227/ 1935.			
Стеван Шијачки	Литургија св. Јована Златоустог/ мешовити хор	1943	Рукопис			
	Литургија св. Јована Златоустог/ мешовити хор	1940	Нотографија Л.Фукс, Земун;			
	Три пута Господи помилуј велико погребно/ мешовити хор	1943	Рукопис			

⁶⁴⁸ Редослед композитора и њихових дела прати ток излагања четвртог поглавља Историја жанра кроз сагледавање богослужбених и концертних елемената / стилско-аналитички наратив.

Аутор	Дело	Година	Штампано издање/ Рукопис	Извођење место/ храм	Извођење место/ Концерт	Певачко друштво/ диригент
Владо Милошевић	Опијело/ мешовити хор	1943	Рукопис			
Светолик Пашћан-Којанов	Вјерују/ мушки хор		Рукопис		Саборна црква Н.Сад/ 1939.	Новосадски академски мушки хор
	Опело/ мешовити хор	1934	Рукопис		Сремски Карловци / 1934. премијерно извођење	Женско музичко удружење/ Новосадски академски мушки хор/Светолик Пашћан-Којанов
Станислав Препрек	Скажи ми Господи/ мешовити хор	1925	Ћирилометодски вјесник / 1935.			
	Свјат/ мешовити хор	1935	Ћирилометодски вјесник / 1936.			
	Херувимска песма	1938	Рукопис			
Јосиф Маринковић	Литургија св. Јована Златоустог/ мешовити хор	1883- 1889/1935 редакција Косте Манојловића	Државна штампарија Краљевине Југославије / 1935.			
	Помен	1929 /1935 редакција Косте Манојловића	Државна штампарија Краљевине Југославије / 1935.		Коларац/ 14.05.1935 Премијерно извођење	Учитељски хор "Маринковић" /Милан Бајшански
Миливоје Црвчанин	Опело/ мешовити хор	1921	Сопствено издање, Праг / 1921.			Хор"Хлахол"/ Ана Паумова Предсликова/ 1926/ плоча"Ултрафон", Праг
	Оче наш	1935	Сопствено издање, Праг 1935.			
	Литургија св. Јована Златоустог/ мешовити хор	1938	Сопствено издање, Праг /1940.			ХорРадио-Београда/ Светолик Пашћан-Којанов / 1940; Радио-Праг/ Јан Кина/1940, плоча"Ултрафон", Праг
	Молитву пролију ко Господу/ мушки, мешовити хор и оркестар	1923	Рукопис			
	Духовна музика о св. Сави/ мешовити хор	1935	Београд /1956.			

Аутор	Дело	Година	Штампано издање/ Рукопис	Извођење место/ храм	Извођење место/ Концерт	Певачко друштво/ диригент
Коста Манојловић	Оче наш/ мешовити хор	око 1930	Литографисано издање, ПБПД / 3363 /1930.			
	Опело	1934	Литографисано издање		Коларац /Духовни концерт/17. 12.1934	Музичко друштво "Станковић"/Емил Хајек
	Свјати сербски просветитељи	1934	Литографисано издање			
	Многаја лета/ мушки хор	1921	Edition Slave /1921.			
	Tropar na Duhove, Kondak na Duh/ мешовити хор	1921	Edition Slave /1921.			
	Амин/Јако да царја/ мешовити хор	око 1921	Литографисано издање ПБПД		Манеж /Духовни концерт/ 7.04.1920.	ПБПД/ Коста Манојловић
	Причастен Свјати сербски просвјетитељи и учитељи / мешовити хор	1943	Државна штампарија, Београд / 1943.			
	Помошчник и покровитељ/ мешовити хор		Литографисано издање ПБПД / 3353 /1929.			
	Тебе појем/ бас соло и мешовити хор		Тирилометодски вјесник / 1940.		Манеж /Духовни концерт на Велики Петак/ 29.04. 1921	ПБПД/Коста Манојловић
	Из литургије/ јектенија сугуба, оглашених, прозбена		Литографисано издање, ПБПД / 4081 /1930.			
	Литургија св. Јована Златоустог / мушки хор	1915/16 изгубљена				
Петар Коњовић	Достојно јест	1902	Музика духовна, Тирилометодски вјесник / 1938.		Коларац /Духовни концерт /04. 1939	ПБПД/ Предраг Милошевић
	На рјекама Вавилонских	1902/1911	Музика духовна, Тирилометодски вјесник / 1938.			
Станислав Бинички	Литургија св. Јована Златоустог/ мешовити хор	1923	Издавачка књижара Геце Кона, Београд / 1923.	Црква Вазнесења , Београд / 2. 02.1924.		Певачко друштво "Станковић"/ Станислав Бинички

Аутор	Дело	Година	Штампано издање/ Рукопис	Извођење место/ храм	Извођење место/ Концерт	Певачко друштво/ диригент
Станислав Бинички	Литургија св. Јована Златоустог/ мешовити хор	1923	Издавачка књижара Геце Кона, Београд / 1923.		Концерт на празник Цвети /Дворана Занатског дома, Нови Сад /18.04. 1943.	Хор Саборне цркве Нови Сад / Милутин Ружић
					Коларац / 26.05.1928.	Хор "Јека са Јадрана" / Анте Петровић
Стеван Христић	Опело/ мешовити хор	1915	Литографисано издање /ПБПД, 1927.	Саборна црква у Београду /28.06. 1919/ фрагменти Свјати Боже, Дуси и души, Вјечнаја памјат		Прво београдско певачко друштво / Стеван Христић
						Хор "Лисински" / Фран Лотка
						Музичко друштво, Нови Сад / Светолик Пашћан-Којанов
						Панчевчко српско црквено певачко друштво/ Јован Бандур
	Литургија св. Јована Златоустог/ мушки хор	1936	Рукопис		Коларац /5. 04. 1937/ премијерно извођење	Хор Православног богословског факултета/ Војислав Илић
					Спомен дом Краља Александра, Нови Сад / 29.05.1937	Хор Православног богословског факултета/ Војислав Илић
	Две побожне песме	1921?	Јужнословенски певачки савез, св. 9 / 1926		Београд/ мај 1923	Прво београдско певачко друштво/ Коста Манојловић
					Народно позориште, Београд, 20.04. 1927.	Певачко друштво "Обилић"/ Ловро Матачић

Аутор	Дело	Година	Штампано издање/ Рукопис	Извођење место/ храм	Извођење место/ Концерт	Певачко друштво/ диригент
Марко Тајчевић	Литургија св. Јована Златоустог/ мешовити хор	1931		Саборна црква, Београд/ 29.03.1931.	Коларац / 29. 03.1931.	Српско певачко друштво, Загреб / Светислав Станчић
				Саборна црква, Београд, архијерејска литургија на празник Цвети/6. 04. 1936.		Академско музичко друштво из Земуна / Миленко Живковић
					Темишвар, 05.1936.	Академско музичко друштво из Земуна / Миленко Живковић
					Дворана хотела "Палас", Бања Лука / 3.011.1933/"Једин свјат", "Господи услиши"	Певачко друштво "Јединство", Бања Лука / Владо Милошевић
					Београд, Други концерт Тирилометодског хора, Загреб 6.12.1934 /"Господи услиши"	Тирилометодски хор, Загреб / Борис Комаревски
				Божична литургија, Саборна црква Нови Сад, фрагменти Велика јектенија, Херувимска, Достојно, Једин свјат, Господи услиши /15.01.1944.		Хор Саборне цркве, Нови Сад / Милутин Ружић
				Литургија у Саборној цркви, Нови Сад, фрагменти Прозебна јектенија, Једин свјат/14.03. 1943		Литургија у Саборној цркви, Нови Сад, фрагменти Прозебна јектенија, Једин свјат/14.03. 1943
	Псалам 96	1930			Народно позориште, Бања Лука / 7.04.1936./ премијерно извођење	Хор "Јединство" , Бања Лука / Владо Милошевић
	Четири духовна стиха	1928			Загреб / 1929. премијерно извођење	Хор "Лисински", Загреб/ Милан Сакс

Аутор	Дело	Година	Штампано издање/ Рукопис	Извођење место/ храм	Извођење место/ Концерт	Певачко друштво/ диригент
Милоје Милојевић	Литургија св. Јована Златоустог у В-duru, оп. 19/ мушки хор,	1915-1916	Рукопис		Коларац/ 12.04.1933. премијерно извођење	Хор Православног богословског факултета/ Војислав Илић
	Опело у b-molu, оп. 28 / мушки хор	1920	Рукопис		Коларац / 10.04.1931. премијерно извођење	Певачко друштво "Обилић" / Ловро Матачић
	Опело у g-molu, оп. 38 / мушки хор	1921-1927?	Рукопис		Коларац /12.05. 1935. премијерно извођење	Певачко друштво "Обилић" /Милоје Милојевић
	Опело у d-molu, оп. 43 / женски хор	1934	Литографисано издање / 1934		Праг / 25. 03 1935. /фрагменти премијерно извођење	Хор прашких учитељица
	Свечана литургија св. Јована Златоустог за соло и велики мешовити хор, оп. 50	1939	Сопствено издање; фрагменти литографисано издање, ПБПД/7923		Београд/ 20.04.1939. фрагменти Свјати Боже, Херувимска песме/ премијерно извођење	Прво београдско певачко друштво / Предраг Милошевић
Миленко Живковић	Православна божанствена служба / Византијска литургија, оп. 6 / мушки хор	1935	Рукопис			
	Оче наш / мешовити хор	1925	Литографисано издање / 1925?		Духовни концерт /24.04 1940.	Певачко друштво "Станковић" / Миленко Живковић
	Опело у g-molu, оп. 20 / мушки хор	1944	Рукопис			
Милутин Ружић	Стихира српским светитељима / мешовити хор	1942	Литографско издање / 1942.		Дворана Сабадшаг/Слобода 27.01.1944.	Хор Саборне цркве/ Милутин Ружић
	Ниње отпушчајеш/ мешовити хор	?	Литографско издање		Дворана Сабадшаг/Слобода 27.01.1944.	Хор Саборне цркве/ Милутин Ружић
	Оче наш, бр. 2 / мешовити хор	1943	Литографисано издање / 1943.		Дворана Сабадшаг/Слобода / 8.01. 1944.	Хор Саборне цркве/ Милутин Ружић

Прилог бр. 2

Најзначајнији Духовни концерти.⁶⁴⁹

1. 7. април, 1920, Мањеж, Београд, Духовни концерт, Београдско певачко друштво / Манојловић
Христић *Свјати Боже, Њест свјат*, Ребиков *Ниње отпушчајеши, Достојно јест*, Ведељ *Ниње отпушчајеши*, Малашкин *Помишљају ден страшни*, **Милојевић *Херувимска песма***, **Манојловић *Јако да царја***, Мокрањац *О како безаканоје, Прва статија*, Гуно *На рјекама вавилонских*.
2. 29. април 1921, Велики Петак, Београд, Београдско певачко друштво / Манојловић
Гречанинов, **Милојевић *Скажи ми Господи***, **Манојловић *Оче наш, Тебе појем***
3. 14/15. октобар 1921, Београд, Манеж/ Народно позориште, Комеморативни концерт поводом смрти Краља Петра, Београдско певачко друштво
Бинички *Оче наш* (диригује аутор), **Милојевић *Опело*** (диригује аутор), **Манојловић *Њест свјат и Тебе појем*** (диригује аутор), **Христић *Опело***, (диригује аутор), *Реквијем* (Моцарт)
4. 17. април 1924, Нови Сад, Четврти духовни концерт Музичког друштва, / Пашћан-Којанов
Перголези *Stabat mater*, Мокрањац *Тебе одјејушчагосја*, **Христић "Бога человјеком" из *Опела***.
5. 21. септембар 1925. године, Београд, хор Музичког друштва из Новог Сада, / Пашћан-Којанов
Христић *Опело*.
6. 20. септембар 1925, Панчево, XXX духовни концерт Панчевачког певачког друштва/ Бандур
Мокрањац *Тебе Бога хвалим*, Дифеј из мисе *L'homme arme*, Свелинк *Пс. 90* и Бортњански *Скажи ми Господи*.
7. 21. март 1926, Београд, Нови Универзитет у част Недеље Православља / Духовни концерт Свештеничког удружења (први пут Богословски хор)
Бортњански *Сеј дењ, Тебе Бога хвалим*
8. 31. октобар 1926, Панчево, XXXI духовни концерт Панчевачког певачког друштва/ Бандур

⁶⁴⁹ Посебно су назначена извођења композиција српских аутора насталих у међуратном периоду.

посвећен Дмитрију Бортњанском: *Слава во вишињих Богу* /концерт бр. 6, *Кол возљубљена селенија* / концерт бр. 17, *Рече Господ Господеви* / концерт бр. 14, *Скажи ми Господи* /концерт бр. 32.

9. 20. април 1927, Београд, Велика Среда, Народно позориште, Београд, певачко друштво "Обилић"/ Матачић
Христић Две побожне песме, Опело
10. 4. март 1928, Панчево XXXII концерт Панчевачког певачког друштва/ / Бандур
Христић Опело.
11. 21. април 1928, Нови Сад, Први духовни концерт Женског музичког удружења из Новог Сада, велика сала "Слободе" / Пашћан-Којанов
Палестрина *Tenebrea factae sunt*, Росини *Vajeho bimso*, Хајдн, Пери, Верди, Коњовић
Псалам за виолину и клавир.
12. 24. март 1929, Нови Универзитет, Београд, Духовни концерт Богословски хор из Ср. Карловаца
Бортњански, Ведель, Дехтерјев
13. 4. октобар, 1930, Саборна црква у Новом Саду, хор Женског музичког удружења и ансамбла "Давор" из Петроварадина / Пашћан-Којанов
Христић Опело
14. 1. март 1931, Београд, Нови Универзитет, Велики духовни концерт, Београдско певачко друштво/Манојловић
Чајковски, Малашкин, Григорјев, **Манојловић**
15. 29. март 1931, Београд, Концерт српског Певачко друштво из Загреба / Станчић
Тајчевић Литургија Светог Јована Златоустог, Мокрањац *Акатист*, Штајнберг
Чертог твој, Станчић *Воскресни Боже, Спаси Христе*
16. 10. априла 1931, Београд, Велики Петак, сала Новог Универзитета, певачко друштво „Обилић“ / Матачић
Милојевић Опело b-mol, Мокрањац, Христић (Дуси и души, Свјати Боже), Крстић
Хвалите.
17. 27. април 1932, Велика Среда, Београд, Београдско певачко друштво /Матачић
Мокрањац *Њест свјат, О како безаканоје, Тебе Одјејупичагосја*, **Христић Опело**
18. 12. април, 1933, Београд, Велика Среда, КНУ, Концерт студената Теолошког факултета / Илић
Милојевић Литургија Светог Јована Златоустог, B-dur

19. 9. децембар 1934, Сремски Карловци, хор Женског музичког удружења и Новосадски академски мушки хор, / Пашћан-Којанов
Пашћан-Којанов *Опело*
20. 17. децембра, 1934, Београд, Комеморативна Академија, КНУ, Музичко друштво „Станковић“ / Хајек
 Галус *Оче наш*, **Христић *Две побожне песме***, Милојевић *Видовданска причест*, Широла *Славоспев*, **Манојловић *Опело***
21. 25. март 1935, Праг Певачко друштво прашких учитељица, Концерт југословенске музике
Милојевић *Опело d-molu оп. 43, за женски хор (фрагменти)*
22. 14. мај 1935, Београд, Концерт хора учитеља "Маринковић"/ Бајшански
 Маринковића *Литургија Светог Јована Златоустог*
23. 12. мај 1935, Београд, КНУ, Комеморативни концерт певачког друштва „Обилић“ / Драгутиновић/ Матачић
Милојевић *Опело у g-molu. бр. 2*, Моцарт *Реквијем*.
24. 6. април, 1936, Београд, Саборне црква, Југословенско академско певачко друштво из Земуна / Живковић
 Маринковић *Литургија Светог Јована Златоустог*
25. 7. април 1936, Благовести, Бања Лука, хор "Јединство" из Бања Луке, Народно позориште Врбаске бановине / Милошевић
Тајчевић *Псалам 96*
26. 21. Март 1937, Саборна црква, Београд, Хор Новосадске гимназије /Пашћан
Литургија /делови Станковић. Остојић, Мокрањац, Пашћан, Бортњански.
27. 5. Април 1937, Београд, КНУ, Концерт хора студената Православног факултета, / Илић
Христић *Литургија Светог Јована Златоустог*
28. 29. мај 1937, Нови Сад, Спомен дом Краља Александра, Концерт Концерт хора студената Православног факултета, / Илић
Христић *Литургија Светог Јована Златоустог*
29. 20. април 1939, Београд, Концерт Београдско певачког друштва/ Милошевић
 Маринковић *Царју небесни*, Коњовић *Достојно, На рјекама вавилонских*, Мокрањац *Акатист, Тебе одјејушчагосја*, **Милојевић *Свечана литургија (Свјати Боже, Херувимска песма)***
30. 8. јун, 1939, Панчево, Светосавски дом, Панчевачко певачко друштво/ Бандур

Маринковић *Литургија Светог Јована Златоустог*

31. 28. јун 1939, Нови Сад, Саборна црква, Новосадски академски мушки хор / Пашћан Бајић, Синико, Вербицки, Пашћан-Којанов Вјерују
32. 24. април 1940, Београд, Духовни концерт Станковића и Академског певачког друштва из Земуна / Живковић и Киш/
Мокрањац *Херувимска песма, Тебе Бога хвалим, Њест свјат*, Маринковић *Царју небесни*, Милојевић *Једин свјат*, Станковић *Достојно*, Бинички *Хвалите*, Христић *Свјати Боже*, Живковић *Оче наш*
33. 1. новембар 1942, Нови Сад, Црквена општина, Хор Саборне цркве /Ружић
Херувимске песме Станковића, Бајића, Крстића, Мокрањаца, Маринковића, Крањчевића, Биничког, Тајчевића, Бортњанског, Сабина Драгона и Добри Христова.
34. 3. јануар 1943, Нови Сад, Црквена општина, Хор Саборне цркве, Трећи Духовни концерт /Ружић
Христић фрагменти из *Опела*, Мокрањаца, Крањчевића, Кудрика, **Ружић *Оче наш***, Никољски *Велико славословље*, Коњовић *Јегда приде*, Мокрањац *Тебе Бога хвалим*, Бортњански Концерт VI, Остојић *Рождество твоје*
35. 11. април 1943/ Цвети, Нови Сад, Дворана Занатског дома, Десета духовна академија, Хор Саборне цркве Нови Сад, /Ружић
Поповић *Оче наш*, Бинички *Литургија Светог Јована Златоустог*, Коњовић *На рјекама вавилонских*, Ст. Мокрањац *Тебје одјејушчагосја*, Н. Строкин *Ниње отпушчајеши*, Д. Бортњански/Концерт XXIII *Блажени људије* и концерт XXXIV, *Да воскреснет Бог*, Т. Остојић *Отичеје воскресеније*
36. 27. јануар 1944, Нови Сад, дворана Сабадшаг, Светосавска беседа, Хор Саборне цркве, /Ружић
Остојић *Тропар св. Сави*, С. Мокрањац *Ускликнимо*, *Акатист*, **Ружић *Стихира српским светитељима***, **Хаднађев *Канон евхаристије (прво извођење)***, **Ружић *Ниње отпушчајеши***, М. Магарашевић *Канон евхаристије*, М. Иполит-Иванов *Вјерују*, Архангелски *Не имами*, Бортањски Концерт III *Господи силоју Твојеју*, Лирин *Хвалите*, Бајић *Еј ко ти купи*, III, VI, X руковет С. Мокрањаца, Бинички *У колу*.
37. 8. јануар 1944, Нови Сад, дворана Сабадшаг, Божићни концерт, Хор Саборне цркве/Ружић

Коњовић *Јегда приде*, Ружић *Оче наш бр.2*, Маринковић *Хвалите*, Крањчевић *Свјете тихи*, Хаднађев *Ходите поклонимо се*, Магарашевић *Хвалите*, Тајчевић *Господи услиши*, Бинички *Хвалите*, Мокрањац VIII, XIII, XV, V руковет

Прилог бр. 3

Списак црквених хорских композиција

Јован Травањ (1874-1957):

- *Литургија Светог Јована Златоустог*, Нотографија Л. Фукса, Земун, 1933.

Владимир Ђорђевић (1869-1938):

- *Литургија кад се пева "блажени" и Одговарање при резању колача и водоосвећењу – црквене народне мелодије*, нотографија Л. Фукса, Београд, 1931.

Петар Крстић (1877-1957):

- *Литургија Светог Јована Златоустог по народном певању*, за мушки хор, 23/1/1940, рукопис.
- L.K. Lero – Petar J. Krstić *Dve pesme u čast sv. Savi srpskom narodnom prosvetitelju povodom 700-godišnjice Sveto-Savske proslave*, за мушки хор, Ћirilometodski vjesnik, Vanredan prilog 1 i 2, Zagreb, 1938.

Војислав Илић (1911-1999):

- *Херувимска песма*, рукопис (1936)
- Осам литургија по гласовима српског осмогласника, рукопис, 1937-1940.

Божидар Јоксимовић (1868-1955):

- *Литургија Светог Јована Златоуста* за мешовити хор године, Београдско певачко друштво, литографисано издање бр. 8227, 1935.

Стеван Шијачки (1885-1956):

- *Света православна Литургија* за мешовити хор, рукопис, Београд, 1943.

Светолик Пашћан-Којанов (1892-1971):

- *Опело* за мешовити хор, рукопис, 1934.
- *Јелици, Христос воскресе*, рукопис, 1937.
- *Вјерују* (1935), рукопис
- *Не ридај мене мати*, рукопис, 1934.
- *Радујсја Архијерејев доброто*, рукопис, за мушки хор (?)

Станислав Препрек (1900-1982):

- *Скажи ми Господи*, Ćirilometodski vjesnik, godina VII, prilog 10, Zagreb, 1935, 37-39.
- *Свјат*, Ćirilometodski vjesnik, godina VII, Zagreb, 1936, 47- 48.
- *Херувимска песма*, рукопис, 1938.
- *Милост мира*, рукопис, 1939.

Владо Милошевић (1901-1990):

- *Литургија Светог Јована Златоустог* за мешовити хор, Бања Лука, властита наклада 1940.
- *Хорови Владе Милошевића*, Музичка школа "Владо Милошевић", Бања Лука, 2001, 144-183.
- *Царју небесни*, за мешовити хор, 1939, *Хорови Владе Милошевића*, Музичка школа "Владо Милошевић", Бања Лука, 2001, 184-185.
- *Свјете тихиј*, за мешовити хор, 1939, *Хорови Владе Милошевића*, Музичка школа "Владо Милошевић", Бања Лука, 2001, 186-187.
- *Свјете тихиј*, за мушки хор, 1940, *Хорови Владе Милошевића*, Музичка школа "Владо Милошевић", Бања Лука, 2001, 189-191.
- *Три пута Господи помилуј, велико погребно*, рукопис, 1943.
- *Алилуја*, за мешовити хор, рукопис, 1935.
- *Приидите*, за мешовити хор, рукопис, 1935.
- *Ниње отпушчајеши*, за мешовити хор, рукопис, 1939.
- *Опијело*, за мешовити хор, рукопис, 1943.

Јосиф Маринковић (1851-1931) :

- *Литургија Светог Јована Златоустог*, за мешовити хор, издање и штампа Државне Краљевине Југославије, редакција Коста П. Манојловић, Београд, 1935.

- *Помен-Опело*, за мешовити хор, издање и штампа Државне Краљевине Југославије, редакција Коста П. Манојловић, Београд, 1935.
- *Царју небесни*, ПБПД, литографисано издање, 1941.

Станислав Бинички (1872-1942):

- *Литургија Светог Јована Златоустог*, за мешовити хор, издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1923;
- *Јектенија и пригодне песме приликом Благодарења Венчања и Сечења славског колача*, "Златибор", Београд (?)

Петар Коњовић (1883-1970):

- *Muzika duhovna*, izdanje i naklada Ćirilo-metodskog vjesnika, Zagreb, 1938. Liturgija za tri ženska glasa (1915), Liturgija za mješoviti zbor, fragmenti (1903), Liturgija za muški zbor (1900), Koncerti za mješoviti zbor / Tebe odjejušćagosja, Na rjekah vavilonskih, O kako bezzakonnoje sonmišće, Dostojno jest, Blagoobraznij Josif, mironosicam ženam, Da ispravitsja molitva moja, Irmos na Božić, Bože, vo pomošč moju vonmi, Jegda priide konec vjeka, Glas Gospoden na vodah/

Милоје Милојевић (1884-1946):

- *Божанственаја Служба Светог Јована Златоустог* за мушки хор у В- duru, оп. 19, рукопис, (1915/1916)
- *Skaži mi / iz Liturgije u B-duru*, оп. 19/ Ćirilometodski vjesnik, godina VIII prilog 11-12, Zagreb, 1940;
- *Псалам*, за мушки хор, рукопис, 1917.
- *Опело у б-молу* за мушки хор, оп. 28, рукопис, 1920.
- *Служба при Водоосвећењу и сечењу колача о св. Сави*, рукопис (?)
- *Служба при венчању*, рукопис, 1922.
- *Опело* за мушки хор g-молу, оп. 38, рукопис, 1921.
- *Опело* за женски хор у d-молу, оп. 43, литографисано издање, (1934?)
- *Свечана литургија Светог Јована Златоустог* за сола и велики мешовити хор, оп. 50, сопствено издање, 1939.

- Свјати Боже/Алилуја/И духови твојему/Слава тебје/Господи помилуј/Херувимска песма, литографисано издање, ПБПД/7923.
- *Свјати Боже*, из Свећане Литургије св. Јована Златоустог, за solo glasove i veliki mešoviti hor / Posvećeno Nj. V. Gospodinu Епископу Вачком Dr. Irineju Ћирићу, *Ћirilometodski vjesnik*, Zagreb, 1938, год. VI, прилог 6, 40-44.

Стеван Христић (1885-1958):

- *Опелу* у b-molu за мешовити хор, литографисано издање, Београд, 1927.
- *Стеван Христић – Хорови*, избор и редакција Милан Бајшански, Просвета, Београд, 1964.
- *Литургија Светог Јована Златоустог*, за мушки хор, рукопис (Рс 450), Патријаршијска библиотека, Београд
- *Две побожне песме: Божија мајка наоди крст, Христос тјешу матер*. Мешовити а саррелла хор, Јужнословенски певачки савез, свеска бр. 9, Београд (1920/21?) и у: *Стеван Христић – Хорови*, избор и редакција Милан Бајшански, Просвета, Београд, 1964.

Коста Манојловић (1898-1949):

- *Опело*, вечној сени Александра Краља, за мешовити хор, литографисано издање, 1934.
- *Оче наш*, за мешовити хор, литографисано издање, ПБПД / 3363, 1930.
- *Свјати сербски просветитељи* (припјев канона), литографисано издање, 1934.
- *Оче наш*, за мешовити хор, литографисано издање, БПД (?)
- *Многaja лјета*, мушки збор, Edition Slave, 1921.
- *Тропар на Духова, Kondak на Духова*, мјеšovити зборови, Edition Slave, 1921.
- *Амин - Јако да царја*, БПД, литографисано издање, 1919.
- Из *Опела* за велики мешовити хор, литографисано издање, певачко друштво "Мокрањац", Београд (1925) и исто, ПБПД / 2955, 1926.
- *Херувимска песма*, из Литургије за мушки хор, збирка проте Лукића (стр. 508-510)
- *Из литургије / јектенија сугуба, оглашених и просбена*, литографисано издање, ПБПД / 4081, 1930.
- *Свјати Боже* на литургији, литографисано издање, ПБПД / 3353, 1929.
- *Помошник и покровитељ* (патријарху српском Димитрију о смрти му 6-IV-1930), ПБПД / 3546, 1930.

- Јако да царја, певачко друштво "Мокрањац", Београд, литографисано издање, 1914.
- *Причастен Свјати сербски просвјетитељи и учитељи*, за велики мешовити хор, издала и штампала као рукопис Државна штампарија, Београд, (1/10/1943)
- *Израиља паси волни*, за мешовити хор певачко друштво "Мокрањац", 1935.
- *Ликуј днес Сионе*, литографисано издање, 1933.
- *Тебе појем*, Бас соло и мешовити хор, литографисано издање (?) и *Тебе појем*, Bas solo i mešoviti hor, *Ćirilometodski vjesnik*, 1940, год. VIII, прилог 5, 13-16.
- *Херувимска песма*, рукопис, 1948.

Миљивоје Црвчанин (1892-1978):

- *Opele* po srpskom narodnom narevu za mešoviti zbor, Prag, 1921.
- *Благодарење*, оп српском црквеном појању, за мешовити хор и рецитатив, Праг, 1923.
- *Молитву пролију ко Господу*, за мешовити хор и оркестар, 1923.
- *Утехе и наде*, духовне песме за мешовити хор, 1923.
- *Отче наш*, Posvećeno Njegovoj Svetosti Patrijahru Srpskom Gospodinu Varnavi, за меšoviti zbor, sopstveno izdanje, Prag, 1935.
- *Духовна музика о Светом Сави*, по српском црквеном појању, за мешовити хор, Београд, 1935.
- *Boženstvenaja Liturgia, Sv. Joana Zlatoustago mešoviti hor*, komponovana 1938 godine za proslavu 100 godišnjice rada Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva, sopstveno izdanje, Prag, 1940.
- *Вјерују*, за соло глас и мешовити хор, 1942.)
- *Вјерују, Отче наш, Богородице дјево*, за соло баритон и мешовити хор, 1945.

Марко Тајчевић (1900-1984):

- *Литургија Светог Јована Златоустог*, препис, архива хора Београдских мадригалиста, 1981.
- *Једин свјат, Господи услиши*, *Ćirilometodski vjesnik*, бр. 4. Zagreb, 1940.
- *Псалом 96*, *Ćirilometodski vjesnik*, godina VII, prilog 11-12, Zagreb, 1939, 41-48.
- "Глас господен на водах", из *Четири духовна стиха*, литографисано издање, ПБПД/5968, 1932.
- "Скажи ми Господи" из *Четири духовна стиха*, *Ćirilometodski vjesnik*, godina VII, prilog 9- 10, Zagreb, 1939, 37-40.

- *Четири духовна стиха* (рукопис аутора), Загреб, 3. мај, 1928.

Мирко Коларић (1910-1945):

- *Господња земља* (пс. 23), *Ćirilometodski vjesnik*, Zagreb, 1936.
- *Господе улиши молитву моју*, *Ćirilometodski vjesnik*, Zagreb, 1936.
- *Вјерујем*, рукопис.
- *Иже херувими*, *Ćirilometodski vjesnik*, Zagreb, 1936.

Миленко Живковић (1901-1964):

- *Оче наш*, за мешовити збор, литографисано издање, 1925.
- *Православна божанственаја служба*, оп. 6, за мушки хор, рукопис, 1935.
- *Опело у g-толу*, оп. 20, за мушки збор, рукопис, 1944.
- *О тебје радујетсја*, за мешовити, литографисано издање, хор "Станковић" (?)
- *Ангел вопијаше*, за соло и мешовити хор, литографисано издање, хор "Станковић" (?)
- *Тропар св. Евангелисти Марку и за Крстовдан*, литографисано издање, хор "Станковић"
- *Тропар Рождества пресвете Богородице*, за мешовити хор, литографисано издање, хор "Станковић" (?)
- *Спаси Христe Боже*, за мешовити хор, литографисано издање, хор "Станковић" (?)
- *Христос воскресe и Тропар Светог Василија Великог*, за мешовити хор, литографисано издање, хор "Станковић" (?)

Милутин Ружић (1911-1977):

- *Стихира српским светитељима*, за мешовити хор, литографисано издање, хор Саборне цркве Нови Сад, 1942.
- *Ниње отпушчајеши* за соло-сопран и мешовити хор, литографисано издање, хор Саборне цркве Нови Сад, (?)
- *Херувимска песма*, за мешовити хор литографисано издање, хор Саборне цркве Нови Сад, 1944.
- *Оче наш*, за мешовити хор, литографисано издање, хор Саборне цркве Нови Сад, 1943.
- *Тебе појем*, за мешовити литографисано издање, хор Саборне цркве Нови Сад, 1944,
- *Тон деспотин*, за мешовити хор, литографисано издање, хор Саборне цркве Нови Сад, 1944.

Димитрије Марковић (?-?):

Православна музика:

- *Јегда снишел* (Васкрсни тропар), за мешовити хор, оп. 21, Ср. Карловци, јуни 1936.
- *Литургија Светог Јована Златоустог*, оп. 43, за мешовити хор, Додатак: А) Василијева литургија: *О тебје радујетсја* Б) Архијерејска: *Господи спаси, Многаја Љета, Исполаети деспота*, Ср. Карловци, децембар 1938 – март 1939/ (1020 tact. 57 min).
- *Литургија Светог Јована Златоустог*, оп. 44, за мушки хор, Додатак: А) Василијева литургија: *О тебе радујетсја* Б) Архијерејска: *Господи спаси, Многаја Љета, Исполаети деспота*, Ср. Карловци, децембар 1938 – март 1939/ (1022 tact. 57 min).
- *Опело*, за мешовити хор, оп. 53 /Ср. Карловци, јуни 1939.
- *Опело*, за мушки хор, оп. 54 /Ср. Карловци, јуни 1939.
- *Јегда снишел* (Васкрсни тропар), за мушки хор, оп. 58
- *Вечерњи псалми*, за мушки хор, оп. 36: *Господи возвах, От стражи јутренија* / Ср. Карловци, 8 јуни 1938.
- *Разрушил јеси крестом твојим смерт* (Васкрсни тропар), за мешовити хор, оп. 62, Ср. Карловци, 17. октобар 1939.
- *Хвалите*, за мушки хор, 60
- *Вечери твојеја тајнија*, за мушки хор, оп. 59, Ср. Карловци, август 1939.
- *Вечери твојеја тајнија*, мешовити хор, оп. 32, Ср. Карловци, мај 1938.
- *Ниње отпушчајеши*, мешовити хор, оп. 56, Ср. Карловци, август 1939.
- *Свјете тихи*, за мешовити хор, оп. 68, Ср. Карловци, 1940.
- *Ниње отпушчајеши*, за мушки хор, оп. 57
- *Вечерњи псалми*, за мешовити хор, оп. 35: *Господи возвах, От стражи јутренија* / Ср. Карловци, 8 јуни 1938.
- *Тебе Бога хвалим*, за мешовити хор, оп. 67
- *Всјакоје диханије*, за мешовити хор, оп. 86, Нови Сад, 1947.
- *Всјакоје диханије*, за мушки хор, оп. 89, Нови Сад, 1947.
- *Разрушил јеси крестом твојим смерт* (Васкрсни тропар), за мушки хор, оп. 81 /Нови Сад, април 1947.
- *Свјете тихи*, за мушки хор, оп. 82, /Нови Сад, 1947.
- *Господи услыши* (концертно), за мешовити хор, оп. 85, Нови Сад, 1947.

Католичка музика (избор):

- *Requiem*, op. 72 / Sr. Karlovci Juni, 1941 – Juni 1942.
- *Ave Regina* (per Soprano e Pianoforte) op. 80 / Sr. Karlovci, 2.06 1943.
- *De profundis* (per Basso cantante e Pianoforte) op. 76 / 30.04 1943.
- *Domine Jesu* (per Voce di Basso ed Organo) op. 73 / Sr. Karlovci, August 1942.
- *Pater noster* (per Coro ed Organo) op. 71 / Sr. Karlovci, Juli 1941.

ЛИТЕРАТУРА

Академско певачко друштво Обилић 1884-1941, документи, сећања, коментари, приредили мр Боро Мајданац, Милена Радојчић, Београд 2005.

ARSENJEV, Aleksej, *Život, kulturna i izdavačka delatnost Rusa-emigranata u Novom Sadu, Književna smotra*, br. 66, Zagreb 1987.

- Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 15, Нови Сад 1994, 191-209.
- *На Березах Дунај*, рукопис, Нови Сад 1991.

АТАНАЦКОВИЋ, Александра, *Композитор Миленко Живковић, Media vita in morte sumus*, (рукопис), Београд 1996.

• *Миленко Живковић – композитор, музички писац и критичар / кристализација времена*, магистарски рад (рукопис), ФМУ, Београд 2006.

БАЛАШОВ, Николај, *На путу ка литургијском препороду*, Беседа, Нови Сад 2007.

БАРАЧКИ, Ненад, *Наше црквено појање и његови расадници, Духовна стража*, сомбор 1936, 72-77; 137-142.

БАШИЋ, Павле, *Српско ратарско певачко друштво у Новом Саду, 1905-1946, Гласник српске православне цркве*, Београд, 1988.

БЕРЋАЈЕВ, Николај, *Смисао стваралаштва I и II*, Логос Ортодос, Београд 1997.

Bibliografija rasprava i članaka, Muzika, StrukaVI, Knjiga13 i 14, Jugoslovenski leksikografski zavod, Miroslav Krleža, Zagreb 1984.

БИГОВИЋ, Радован, *Црква и друштво*, Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ, Београд 2000.

BINGULAC, Petar, *Vizantijska muzika – crkvena muzika u Jugoslaviji – Srbija, Muzička enciklopedija I, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb 1971, 370-372.*

- *Натписи о музици*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1988.
- Стеван Мокрањац и црквена музика (I део, мелографски рад), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, САНУ, Београд 1971.

- Духовни концерт Обилића, *Мисао*, књ. 24, Београд 1927, 177-178; 108-110.
- О Литургији Рахмаџинова, *Мисао*, књ. 26, Београд април 1928, 486-488.
- Чајковски Литургија, *Мисао*, књ. 29, Београд фебруар 1929.
- Два хорска концерта, *Мисао*, књ. 32, Београд 1930, 217-222.

БОГДАНОВИЋ, Димитрије, *О Србљаку*, Византијски књижевни канон у српским службама средњег века, Београд 1970.

БОШКОВИЋ, Ђурђе, Црква Св. Марка у Београду као карикатура Грачнице, *СКГ*, бр. 4, Београд 1932.

БУГАРСКИ, Лазар, Црква и ново време, *Мисао*, св. 6, Београд 1920.

БУЛГАРКОВ, Сергеј, *Православље*, Књижевна заједница Нови Сад, Нови Сад 1991.

ВАСИЋ, Александар, Музика у Српском књижевном гласнику до првог светског рата, у: *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895-1914)*, зборник радова, Београд – Нови Сад 1992, 365-377.

- Духовна музика у написима Милоја Милојевића, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 15, Нови Сад 1994, 155-165.
- Музикографија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства, *Музикологија*, бр. 4, Музиколошки институт САНУ, Београд 2004, 39-59.

ВЕЉКОВИЋ, Гордана, Литургија за мушки хор Петра Крстића, *Петар Крстић*, ФМУ, Београд 1986, 206-224.

ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана, *Миливоје Црвчанин*, Удружење композитора Србије, Београд 1972.

- *Пред музичким делом*, Завод за уџбенике, Београд 2007.

Весник Јужнословенског певачког Савеза, Београд 1935.

VLADISHEVSKAIA, Tatiana, On the Links Between Music and Icon Painting in Medieval Rus, in: *Christianity and the arts in Russia*, W.C. Brumfield, Milos M. Velimirovic, Cambridge University Press, 1991, 14-29.

Вођ о прослави 60-годишњице Српске црквене певачке друштине у Сомбору, Сомбор 1931.

ВУКАШИНОВИЋ, Владимир, *Литургијска обнова у XX веку*, Богословски факултет СПЦ, Беседа, Фидеб, Београд-Нови Сад-Вршац 2001.

ВУКДРАГОВИЋ, Михајло, Модерна хорска техника и наша певачка друштва, *Музика*, бр. 4, Београд 1928, 102-106.

- Опело Ст. К. Христића, *Политика*, септембар, 1924.
- Духовни концерт Српског певачког друштва из Загреба, *Време*, 31. март, Београд 1931.
- Литургија Марка Тајчевића у Саборној цркви, *Политика*, 9. Април, 1936.

ВУЧКОВИЋ, Радован, Опаске о периодизацији српске књижевности XX века, у: Развојне етапе у српској књижевности XX века, зборник радова, САНУ, Београд 1981, 7- 48.

- Особености међуратне српске књижевности и како да се она синтетички представи, *Књижевна историја*, XXVIII, 100, Институт за књижевност и уметност, Београд 1996, 577-592.

ГОГОЉ, Николај, Б, *Тумачење божанствене литургије*, прво издање, Каленић, 1981; друго издање Логос Ортодос, Београд 1995.

ГОНДИКАКИС, Василије, *Света литургија откривење нове твари / Елементи литургијског доживљавања тајне јединства у Православној Цркви*, Беседа, Нови Сад 1998.

ГРДАНИЧКИ, Дамаскин, Наше црквено певање данас, *Гласник Српске православне цркве*, 1957.

- *Српско црквено појање на црквенословенском и српском језику*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1972, Предговор, 1-12.
- О употреби српског језика у нашем богослужењу, у: *Музика и речи из ризнице Митроплота загребачког Дамаскина (Грданичког)*, Митрополија загребачко-љубљанска, Епархијски управни одбор, Београд-Загреб, 2009, 116-123, прештампано из *Гласника Српске православне цркве*, 1963, 259-264.

ГУЉАНИЦКАЈА, Наталиа, *Поетика музикалнои композици*, Москва, 2002.

DALHAUS, Carl, *Glazba 19. stoljeća*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2007.

ДЕСПИЋ, Дејан, *Марко Тајчевић*, Удружење композитора Србије, Београд 1972.

- Марко Тајчевић – мајстор хорскога звука и хармоније, *Нови Звук*, Београд 2000, 45-59.
- Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима, у: "Живот и дело" *Сабрана дела Стевана Стојановића Мокрањца*, књига бр. 10, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд – "Нота" Књажевац 1999, 145-200

ДИМИЋ, Љубодраг, *Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941*, Београд 1994.

ДИМИТРИЈЕВИЋ, Бранислав, Икона, иконичност, иконоклазам, у: *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд 1999, 23-38.

ДРАГУТИНОВИЋ, Бранко, Четврти конгрес Јужнословенског певачког Савеза, *Летопис Матице српске*, књ. 319, Нови Сад 1929.

- Хор Новосадске гимназије, *Правда*, 23. март, Београд 1937.
- Извођење Тајчевићеве Литургије у Саборној цркви, *Правда*, 8. април, Београд 1936.

ДРАШКОВИЋ, Слободан, Злоупотреба српског имена, *Српски глас*, бр. 19, 21. март 1940.

ЂАКОВИЋ, Богдан, *Развој хорског певања у Новом Саду између два светска рата (1918-1941)*, магистарска теза (рукопис), Нови Сад 1996.

- Милојевићева Свечана Литургија св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50: трагом изгледа српске духовне музике 20. века, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институ САНУ, Београд, 1998, 98-116.
- Однос богослужбене и концертне праксе у српској духовној музици у периоди између два светска рата, *Нови Звук*, бр. 16, Београд 2000, 66-79.
- Новија звучна издања српске духовне хорске музике, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 26, Нови Сад 2000, 217-221.
- Мало позната Литургија св. Јована Златоустог за мушки хор (1936) Стевана К. Христића - прилог сагледавању стилских решења српске духовне музике између два светска рата, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 28-29, Нови Сад 2003, 133-146.

- Елементи традиције у стваралаштву Сер Џона Тавенера, *Човек и музика* / Проф. Др Драгославу Девићу, Београд 2003, 461-481.
- Church Music of Stevan Mokranjac (1856-1914) – Link between Traditional Serbian Orthodox Chant and European Choral Style, in: *Aesthetics & Musica Practise*, Cyprus Musicological Society, Nicosia, 2004, 97-109
- Духовна хорска музика Марка Тајчевића између концертне и богослужбене праксе, у: *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 5, Београд 2004, 41-52.
- Написи о музици у Летопису Матице српске између два светска рата, *Историја и мистерија музике / у част Роксанде Пејовић*, Музиколошке студије – монографије, Катедра за музикологију ФМУ, Београд 2006.
- Serbian Orthodox Church Music in the First Half of the 20th Century, in: *The Traditions of Orthodox Music*, Publications of Orthodox Theology at the University of Joensuu No. 38, Joensuu 2007, 172-179.
- The modern traditionalist Milivoje M. Crvcanin (1892-1978) – a portret of a priest, diplomate and composer, in: *Composing and Chanting in the Orthodox Church*, Publications of Orthodox Theology at the University of Joensuu No. 40, Joensuu 2009, 191-198.
- Rediscovering a Serbian national style: problems in sacred architecture, church art and church music in the late 1930s: the case of the Orthodox choral music of Milenko Zivkovic, in: *State, Church and Nation in Orthodox Church Music*, Publications of the International Society for Orthodox Church Music, No. 3, Joensuu 2011, 306-312.

ЂОРЂЕВИЋ, Владимир, *Прилози биографском речнику српских музичара*, САНУ, Београд 1950.

- *Оглед српске музичке библиографије до 1914*, Народна библиотека/Нолит, Београд 1962.

ЂОРЂЕВИЋ, Мита, Светосавска беседа, *Нова пошта*, 29. јануар, Нови Сад 1944.

ЂУРИЋ-КЛАЈН, Стана, *Музика и музичари*, Просвета, Београд 1956.

- *Историјски развој музичке културе у Србији*, Pro musica, Београд 1971.
- Музички живот Београда између два рата, у: *Историја Београда*, 3, Просвета, Београд, 398-409.

БУРИЋ, др Остоја, *Руска литерарна Србија 1920-1941*, Горњи Милановац 1990.

EVDOKIMONOV, Paul, *The Art of the Icon: a theology of beauty*, Oakwood Publications, Wheathampstead, Hertfordshire & Redondo Beach, California: Anthony Clarke Publishers & Oakwood Publications, 1990.

- Модерна уметност у светлости иконе, у: *Православље и уметност*, Тројеручица, Београд 1997, 166-181.

ЕКО, Умберто, *Симбол*, Народна књига / Алфа, Београд 1995.

(Е.о), Хор Саборне цркве на своме концерту одржаном на други дан Божића, пожњео је незапамћен успех, *Нова пошта*, 11. јануар, Нови Сад 1944.

ЕПШТАЈН, Михаил, *Вера и лик*, Матица Српска, Нови Сад 1998.

ЖИВКОВИЋ, Миленко, Духовни концерт Првог београдског певачког друштва, *Живот и рад*, књ.11, св.66, Београд 1932.

- Прилог проблему православног музичког стила, *Музички гласник*, бр. 5-6, Београд 1933, 102-104.
- *Руковети Стевана Ст. Мокрањца*, САНУ, Београд 1957.
- Опасне појаве у савременој музици, *Музички гласник*, бр. 3, Београд 1933.

Зборник радова о Станиславу Биничком, ФМУ, Београд 1991.

ЗИЗЈУЛАС, Јован, Православна црква и трећи миленијум, *Хришћанска мисао*, 1-2, Београд 2000.

- Симболизам и реализам у православном богослужењу, *Саборност*, бр. 1-4, Пожаревац 2001.
- *Догматске теме*, Беседа, Нови Сад 2001.

ЗИНОН, Архимандрит, Беседе иконописца, *Каленић*, Крагујевац 2010.

ЗОРИЋ, Павле, *Српско религиозно песништво двадесетог века*, Просвета, Београд 1999.

LINGAS, Alexandar, Hesychasm and psalmody, in: *Mount Athos and Byzantine monasticism*, Papers from the Twenty-eight Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, March 1994, Variorum 1996, 155-168.

МИДИЋ, др Игњатије, Епископ пожаревачко-браничевски, *Биће као есхатолошка заједница*, Пожаревац 2008.

- Теолошка основа црквеног сликарства (кратак осврт на иконографију оца Стаматиса Склириса), *Саборност*, часопис епархије браничевске, бр. 1-2, Пожаревац 1998, 42-48.

ИЛИЈЕВСКИ, Александра, *Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда од 1918. до 1941. године*, дипломски рад (рукопис), Одељење за историју уметности, Универзитет у Београду 2010.

ИЛИЋ, Војислав, Литургија Стевана К. Христића, *Хришћанска мисао*, бр. 6-7, Београд 1937.

- *Духовна музика II*, у: *Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд – Нота Књажевац 1995, Предговор, IX – XXIV.

ЈАНАРАС, Христо, *Слобода морала*, Каленић, Крагујевац 2007.

ЈАНИЋ, Vojislav, Nekoliko reči o srpskoj crkveoj muzici, *Sv. Cecilija*, br. 5, Zagreb 1919, 117-119.

ЈОВАНОВИЋ, Зоран, *Друштво уметника Зограф*, Београд 1998.

ЈОВАНОВИЋ, Миодраг, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд-Крагујевац, 1987.

- Критеријуми српске црквене уметности, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 15, Нови Сад 1994, 11-16.
- *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Завод за издавање уџбеника, Београд 2007.

ЈЕРОТИЋ, Владета, Црквена музика и религијска осећања, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 15, Нови Сад 1994, 16-22.

CASEL, Don, *The Mystery of the Christian Worship: And other writings*, London, 1963.

COPELAND, Robert, M, The Christian message of Igor Stravinsky, *The Musical Quarterly*, No. 4, New York/London, October 1982, 563-579.

КАВАРНОС, Константин, Византијска мисао и уметност, *Теолошки погледи*, бр. 2, Београд 1978.

- Црквена музика, у: *Православље и уметност*, Тројеручица, Београд 1997, 118-126.

КАДИЈЕВИЋ, Александар, *Момир Коруновић, Српска архитектура новијег доба*, Београд 1996.

- *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина 19 – средина 20. века)*, Грађевинска књига, Београд 1997.

КАЈГАНИЋ, Милица, Црквена музика Петра Коњовића *Музика духовна* и пут ка 'модерној' српској црквеној музици, (рукопис), Београд 2002.

KASTALSKY, Alexandar, My musical career and my thoughts on Church Music, *The Musical Quaterly*, 1925, 231-247.

КАШАНИН, Милан, *Уметничке критике*, Предговор Л. Трифуновић, Београд 1968.

- *Српска књижевност у средњем веку*, Просвета, Београд 1975.

КОЛУНЦИЋ, Душан М, *Црквено сликарство 1920-1970*, Сремски Карловци 1971.

КОНДОГЛУ, Фотије, Свештена и литургијска уметност, у: *Православље и уметност*, Тројеручица, Београд 1997, 139-144.

КОНОМОС, Димитри, Музичка традиција Свете Горе (превод др Димитрије Стефановић), *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 22-23, Нови Сад 1998, 15-26.

- *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth Centuries, A Study of late Byzantine Chant*, Patriarchal Institute for Patristic studies, Thessaloniki 1974.

Корнелије Станковић и његово доба, ур. Д. Стефановић, Научни скупови САНУ, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности књ. 1, Музиколошки институт САНУ, Београд 1985.

КОЊОВИЋ, Петар, *Милоје Милојевић*, САНУ, Београд 1954.

- *Огледи о музици*, СКЗ, Београд 1965.
- *Стеван Ст. Мокрањац*, Матица српска, Нови Сад, 1984

КОСТИЋ, Петар, Марко Тајчевић и његова литургија св. Јована Златоустог, *Гласник*, бр. 5-6, мај/јуни/јули, Темишвар 1936.

КОЦИЋ, Мирјана, *Црквена музика у написима и композиторском опусу Милоја Милојевића*, дипломски рад (рукопис), ФМУ, Београд 2004.

- Црквена музика Милоја Милојевића кроз извођачки аспект (на основу међуратне периодике), у: *Историја и мистерија музике / у част Роксанде Пејовић*, Музиколошке студије-монографије, свеска 2, Катедра за музикологију ФМУ, Београд, 2006, 319-326.

КУСОВАЦ, Никола, *Српско сликарство у доба Стевана Мокрањца*, Неготин 1976.

- *Ђорђе Крстић*, Народни музеј, Београд, 2001.

ЛАЗИЋ, Милена, Црквена музика Стевана Мокрањца – композиције за покретне и посебне обреде, дипломски рад (рукопис), ФМУ, Београд 1999.

ЛАЗИЋ, Милисав, Сто педесет година хорског певања у Војводини, *Свеске Матице српске за друштвену и културну историју*, бр. 9, Нови Сад 1988.

ЛАЗИЋ, Ђакон др Милорад, *Српска естетика аскетизма (1375-1459)*, манастир Хиландар 2008.

ЛАСТАВИЦА, Стеван, *Српско православно народно црквено појање*, Издање епархије источноамеричке и канадске, Београд 1965, Предговор, 1-12.

МАНЕВИЋ, Зоран, *Традиција и савремено српско црквено градитељство*, Београд, Институт за архитектуру и урбанизам Србије, Београд 1995.

МАНОЈЛОВИЋ, Коста, *Споменица Ст. Ст. Мокрањца*, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Београд 1923.

- За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности, *Гласник српске православне цркве*, Београд 1946.
- О crkvenoj muzici kod Srba, *Sv. Cecilija*, br.5,6, Zagreb 1921, 107-111; 140-145.
- За нови музички живот у Српској православној цркви, *Светосавље*, бр. 2, Београд 1933, 55-57.
- Југословенски концерт хора Станковић, *Време*, 27. март, 1934.
- *Стеван Ст. Мокрањац / Православне српско народно црквено појање – опште појање*, Београд 1935, Предговор, I-XIII.

МАРИНКОВИЋ, Соња, Питање периодизације српске музике, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 22-23, Нови Сад 1998, 27-51.

МАРКОВИЋ, Татјана, Црквене композиције на репертоару српских певачких друштава, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 15, Нови Сад 1994, 97-112.

- *Српска хорска музика 19. века у садејству са поезијом – компаративно истраживање*, магистарска теза (рукопис), ФМУ, Београд 1994.

МЕДАКОВИЋ, Дејан, Паја Јовановић, *Српски сликари*, Нови Сад 1968.

- *Ефемерис*, књ. III, Београд 1992.

МИЛАНОВИЋ, Биљана, Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје, *Музикологија*, бр. 1, Музиколошки институт САНУ, Београд 2001, 49-92.

МИЛИЈИЋ, Бранислава, Свето, естетско и друге категорије, у: *Естетско и свето*, Градина, 7/8/9, Ниш 1983.

МИЛОЈЕВИЋ, Милоје, Организација музичког живота у нас – Поводом извођења Христићевог *Опела*, *СКГ*, књ. 16, бр. 4, Београд 1925.

- Уметничка личност Ст. Ст. Мокрањца, *Музичке студије и чланци*, Београд, Издавачка књижевница Геце Кона, 1926.
- О литургији Чеснокова, *Политика*, 9. децембар, 1930.
- Концерт Српског певачког друштва из Загреба, *Политика*, 1. април, 1931.
- Литургија А. Гречанинова, *Политика*, 8. април, 1931.
- *Музика и православна црква*, Годишњак и календар Српске православне патријаршије за просту 1933.
- Један знаменити музички догађај – прво извођење литургије Ј. Маринковића, *Политика*, 16. мај, 1935.
- О српској уметничкој музици, *СКГ*, 1. август, 1936.
- Литургија за мушки збор од Стевана Христића, *Политика*, 7. април, 1937.

МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ, Јелена, Коста П. Манојловић у међуртаном развоју музичке културе, у: У спомен Косте П. Манојловића композитора и етномузиколога, *Зборник радова*, ФМУ, Београд 1988.

МИХАЛЕК, Душан, Литургија за мушки хор Франческа Синика, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1992, 10-11, 75-81

МИРОСАВЉЕВИЋ, Вељко, Први духовни концерт, *Јединство*, Нови Сад, јануар 1923.

МИТРОВИЋ, Андреј, *Ангажовано и лепо*, Београд 1985.

MUSIS, Deacon Alexander, „Theology of the Image and the evolution of Style“, *Ikonofile*, issue X, 13, in: Ivan Moody, "The Idea of Canonicity in Orthodox liturgical Art", *Composing and Chanting in the Orthodox Church*, University of Joensuu, Finland 2009.

McBURNEY, Gerard, Encountering Gubaudulina, *Musical Times*, London, February 1998.

МОСУСОВА, Надежда, Путеви српске музике од 1919. до 1944. године, *Музикологија*, бр. 1, Музиколошки институт САНУ, 2001, 13-24.

MOODY, Ivan, Integration and disintegration: Serbian monophony in a polyphonic context, *Музикологија*, Музиколошки институт САНУ, бр. 11, Београд 2011, 147-158.

Мокрањцу на дар - 2006 Прошета – чудних чуда кажу – 150 година 1856, музиколошке студије – монографије, св. 1/2006, Катедра за музикологију, ФМУ, Дом културе "Стеван Мокрањац" Неготин, Београд - Неготин 2006.

НАСТАСИЈЕВИЋ, Светомир, (о црквеним делима К.П. Манојловића), *Правда*, 8. април, 1937; *Живот и рад*, бр. 22, 1935, 189-192.

НОВАК, Виктор, Пред концерт Српског певачког друштва из Загреба, *Време*, 23. март, 1931.

О савременом национализму, *Народна одбрана*, бр. 16, 10. април, Београд 1928.

ПАВЛОВИЋ, Саша, Владо С. Милошевић – Три пута "Господи помилуј, у: *Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука, 2007, 155-170.

ПАЛАВЕСТРА, Предраг, Правци проучавања међуратне српске књижевности, *Књижевна историја*, 57/58, Београд 1982.

- *Књижевност – критика идеологије*, СКЗ, Београд 1991.

- *Историја српске књижевне критике*, Матица српска, Нови Сад 2008.

(Педагог), Херувимска песма на народној позорници, *Нова пошта*, 11. новембар, Нови Сад 1942.

- Успео духовни концерт Хора Саборне цркве, *Нова пошта*, 5. јануар, Нови Сад 1943.

PEJOVIĆ, Roksanda, Šta se u beogradskoj sredini smatralo muzički savremenim, modernim i avangardnim u periodu između dva svetska rata, *Međimurje/ Časopis za društvena pitanja i kulturu*, 13/14, Čakovec 1988, 172-184.

- *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Универзитет Уметности, Београд 1991.
- *Музиколог Стана Бурић-Клајн / историографска, есејистичка и критичарска делатност*, Музиколошки институт САНУ, Удружење композитира Србије, Београд 1994.
- *Музичка критика и есејистика у Београду (1919-1941)*, Београд 1999.

ПЕНО, Весна, Традиционално и модерно у црквеној музици – оглед о канону и инвентивности, *Музикологија*, Музиколошки институт САНУ, бр. 6, Београд 2006, 233-250.

ПЕРИЧИЋ, Властимир, *Јосиф Маринковић - живот и дела*, САНУ, Београд 1967.

- *Музички ствараоци у Србији*, Просвета, Београд 1969.
- *Хорови (Јосифа Маринковића)*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2003.

ПЕРКОВИЋ, Ивана, Црквена музика Станислава Биничког, рукопис.

- Које ћу песме да запевам смрти твојој, милостиви? Песме за вечерње богослужење на Велики Петак у стваралаштву српских композитора, *Музички талас*, Београд 2001, 28, 18-34.
- Црквена музика Јосифа Маринковића у светлу односа између текста и музике, *Јосиф Маринковић: Музика на раскрићу два века*, Нови Бечеј 2002, 39-53
- Литургија Марка Тајчевића и традиција православне духовне музике, у: *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 5, Београд 2004, 53-64.
- Музика и православно богослужење. Питање термина, у: *Музиколошке и етномузиколошке рефлексije*, Факултет музичке уметности, Београд 2006, 57-70.
- *Од анђеоског појања до хорске уметности / српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914. године)*, Музиколошке студије – дисертације, свеска 1/2008, Катедра за музикологију, ФМУ, Београд 2008.

ПЕТРАНОВИЋ, Бранко, *Историја Југославије 1918-1978*, Нолит, Београд 1981.

ПЕТРОВИЋ, Даница, Петар Коњовић о српском појању, у: *Живот и дело Петра Коњовића*, Зборник радова, САНУ, Београд 1989, 91-97.

- Duhovna muzika u srpskoj crkvenoj opštini u Trstu, *Muzikološki zbornik*, br. 15, Ljubljana 1989, 95-105.
- Византија и западноевропски барок у православној руској и српској црквеној музици, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 11/12, Нови Сад 1990, 17-23.
- Тихомир Остојић и српско појање, *Свеске Матице српске – грађа и прилози за културну и друштвену историју*, 20, Серија књижевности и језика, св.7, Нови Сад 1991, 68-77
- Шта треба да обухвати историја српске културе, *Летопис Матице српске*, бр. 5, Нови Сад 1995, 922-928.
- Осмогласник у српској појању и мелографском раду Стеван Ст. Мокрањца, *Стеван Ст. Мокрањац, Сабрана дела*, том 7: *Духовна музика IV. Осмогласник*, Београд-Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства-Музичко-издавачко предузеће "Нота", 1996, X.
- 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", 1998, XI.
- *Хиландарски ктитори у православном појању*, Музиколошки институт САНУ, Београд 1999.
- Традиционално српско народно црквено појање у XX веку – Пут неговања, замирања, страдања и обнављања, *Календар Српске православне патријаршије, Црква*, Београд 2000.
- Спиридон Трбојевић – непознати српски црквени музичар у Темишвару половином 19. века, *Темишварски зборник*, 3, Матица српска, Нови Сад 2002, 199-209.
- *Православно српско црквено пјеније*, по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић за мешовити и за мушки лик, Матица српска /Музиколошки институт САНУ, Нови Сад-Београд 2010.

ПЛОТНИКОВА, Наталија, Принципи обраотки древних роспевов в творчестве А. Д. Кастаљскога, *Гимнологиа*, Москва 2000, 600-609.

ПОПОВИЋ, Алимпије, Српско народно црквено пјеније, *Календар српске православне епархије бачке*, Нови Сад 1944, 84-107.

ПОПОВИЋ, Владан Д, Музиколошке дискусије и хришћанска догма, *Гласник Српске православне цркве*, бр. 1, Београд 1965, 58-63.

ПОПОВИЋ, Јеромонах Др Јустин, Српска интелигенција и српска црква, *Хришћански живот*, 10-12, Београд 1926.

Прво београдско певачко друштво - 150 година, Даница Петровић (коаутори Богдан Ђаковић и Тајјана Марковић), Галерија САНУ, књ. 10, Београд 2004.

ПРОТИЋ, Милан, *Успон и пад српске идеје*, Београд 1994.

ПРОТИЋ, Миодраг Б, Српска уметност и Европа: етичке и естетичке алтернативе, у: *Срби у европској цивилизацији*, Нова, Београд 1993.

МИКИЋ, Радмила, Синтеза наслеђеног и новог у стварању специфичног стила духовне музике Стевана Христића, *Стеван Христић и његово дело*, Зборник радова студената музикологије Факултета музичке уметности, Београд 1985, 121-135.

РАДУЛОВИЋ, Милан, *Токови књижевне свести*, Институт за књижевност, Београд 1985.

- *Модернизам и српска идеалистичка философија*, Институт за књижевност, Београд 1989.

- *Модернитет и традиција*, Хришћанска мисао, Београд 2002.

РИБИЋ, Романа, Бранко Цвејић као мелограф карловачког појања, *Хришћанска мисао*, бр. 5-8, Београд 1996.

- Велимир Сперњак (1870-1948), протојереј, композитор, мелограф, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1996, 18-19, 199-206.

РУЖИЋ, Милутин, Хор Саборне цркве, *Календар српске православне епархије бачке за преступну годину 1944*, Нови Сад 1944, 220-223.

САВИЋ, Немања, *Хорови Владе Милошевића*, Музичка школа „Владо Милошевић“, Бања Лука 2001.

СЕКУЛИЋ, Исидора, Иде ли уметност над светост, *Хришћанска мисао*, бр. 5-8, Београд 1996, 57-58.

СКЕРЛИЋ, Јован, Мисли о цркви, држави, вјери, Фељтони, *Сабрана дела Јована Скерлића*, књ. 7, Београд 1964.

СКЛИРИС, Стаматис, Стварати по слободи Христовој, али са страхом Божијим (интервју), *Саборност* (часопис епархије браничевске), бр. ½, Пожаревац 1998, 29-41.

- Две хиљаде година хришћанског сликарства, *Саборност* (часопис епархије браничевске), бр. 1/4, Пожаревац 1999, 57-66.
- *У огледалу и загонетки*, Православни богословски факултет Универзитета у Београду, Београд 2005.

СПИРИДОНОВИЋ-САВИЋ, Јела, Религиозно осећање и садашњица, *СКГ*, бр. 16, Београд 1933.

Споменица 50-годишњег рада певачког друштва Гусле у Великој Кикинди, 1876-1930, Југословенски дневник, Суботица 1930.

Споменица о прослави 25-годишњице и освећења друштвене заставе новосадског српског занатлијског друштва Невен, 1900-1925, Нови Сад 1925.

С.С. Ч. In *методијам*, Душан Котур / Музичар и последњи уредник "Бранковог кола", 347, св.1, *Летопис Матице српске*, Нови Сад 1937.

СРЕТЕНОВИЋ, Дејан, Ново читање иконе, у: *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд 1999, 7-22.

СТАНИЛОЈЕ, Димитрије, *Духовност и заједница у православној литургији*, Београд 1992.

СТАНКОВИЋ, Катарина, Литургије Војислава Илића (рукопис), 2010.

СТЕФАНОВИЋ, Ана, Духовна музика Косте Манојловића, *У спомен Косте. П. Манојловића композитора и музиколога*, ФМУ, Београд 1988, 225 – 282.

СТЕФАНОВИЋ, Димитрије, "Музика духовна" Петра Коњовића, у: *Живот и дело Петра Коњовића*, Зборник радова, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2, Београд, 1989, 81-89.

- Црквена музика Стевана Христића, у: *Живот и дело Стевана Христића*, Зборник радова, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, Београд, 1991, 87-94.
- Црквено појање и црквена музика, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, бр. 15, Нови Сад 1994, 23-30.
- The Theological Dimension of Liturgical Music from an Orthodox Perspective, *Studia Liturgica*, 1998, 33-45.

СТЕФАНОВИЋ, Павле, Духовни концерт Првог београдског певачког друштва, *Правда*, 21. април 1939.

- Духовни концерт Првог београдског певачког друштва, *Музички гласник*, бр. 6, год. IX, јуни, Београд 1939.

ТАЈЧЕВИЋ, Marko, *Muzika duhovna*, Predgovor za izdanje crkvenih dela Petra Konjovića, Ćirilometodski vjesnik, Zagreb 1938.

TAVENER, John, *The Music of silence / A Composer's Testament*, Edited by Brian Keeble, Faber&Faber, London/New York 1999.

ТОМАНДЉ, Др Миховил, *Споменица панчевачког српског црквеног певачког друштва 1838-1938*, Јубиларно издање панчевачког српског црквеног певачког друштва приликом своје прославе стогодишњице опстанка и рада, књижарско-издавачки завод "Напредак" Панчево, 1938; репринт издање поводом 170-годишњице певачког друштва, заједно са Програмом прославе стогодишњице, приредила Вера Царина, Историјски архив, Панчево 2008.

ТОМАШЕВИЋ, Катарина, Преламање традиционалних и модерних погледа на музичку уметност у Летопису Матице српске између 1895. и 1914. године, у: *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895-1914)*, Зборник радова, Београд-Нови Сад 1992, 355-363.

- Проблеми проучавања српске музике између два светска рата, *Музикологија*, бр. 1, Музиколошки институт САНУ, Београд 2001, 25-47.
- Стилске координате ораторијума "Васкрсење" Стеван Христића (1912) и пиатње раскршћа традиција у српској музици 20. века, *Музикологија*, бр.4, Музиколошки институт САНУ, Београд 2004, 25-37.
- *Српска музика на раскришћу Истока и Запада? О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици између два светска рата*, докторска теза (рукопис), Београд-Нови Сад, 2005.

- *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918-1941)*, Музиколошки институт САНУ и Матица српска, Београд –Нови Сад 2009.

ТУРЛАКОВ, Слободан, *Летопис музичког живота у Београду 1840-1941*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994.

ТРИФУНОВИЋ, Лазар, *Српска ликовна критика*, Српска књижевна задруга, Београд 1967.

УДОВИЧКИ, Иванка, *Традиционализам и модернизам у Остојићевом Летопису*, у: *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895-1914)*, Нови Сад – Београд 1992.

USPENSKI, Boris, *Poetika kompozicije/ Semiotika ikone*, Nolit, Beograd 1979.

УСПЕНСКИ, Николај, *Теологија иконе*, манастир Хиландар, 2000.

УСПЕНСКИ, Леонид и ЛОСКИ, Владимир, *Смисао икона*, Јасен, Београд, 2008.

ФЛОПЕНСКИ, Павле, *Со земље*, Логос, Београд 2004.

- *Иконостас*, Јасен, Никшић 1990.

HAYDON, Geoffrey, *John Tavener / Glimpses of Paradise*, Victor Gollanz, London 1995.

HILLIER, Paul, *Arvo Part*, Oxford Studies of Composers, Oxford University Press, 1997.

HOWES, Graham, *The Art of the Sacred*, I. B. Tauris, London/New York 2007.

HRISTIĆ, Stevan, *Srpska crkvena umetnicka muzika, Sveta Cecilija*, sv. II, III, Zagreb 1920.

HRISTOV, Dobri, *Zborna muzika u Istočnoj crkvi, Ćirilometodski vjesnik*, br. 6-8, Zagreb 1936.

ЧЕКИЋ, Душан, *Installation view*, у: *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд 1999, 49-63.

ЧОЛИЋ, Драгутин, (о Опелу Манојловића), *Правда*, 19. децембра. 1934.

ШВАРЦ, Рихард, *Концерт академског певачког друштва Обилић*, *Време*, 14. мај, 1935.

SHERRARD, Philip, *The Sacred in life and Art*, Golgonooza Press, 1990.

SCHMEMANN, Alexandar, *Church, World, Mission - Reflectiones of Orthodoxy in the West*, New York 1979.

- *За живот света*, Београд-Никшић 1994.
- Теологија и Евхаристија, *Саборност*, бр. 1-2, Пожаревац 2000.
- *Евхаристија као света тајна царства Божијег*, Хиландар 2002.

Šta je crkveno, *Ćirilometodski glasnik*, sv. 4, Zagreb 1923.

ШТАМБЕК, Душан, Концерт духовне музике, *Нови Сад*, 26. април, Нови Сад 1932.