

DOI: 10.2298/MUZ1620135P

UDK: 783.25:271.222(497.11)''18/19''

Српско црквено појање у служби националне идеологије*

Весна Сара Пено¹Ивана Весић²

Музиколошки институт САНУ (Београд)

Апстракт

У овом раду разматрали смо генезу и отеловљење концепта српског народног црквеног појања током XIX и почетка XX века првенствено кроз анализу наратива о црквеној музици тог доба. На основу расправа објављених у периодици, као и у збиркама црквених напева било је могуће увидети како су савременици појмили настанак и развој црквеног појања у оквиру Српске цркве. С тим у вези се наметнуло тумачење релација између српске црквене музике неговане кроз векове с појачким праксама у другим црквама православне екумене, као и с народном музиком на овим просторима. Захваљујући широј контекстуализацији гледишта и претпоставки које су износили познаваоци српске црквене музичке традиције, то јест њиховим довођењем у везу са распрострањеним схватањима српске нације и културе међу припадницима интелектуалне и политичке елите, били смо у прилици да укажемо на следеће: 1) да је обликовање концепта српског народног црквеног појања било условљено владајућим друштвено-политичким тенденцијама у српској држави; 2) да је разумевање историје ове музичке традиције у датом периоду било у корелацији са политичким стремљењима српске елите; 3) да је Српска црква заједно са познаваоцима црквене музике, међу којима су поједини били њени први истраживачи (аматери) била укључена у процес „замишљања” српске нације.

Кључне речи

српско народно црквено појање, концепт нације, српска елита, Српска црква, XIX век, почетак XX века

Увод

Улога културних и уметничких појава у процесу заснивања националне идеје међу европским и ваневропским народима током XIX века испитивана је из различитих углова у протеклим де-

* Ова студија је резултат рада на пројекту Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови (бр. 177004), финансираног од стране Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ sara.kasiana@gmail.com

² distinto_differente@yahoo.com

ценијама у склопу историјских, етнографских, музиколошких и других врста истраживања. Претпоставка да је разумевање националне заједнице као политички и/или етнички засноване творевине било праћено преплитањем наратива, институционалних пракси, те бројних видова друштвеног делања, посебно истакнута у конструктивистички утемељеним посматрањима нације и националне културе (видети Applegate, Potter 2002; Hobsbom, Rejndžer 2002; Anderson [1991] 2006; Bacht 2006), допринела је увиђању неопходности стављања у фокус, поред осталог, и области културе и уметности. Иако специфичне услед своје „релативно аутономне” друштвене позиционираниости, ове области су, како је наговештено у појединим утицајним студијама, имале важност у репродуковању и укореењивању представа о нацији и националној култури у конкретним друштвима од периода њиховог наметања као политички и социјално релевантних. То је у подједнакој мери било карактеристично за међусобно неподударне типове друштава – од мултинационално и мултиконфесионално обликованих до оних „суженијег” типа, затим од економски и културно развијених до слабије развијених и, најзад, од експанзионистички настројених до оних у фази конституисања.

Повезаност између успостављања националне идеје као доминантне у пољу политике и усмерења културних и уметничких пракси у „националном правцу” уочена је и у функционисању Кнежевине, а затим и Краљевине Србије од тридесетих година XIX века до почетка Првог светског рата (уп. Макуљевић 2006; Wachtel 2008). С тим у вези, изразит значај имао је процес стандардизације српског језика, а заједно с њим, и генеза српске књижевности, ликовне уметности и музике. Када је реч о музичким појавама, нарочита пажња у досадашњим истраживањима била је придавана сагледавању опредељења концепта нације у сфери извођаштва, особито хорског певаштва, потом стваралаштва у жанровима хорске и клавирске музике, комада с певањем и камерне и оркестарске музике, те, напослетку, музичке журналистике, историографије и „етнографије” (уп. Atanasovski 2012, 2015; Marković 2005; Милановић 2006; Milanović 2014a, б). Упркос ширини перспективе у већини поменутих радова, усредсређеност првенствено на сегмент уметничке музике онемогућила је да се други сегменти попут, на пример, црквене музике и појачке и извођачке праксе унутар Српске цркве онога времена, посматрају кроз призму корелације између националног и музичких питања.

Имајући то у виду, као и потребу да се назив *српско народно црквено ђојање*, који се искристалисао управо у доба националног буђења на овим просторима, темељније критички преи-

спита, одлучили смо се да овом приликом укрстимо резултате двају засебних испитивања – једног које се тицало разматрања развоја појачке праксе у оквиру Српске цркве у поствизантијском периоду уз осврт на сложени сплет политичких, културних, унутаринституционалних околности од значаја у овом процесу (Пено 2016) и другог, у коме је кључни циљ било анализирање типологије концепта нације распрострањене међу српском интелектуалном и политичком елитом до Првог светског рата и видова њеног отеловљења у пољу музике (Vesić 2013; Весић 2014). Синтезом увида до којих смо дошли било је могуће да се креирање и обликовање концепта *српског народног црквеног појања* током XIX и почетка XX века (до Првог светског рата) посматра у тешњој вези с тумачењима идеје нације и националне културе својственим тадашњој српској елити. Захваљујући томе, били смо у прилици да размотримо начине на које се представа о српској нацији и култури рефлектовала на област црквене музике, тачније на поимање историје српског црквеног појања, те његове аутентичности и „архаичности”.

Српско народно црквено појање: осврт на дефиниције у периоду до почетка Првог светског рата

Фундирању слике о нацији у XIX веку су на различите начине и у различитој мери допринели пописивање и истраживање етнографских извора, откривање различитих видова народне културе, и у складу с њом покренута интересовања и проучавања у историји књижевности и ликовним уметностима. Национални програм се одвијао, мање или више плански, и био је праћен деловањем друштвено-политичких институција, повремено и укључивањем црквених представника. У (ре)конструкцији појачке традиције помоћ и смернице с државног и црквеног врха изостале су, и овај задатак преузели су, стихијски и самоиницијативно, ентузијастички који су препознали важност црквене песме за васпитање и духовни напредак нација.³

³ Тихомир Остојић је 1896. био изричит у констатацији да, за разлику од већ остварених резултата у домену византолошких проучавања средњовековне српске књижевности, законодавства и архитектуре, на пољу црквеног појања, „није ни мотиком ударено”; уп. Остојић 1896: IX. Сличан коментар дао је и анонимни аутор написа под називом „Српско православно црквено пјеније”, објављеног 1912. у часопису *Гусле*. Описујући шта је све у вези с различитим гранама српске народне уметности учињено, писац примећује да је „наше дивно црквено пјеније, о коме се без и трунка шовинизма смело може да тврди да је лепше и значајније и од грегоријанског и од ма којег народног црквеног пјанија друге какове вероисповести, скупљено и стављено у ноте, и те ноте су угледале неколико издања. Нити су се наши стручњаци музичари

Идеализовану слику српске црквеномузичке прошлости, у чијем су обликовању посредно учествовали, нису им притом могли засенити недвосмислени показатељи њеног трајно запуштеног стања (уп. Бољарић и Тајшановић 1891: V).⁴ Пренебрегли су, такође, и чињеницу да „опипљиви” и „певљиви” музички споменици не постоје. Старину српске појачке традиције, у склопу етничког концепта националне културе, требало је, и поред тога, макар митологизованим казивањем утемељити.

Доживљена као пројава „српске” побожности, српских осећања и духовних потреба, црквенопојачка уметност је представљена још једном у низу манифестација специфичног верског идентитета Срба. Самим тим обезбеђено јој је место у корпусу свеукупног историјског и културног наслеђа предака, на чије је очување био позван сваки родољубљем обавезан Србин православне вере.

Иако се појам *народно*, изузев другачијег – именичког облика у наслову *Литургије* Корнелија Станковића, није децидирано нашао ни у једном заглављу нотних зборника карловачких питомаца, подразумевало се да је садржан у називу у којем су комбиновани термини: *српско*, *православно*, *црквено* и (*сџа-ро*) *карловачко*. Због историјског значаја Сремских Карловаца – црквеног, уједно и друштвенополитичког центра Карловачке митрополије, појам *карловачко* имао је значај симбола, но у суштини је био синоним за *народно*.

Мисли о *народном* пореклу и карактеру црквене песме којом се Срби Богу моле, којима је пропратио излазак своје партитуре *Божанствене литургије* Корнелије Станковић, међу првима је додатно разрадио Васа Пушибрк. „Прави Србин, однегован и васпитан у српском духу и српском православљу” (!) – писао је дугогодишњи управник новосадске гимназије – „ужива највећма у оним црквеним мелодијама, које је сам створио, које је кроз толико векова према своме уву удешавао и према свом срцу угађао” (Пушибрк 1887: 600). Она пак мелодија која није „из народа поникла”, чак и када је достојна похвале, остаје „Ср-

позабавили подробније са нашим црквеним пјенијем, нити је исто шира публика пригрлила тако, како оно заслужује [...] Наши музичари, изузев по где који изузетак, као што је изврсни и многозаслужни Ст[еван] Мокраћац нису обратили срп[ском] православ[ном] црквеном пјенију онолико пажње, нису се тако нападали лепотама тог свагда свежег извора и нису се толико трудили да присвоје онај чисти, узвишени религиозни дух, којим то пјеније дише, како су то чинили велики музичари западних културних народа са њиховим црквеним пјенијем”; уп. Аноним 1912: 146–147.

⁴ Лепота и различите варијанте појања, међу којима Бољарић посебно издвојио *крушедолску* и *сионску*, достигле су врхунац у ери карловачког митрополита Стефана Стратимировића, да би врло брзо потом запало у кризу; уп. Бољарић и Тајшановић 1891: V.

бину туђа, српском уву угодити, српско срце загрејати и задобити не може никада” (исто).

Пушибрк је тек узгред и то не с пуном увереношћу поменуо да су Срби, „по свој прилици”, примивши „из Бизанције, дакле од Грка” веру, усвојили и грчке напеве. Тачније, за њега је много већи значај представљало то да се „данаске битно разликују наше мелодије од грчких и од других православних мелодија”, и да су их, штавише, „далеко оставиле за собом у својој суштини у својој лепоти” (уп. Пушибрк 1914: 69). О етнички схваћеном концепту националне културе сведочи и Пушибрково појашњење да је примљени мелос „народ сам собом мењао и удешавао према своме осећању, према своме укусу” (исто: 71),⁵ и да је на тај начин створена карактеристична *наша народна српска* црквена песма. Народ је, дакле, „сам себи удесио класичну службу, коју ће тешко који композитор достићи, а камо ли превазићи” (исто).⁶

У дефинисању српског *народног* појања у цркви Пушибрк, дакле, није имао на уму сам језик. Од њега се чак децидирано оградио, знајући да је исти језик у различитим језичким редакцијама, основ богослужења *orthodoxia slavica*-е. Ексклузивност српске *народне* појачке традиције он је видео управо у „арији или мелодији”, проистеклој из особитог „начина изговарања” молитвених речи које се налазе у њиховој основи. Уздицању побожности, коју је, додуше, изједначио са задовољењем психолошке потребе за „увесељењем духа”, једино је могла допринети „Србину најмилија мелодија, она коју је сам створио” (Пушибрк 1887: 600).

У години почетка Великог рата угледни Новосађанин имао је разлог више да своје савременике подсети да треба да се „понеће својим православљем – лепим служењем у цркви и лепим појањем” и да пред девастирајућим модернизацијским процесима не посустану у неговању „народносне особине” (Пушибрк 1914: 71). Рачунајући да ће његов глас пробудити „успаване осећаје народа према своме народном умотвору”, уз то подразумевајући под народним благом и народну хорску црквену песму, Пушибрк је члановима Српског певачког савеза предочио опасности „туђинских мелодија, пуних католицизма и страног

⁵ О разумевању концепта нације и националне културе међу српском политичком и интелектуалном елитом и њиховом отеловљењу у пољу музике од друге половине XIX века до почетка Првог светског рата видети детаљније у Vesić 2013.

⁶ Као илустрацију своје тврдње да су народни учитељи, међу њима и српски свештеници, главни творци српских црквених напева, Пушибрк помиње извесног проту Станића, доброг појца, од кога је имао прилику да слуша ванредно лепу „херуфику (*sic*) по арији ’Еј пусто море, еј пусти вали’ из Максима Црнојевића”. Прота му је открио да је „према народним светским мелодијама за цркву удесетио више тако компонованих својих херуфика и причасних” (Пушибрк 1914: 71).

духа, које наш народни укус кваре и помало уништавају” (исто). „Тврди” заговорник етничког правца у креирању националне музичке културе био је недвосмислено против црквених композиција чији су творци странци, „васпитани у туђинском духу и без смисла за наше особине”.⁷

Подједнаку опасност видео је и у продору грчких, руских, чак и румунских, све скупа страних црквених песама. Чињеница да их учитељи певања и хоровађе протежирају, узнемиравала је Пушибрка, баш као да су, „лепше, класичније од наших рођених, које су нам из нашег срца поникле, [и] као да је лепше бити православан Рус, Грк, Румун, него православни Србин” (исто). Етнофилетистичка осећања која су надишла, боље речено, потиснула хришћанско-православно расуђивање и разоткрила нееклисиолошку свест угледног српског интелектуалца, уједно и активног члана Српске цркве, садржана су у поенти његове критике савремених музичких појава: „А ја знам” – с великим поуздањем истиче Ваца Пушибрк – „да ни један прави Србин не жели бити ни Рус, ни Грк, ни Румун, него само и једино Србин” (исто).

Сходно неписаном правилу да су знаци пропасти једног народа губљење језика, песме и обичаја (Пушибрк 1887: 602), злослутном пророковању да ћемо „престати бити Срби, кад напустимо своје умне производе а пригрлимо туђе”, забележеном 1887, непуне две деценије касније придодео је нови савет, уједно и аргумент: „Не идите туђину на лепак због маленкости, јер се из малих ствари могу излећ врло велике последице” (Пушибрк 1914: 71).

Народносѝ српског црквеног појања доказивао је сарајевски катихета и свештенослужитељ Гаврило Бољарић, и нотама, али и речју у предговорима зборника које је заједно с Николом Тајшановићем предао отачаству. Иако је, попут угледног управника Новосадске гимназије, сматрао да Корнелије није успео да верно забележи и хармонизује напеве, он је с првим српским мелографом у потпуности био сагласан у тези да су мелодије којима Срби приносе молитве Творцу преузвишеније од појања свих других православних народа.⁸ На концу XIX столећа, у средини

⁷ Међу владајућим дистинктивним приступима концепта етничког националног идентитета, заснованог на органицистичким националним теоријама, Пушибрк се са својим ставовима сврстава у ону групу представника српске интелектуалне елите која је на формирање националног идентитета српске културе гледала из сужене визуре појма етничког. Наиме, Пушибрк није веровао да припадници других народа – несрби могу на адекватан начин продрети у дух народне културе и да својим стваралаштвом, чак и када је утемељено на српском народном потенцијалу, нису у стању да јој дају одговарајући допринос. О биполарном настројењу српских музичара у вези с унапређењем високоуметничке музике у Србији у истом периоду и, конкретно, улози Даворина Јенка у њој, видети Vesić 2013.

⁸ Ово мишљење је, истина, Бољарић приписао Адаманду Кораису које је он,

где су се фанариотски епископи задржали дуже него у осталим српским крајевима, у црквама су се још увек могле чути мелодије које на „грчке нагињу”.⁹ Отуда је његова апологија „народносне особине и карактеристике народног духа” карловачких напева била посве очекивана (уп. Бољарић и Тајшановић 1891: IV–V).

У правцу утемељења теорије о самосвојној српској богослужбеној песни сарајевски катихета је, у сажетој форми, изложио своје виђење њеног порекла и историјског развоја.¹⁰ Иако су „од времена Светог Саве, наши стари јамачно добијали појце из грчкијех калуђера и са Горе Атонске”, и упркос томе што је у времену ропства под Турцима појање међу Србима било на крајње ниском нивоу, те је до извесног напретка, захваљујући грчким даскалимa, дошло тек током XVIII века, творцима *народног* – карловачког *џјенија*, како је већ речено, Бољарић је сматрао српске појце: Дионисија Чупића и Јеротеја Мутибарића. Они су, другим речима, заслужни што је створена мелодија која за „душу [српских, прим. В. С. П и И. В.] слушалаца пријања” и с којом се Срби усрдно Богу моле.

Необјективно је о аутентичности српског народног појања писао и Тихомир Остојић, коме акрибични научни метод није измакао у проучавањима историје књижевности и филологије. Његова теза гласила је да су Срби, примивши од Грка веру, усвојили и црквене химне и њихове напеве, но да су се временом мелодије „у српским устима тако догониле на калуп народних мелодија, да се дан данас сасвим разликују од грчких, само им је основа иста” (Остојић 1893: 58). С обзиром на то да није била фиксирана нотним знацима и да је под утицајем народне песме непрестано мењана, псалмодија је у толикој мери „посрбљена”, да у њој више нема ничег туђег. Уз све то, „црквене попевке српске православне, особито кад се укусно угладе и лепо певају, одговарају потпуно светињи дома божјега и могу се у својој лепоти мерити с песмама ма које цркве и ма којег народа” (исто: 59).

наводно, изрекао пошто је у Сремским Карловцима слушао српске „певце”. Бољарић наводи да му је Сергеј Николић, професор у Великој школи, писао да је Кораис штавише тврдио да је српско *џјеније* једино православно, „а остало и у грчким црквама и у Русији његовим ушима слушано да је ништа по себи; лепо али не православно”; уп. Бољарић и Тајшановић 1891: IV.

⁹ Нажалост, пету свеску у оквиру првог издања, у којој је требало да представе грчке мелодије које су се још увек задржале у српској богослужбеној пракси, Бољарић и Тајшановић нису објавили.

¹⁰ Скромне податке Бољарић је преузео већим делом из Рајићеве *Историје*, користећи притом као извор у вези с грчком појачком школом тестамент митрополита Мојсија, штампан у *Бесједи* од 1846. године, као и напис о Чупићу објављен у *Бршљану* 1886. Бољарићу је било познато и откриће стихире из хиландарског рукописа о којој је Никанор Дучић писао у *Гласнику српског ученог друштва*.

Попут Пушибрка, и Остојић је упозоравао на опасност прекида „историјске нити у нашој црквеној музици”:

„Ми се радо хвалимо да је, српска православна црква народна (што и јест). Народу је наше обично старинско (карловачко) појање драго; он радо гуди за певцем и помно прати целу службу [...] Ми шта више (*sic*) немамо ни права ускраћивати народу то уживање” (исто: 61).

Међу ревноским заступницима *народно̄* црквеног појања нашао се и музичар чешког порекла Драгутин Блажек. Неколиким написима, међу којима су и прикази Бољарићевог и Тајшановићевог, као и Остојићевог мелографског рада, он је своје нове сународнике романтичарски занесено крепио у убеђењу да су власници ретког капитала. Сведок тужног стања у српским црквама у којима се све ређе могао чути „певац који је веран у изразима природног и непритворног појања”, сомборски учитељ музике је, посредством површне музичке анализе гласова покушао да покаже да су међу православнима једино Срби одржали вековима стару ранохришћанску псалмодију. Изворно грчке црквене мелодије, које су временом умногоме „преиначили” њихови грчки творци, према Блажековом убеђењу, сачували су „у својој првобитности и култивирали их српски свештеници и калуђери у прошастом [XVIII, прим. В. С. П. и И. В.] веку и у почетку овога столећа особито у фрушкогорским манастирима а доцније у карловачкој богословији и осталим нашим богословским заводима, као и у сомборској учитељској школи” (Блажек 1890: 178). Од Срба су, необјективно је закључио Србима наклоњени Чех, карловачко *ијеније* усвојили ђаци румунског порекла који су похађали богословије и препарандије у Вршцу и Араду, те се тако оно и међу Румунима раширило (исто).¹¹

Попут Блажека, егзалтираним начином је о „анђеоским аријама, финим умиљатим трилама и лаким и неосетним прекрасним прелазима *карловачко̄ ијенија*”, писао осјечки прота Лазар Богдановић. Вредном сакупљачу података о црквеноуметничким старинама било је довољно да се сети дивних мелодија па да га „мрави подиђу”, а много пута је имао прилику да се увери како њихово слушање, још више појање „топи од милине душу не само Србину, него и туђину

¹¹ Понесен родољубивим осећањем и бригом за српску традицију, коју је сматрао својом сопственом, Блажек је у тексту који је потписао псеудонимом Бачванин савременицима упутио апел: „Спасавајмо за рана што се спасти може и очувајмо наше црквене мелодије чисте, неизопачене, потомству нашем. Једном у ноте прибрано благо никада се више изгубити неће, шта више оно ће остати вазда свјеже, истинито и живо, јер ће са учењем нотног појања у нашим школама, наше лијепо карловачко појање сасвим у оригиналу одржати се и за вјечита времена сачувано бити”; уп. Бачванин 1891: 174–175.

и једноверном и иноверном” (Богдановић 1893: 231). За Богдановића није било сумње да је још у Пећкој патријаршији постојало специфично српско „осмогласно и бар нека врста великог пјенија, које је концем XVII века са сеобом под Арсен-патријархом пренесено у Аустрију” (исто: 232). И премда је Српска црква с вером примила и обред од Грка, те је у време грчких епископа у српској постојбини у црквеном *ијенију* „провејавао дух грчки”, Богдановић је тврдио да оригиналност српске црквене песме није умањена:

„Јер кад су српске задужбине у Турској имале калуђера, који су пре-
красно књиге писали и штампали, који су прави византијски живото-
пис и вајарску вештину култивирали, то је онда лако с правим поуздањем предпоставити (*sic*), да су оне морале имати и својих Косма, Дамаскина, Студита, Анатолија и др. који су се бавили и компоновањем црквених мелодија и усавршавањем правога српскога пјенија” (исто).

Непознатим творцима древног *народног ијенија*, Богдановић је придружио читав каталог имена *слајкојојаца* у Карловачкој дијалекси, обезбеђујући на тај начин легитимитет карловачког појања, тог „бесценблага које Србин неизмерно поштује и ко очи у глави чува” (исто: 231).

На почетку своје уметничке каријере, Исидор Бајић је добио прилику да на конгресу угарских музичара, одржаном у Будимпешти 1901. године,¹² проговори о „неупотребљеном злату у неоткривеним рудницима музичког живота српскога народа” (Бајић 1902: 239). Народно-црквено *ијеније*, народне мелодије и музика за игру, имали су и за Бајића културни и национални статус, уз то и уметнички значај, те им се стога у свом излагању у једнакој мери посветио. Мађарским музичарима скренуо је пажњу на неколико кључних тема у вези с црквеним *ијенијем*. Указао је на византијско порекло српских богослужбених мелодија, али и на немогућност њихове верне реконструкције, с обзиром на то да „семантика”, како је назвао неумску нотацију, није дешифрована. Препреку изналажењу кључа за древног звука Бајић је видео у „многобројним редакцијама”, тачније, мелодијским варијантама проистеклим из усменог преношења појања, „јер је сваки појак дотеривао песму према своме гласу и укусу” (исто: 240). И поред тога што су поједини гласови „српског” осмогласја, како правилно примећује Бајић, задржали у својој основи „грчке шкале”, они се одликују извесним специфичностима. Оригиналним српским народним мелодијама је притом, без стварног основа,

¹² Детаљан извештај с овог скупа објавио је Тихомир Остојић у истом броју *Бранковог кола* у којем је штампано Бајићево јавно предавање; уп. Остојић 1902: 244–249.

назвао одговоре на Литургији, додајући уз то објашњење да „побожни српски народ само народну црквену литургију држи за достојну посредницу између њега и Бога” (исто: 241). Иако је мађарским учесницима скупа поменуо да је први српске црквене мелодије хармонизовао Корнелије Станковић, главне заслуге у прикупљању и адаптирању мелодије према хармонским правилима приписао је, крајње пристрасно Тихомиру Остојићу, који је и сам на конгресу био присутан.¹³

Четири године после излагања у Будимпешти, у чланку који је Бајић објавио у *Бранковом колу* очигледно је да је првобитно одушевљење, с којим је о „националном злату” говорио у Будимпешти, ишчезло пред тмурном појачком свакидашњицом. Но, упркос промењеном тону којим је овога пута о *ијенију* изнео свој суд, оно је и даље за њега имало велику улогу у „религиозном васпитању омладине, у уметничком животу нације, а пре свега у очувању преко потребне *народне литургије*” (Бајић 1906: 396).

Професор литургике, Јован Живковић је литургичким разлозима настојао да оправда то што су Срби „одступили од мелодија са стране добивених” и што су их временом „по народним мотивима преиначили”. Као што је у православној екумени уобичајено да сваки народ прославља Бога језиком којим говори, тако је и с црквеним мелосом:

„Јединство са васељенском матером црквом одржавамо чувајући једну веру, један закон, свршавајући једно богослужење и појући песме једне и исте садржине, разним језицима па и разним мелодијама, које живе у дотичном народу или крају, као и народни језик; јер се индивидуални осећај и појединаца и читавог народа даде потпуно и за дотични народ јасно изразити само језиком којим тај народ своје мисли исказује, и мелодијом, која се из његова срца излива, и која му је за срце прирасла” (Живковић 1905: V).

Вођен новозаветном истином о раздељењу језика на празник Педесетнице, на којем су апостоли започели мисију ширења хришћанства у разним народима, учени професор Карловачке богословије¹⁴ као да је сметнуо с ума да се у Српској цркви не пева народним језиком, те да је већ црквенословенски, још од увођења руских богослужбених књига српским верницима био слабо раз-

¹³ Речима Исидора Бајића, Остојић је овај посао обавио „најсрећније, најверније, са највише познавања и истине”. Уз то је Остојићеву збирку напева представио мађарским музичарима као најбољи материјал уз помоћ којег би се српска народна црквена музика могла упознати; уп. Бајић 1902: 241–242.

¹⁴ У осврту на историјски развој српског црквеног појања Живковић се ослањао на своје претходнике, у првом реду на Бољарића и Богдановића; уп. Живковић 1905: VI.

умљив, а још мање су га разумеле генерације на прелазу два века.

Ако је средином XIX века, на почетку низа „приложника” српској *народној* црквеној песми, карловачког манира, стајао млади романтичар Корнелије Станковић са својом *народном божанственом службом*, на другом крају је, прву деценију XX stoleћа својим важним уметничким радом закључио Стеван Стојановић Мокрањац. Како је већ поменуто, о *народном* карактеру своје *Литургије* и целокупном мелографском раду на пољу *народног* црквеног једногласа он очигледно није имао потребе да износи додатно појашњење, а још мање да се бави историјатом појања. Довољно је било то што се појам *народно* нашао у називу *Литургије* и *Осмогласника*, проистеклих из његовог пера. Обавештавајући 1901. јавност о томе да је *Литургија* коју је компоновао „по српском народном напеву”, изашла из штампе, Мокрањац је, попут Корнелија Станковића, своје дело истовремено и посветио и приписао српском народу. Свестан да је отачаству „потребна уметност у опште, а још више она која је у њему самоме постала, и којом се он Богу моли”, композитор је, како се да закључити из његових речи, посредовао у стварању циклуса литургијских песама: „Прави творац његове основе јесте српски народ. Ја сам га од српског народа позајмио, и сад га у скромноме уметничком руху опет предајем српскоме народу” (Мокрањац 1901: 64).

Ако и није унапред рачунао на ефекат који је собом носила одредница *народно*, с правом се може констатовати да је и Мокрањчево име поменутом термину дало додатну тежину, али и *vice versa* – *српско народно црквено појање* уграђено је, као и све друго у његовом репертоару, с јасним призвуком *народног* у његов поетички систем.

Мокрањчево опредељење за ексклузивистичко тумачење етничког концепта националног идентитета у домену музике ни у најмањем, међутим, није спорно и управо је транспарентно у ономе што се на основу његовог целокупног опуса може окарактерисати као уметнички *credo*: штедра употреба народних – фолклорних мелодија у црквеном и световном жанру уметничке музике и то у њиховој целовитости, у форми директних цитата.¹⁵ С ових полазишта Мокрањац је у записивачком захвату редиговао једногласне мелодије *српског народног црквеног појања* како би их као „укусно удешен” звучни израз психолошке, карактерне и емоционалне посебности српске етничке заједнице, предао српском народу на чување.

¹⁵ О Мокрањчевом приступу евидентном из његове рецепције доприноса Даворина Јенка српској музици видети Vesić 2013: 188–189.

Закључна размајрања

Имајући у виду гледишта која су о црквеном појању у Српској цркви износили црквени појци и љубитељи црквене песме различитих профила током XIX и почетком XX века, намеће се неколико кључних упоришта. Пре свега, очито је да је постојала једна врста консензуса у вези с питањем порекла и аутентичности српских црквених напева. Наиме, као што је наговештено у претходном потпоглављу, претпоставка да је упркос византијском пореклу, црквена песма међу Србима временом попримила сасвим специфичне одлике у складу с језичким, богослужбеним и духовним посебностима у овом делу православне екумене сматрана је неупитном. Штавише, не само да се „српски” карактер црквеног појања није доводио у питање, већ ни његова повезаност са српским фолклорним музичким наслеђем није подлежала дилеми. Овакве тврдње нису биле поткрепљене темељним истраживањима како развоја црквеног појања у Српској цркви, тако и упоредним анализама српске и других појачких традиција, за шта уосталом на концу XIX столећа у Србији и није било реалних услова.¹⁶ Уместо тога, стручњаци су аутентичност српске црквене песме доказивали произвољним тумачењима обликовања усмене традиције на овим просторима.

Чињеница да су расправе о пореклу и самосвојности српског црквеног појања покренуте у периоду у коме се интензивно радило на дефинисању српске музичке традиције као посебне националне традиције, свакако није занемарљива. О томе сведочи и податак да је у овим процесима истакнуту позицију заузимао истоветан скуп појединаца (Корнелије Станковић, Тихомир Остојић, Стеван Ст. Мокрањац) који су сопствена схватања националне музике подједнако репродуковали у стварању, извођењу и проучавању уметничке, народне и црквене музике. Захваљујући томе, они су, заједно с другим стручњацима који су учествовали у креирању наратива о српској црквеној музици, допринели инкорпорирању подела и сукоба међу српском политичком и интелектуалном елитом у вези са схватањем нације и националне културе и у ове области. Ипак, у поређењу с расправама о српској уметничкој музици у којима се искристалисало више стајалишта одређених у различитим варијантама ексклузивистички или инклузивистички тумаченог концепта националног идентитета (видети Vesić 2013), дискусије о црквеној музици почивале су на „монолитној” основи, уз јасну доминацију ексклузивистичких схватања. Оваква

¹⁶ У истом периоду се, додуше на много утемељенији научни начин, византијском и поствизантијском појачком традицијом почињу бавити Грци, и то испровоцирани необјективном пројекцијом коју су у истом периоду на Западу пласирали први музиколози-византолози (видети Пено 2015).

појава захтева додатно појашњење које би произашло из упоредног истраживања ширег друштвено-историјског контекста српске уметничке, народне и црквене музике у периоду XIX и почетка XX века. Упркос томе што је таква врста истраживања тек у повоју, можемо да констатујемо да је кроз ово и друга испитивања која смо обавили припремајући дату студију, евидентно постојање чврсте везе између тендеција у пољу музике како уметничке, тако и народне и црквене и гигања у српском друштву тог доба, нарочито међу политичком и интелектуалном елитом. Она без сумње сведоче о неопходности да се црквена музика, која је због своје специфичности и аутономности често била изван фокуса у синтетички замишљеним, контекстуалним испитивањима, посматра у паралели с другим музичким праксама на овим просторима што би, поред осталог, подразумевало уочавање и разматрање њима заједничких појава, као и креирање интегрисане представе о улози музике у српском друштву током разматраног периода.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Anderson, B. (2006) *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism (2nd edition)*, London: Verso.
- Аноним (1912) „Српско православно црквено пјеније”, *Гусле* 10: 145–149 / Anonim (1912) „Srpsko pravoslavno crkveno pjenije” [“Serbian Orthodox Church Chanting”], *Gusle* 10: 145–149.
- Applegate, C., Potter, P. (ур.) (2002) *Music and German National Identity*, Chicago: Chicago University Press.
- Atanasovski, S. (2012) “Stevan Stojanović Mokranjac and Producing the Image of Serbian Folk-Song: Garlands from ‘Old Serbia’ as a Form of Musical Travelogue”, *Musicological Annual* 48: 75–90.
- Atanasovski, S. (2015) *Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije*, докторска дисертација у рукопису, Београд: Факултет музичке уметности / Atanasovski, S. (2015) *Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije*, doktorska disertacija u rukopisu, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [Music Practices and Production of the National Territory, unpublished doctoral thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Bacht, N. (ур.) 2006. *Music, Theatre and Politics in Germany: 1848 to the Third Reich*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Бајић, И. (1902) „Српска црквена, народна и играчка музика”, *Бранково коло* 8: 239–244 / Vajić, I. (1902) „Srpska crkvena, narodna i igračka muzika” [“Serbian Church, Folk and Dance Music”], *Brankovo kolo* 8: 239–244.
- Бајић, И. (1906) „Наше црквено појање”, *Бранково коло* 12–13: 396–402 / Vajić, I. (1906) „Naše crkveno pojanje” [“Our Church Chanting”], *Brankovo kolo* 12–13: 396–402.
- Бачванин [Блажек, Д.] (1891) „Српско православно црквено појање”, *Босанско-херцеговачки истоћник* V/4–5: 174–175 / Vačvanin [Blažek, D.] (1891) „Srpsko pravoslavno crkveno pojanje” [“Serbian Orthodox Church Chanting”], *Bosansko-hercegovački istočnik* V/4–5: 174–175.

- Блажек, Д. (1890) „Српско православно пјеније”, *Школски лист*, 11, 177–178 / Blažek, D. (1890) „Srpsko pravoslavno pjenije” [“Serbian Orthodox Chanting”], *Školski list*, 11, 177–178.
- Богдановић, Ј. (1893) „Српско-православно појање карловачко”, *Српски Сион* 15, 16, 17: 231–233, 248–249, 266–269 / Bogdanović, L. (1893) „Srpsko-pravoslavno pojanje karlovačko” [“Serbian-Orthodox Chanting of Karlovci”], *Srpski Sion* 15, 16, 17: 231–233, 248–249, 266–269.
- Бољарић, Г. и Тајшановић, Н. (1891) *Српско православно ѿјеније*, књ. II, *Окѿоих*, св. I–IX, Сарајево: б. и. / Boljarić, G. i Tajšanović, N. (1891) *Srpsko pravoslavno pjenije*, књ. II, *Oktoih*, sv. I–IX, Sarajevo: b. i. [Serbian Orthodox Chanting, book II, *Octoechos*, Vol. I–IX, Sarajevo: s. e.].
- Hobsbom, E., Rejndžer, T. (ur.) (2002) *Izmišljanje tradicije*, prev. sa engleskog S. Glišić i M. Prelić, Beograd: Biblioteka XX vek – Krug [Hobsbawm, E., Ranger, T., *The Invention of Tradition*], translated from English by S. Glišić and M. Prelić, Belgrade: Biblioteka XX vek – Krug.
- Макуљевић, Н. (2006) *Умјетносћ и национална идеја у XIX веку: сисѿем европске и српске визуелне кулѿуре у служби нације*, Београд: Завод за уѿбенике и наставна средства / Makuljević, N. (2006) *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku: sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva [Art and National Idea in the Nineteenth Century: A System of European and Serbian Visual Culture in the Service of the Nation, Belgrade: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva].
- Marković, T. (2005) *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*, Beograd: Univerzitet umetnosti [Transfigurations of Serbian Romanticism – Music in the Context of Cultural Studies, Belgrade: University of Arts].
- Милановић, Б. (2006) „Контекстуализација раног модернизма у српској музици на примеру два остварења из 1912. године”, *Музикологија* 6: 251–266 / Milanović, B. (2006) „Kontekstualizacija ranog modernizma u srpskoj muzici na primeru dva ostvarenja iz 1912. godine”, *Muzikologija* 6: 251–266 [“Contextualisation of Early Modernism in Serbian Music: Case Studies of Two Works from 1912”, *Musicology* 6: 251–266].
- Milanović, B. (2014a) “Musical Representation of Mokranjac and the Belgrade Choral Society as a Form of Cultural Diplomacy”, у В. Milanović (ур.). *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914): The Belgrade Choral Society Foreign Tours*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 11–42.
- Milanović, B. (2014b) “The Discourse of Travelogues About Stevan Mokranjac and The Belgrade Choral Society in the National-Political Context Before the First World War”, *Нови звук/New Sound* 43: 52–69.
- Мокрањац, С. Ст. (1901) „Оглас поводом изласка *Литурѿије* из штампе”, *Бранково коло* 2: 64 / Mokranjac, S. St. (1901) „Oglas povodom izlaska *Liturgije* iz štampe” [“The Announcement on the Occasion of the Publishing of the *Liturgy*”], *Brankovo kolo* 2: 64.
- Остојић, Т. (1893) „Негујмо црквену песму”, *Орао*, 54–59 / Ostojić, T. (1893) „Negujmo crkvenu pesmu”, [“To Cherish the Church Song”], *Orao*, 54–59.
- Остојић, Т. (1896) *Православно српско црквено ѿјеније*, по старом карловачком начину за мешовити лик удесио Т. Остојић, друго прерађено и попуњено издање, Нови Сад: Православна српска велика гимназија (видети и: Остојић, Т. (2010) *Православно српско црквено ѿјеније за мешовити и за мушки лик*, по старом карловачком

- начину уделио Т. Остојић, прир. Д. Петровић и Ј. Вранић, Нови Сад – Београд: Матица српска – Музиколошки институт САНУ / Ostojić, T. (1896) *Pravoslavna srpsko crkveno pjenije*, po starom karlovačkom načinu za mešoviti lik udesio T. Ostojić, drugo prerađeno i popunjeno izdanje, Novi Sad: Pravoslavna srpska velika gimnazija (videti i: Ostojić, T. (2010) *Pravoslavno srpsko crkveno pjenije za mešoviti i za muški lik*, po starom karlovačkom načinu udesio T. Ostojić, прир. Д. Петровић и Ј. Вранић, Novi Sad – Beograd: Matica srpska – Muzikološki institut SANU) [*Serbian Orthodox Church Chanting*, Harmonized for Mixed Choir by T. Ostojić After Old Karlovci Singing, Second Revised and Expanded Edition, Novi Sad: Serbian Orthodox Grammar School (see also: *Serbian Orthodox Church Singing for Mixed and Male Choir*, Harmonized by T. Ostojić After Old Karlovci Singing, D. Petrović and J. Vranić (eds.), Novi Sad – Belgrade, Matica Srpska – Institute of Musicology of the SASA)].
- Остојић, Т. (1902) „Конгрес угарских свирача, композитора и учитеља музике”, *Бранково коло* 8: 244–249 / Ostojić, T. (1902) „Kongres ugarskih svirača, kompozitora i učitelja muzike” [“The Congress of Hungarian Musicians, Composers and Music Teachers”], *Brankovo kolo* 8: 244–249.
- Пено, В. (2015) „Методолошки диспути о тумачењу неумске нотације у XX веку”, *Музикологија* 18: 15–33 / Peno, V. (2015) „Metodološki disputi o tumačenju neumske notacije u XX veku”, *Muzikologija* 18: 15–33 [“Methodological Disputes About Interpretation Of Neum Notation In The 20th Century”, *Musicology* 18].
- Пено, В. (2016) *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције – између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*, Београд: Музиколошки институт САНУ – Службени гласник / Peno, V. (2016) *Pravoslavno pojanje na Balkanu na primeru grčke i srpske tradicije – između Istoka i Zapada, eklesiologije i ideologije*, Beograd: Muzikološki institut SANU – Službeni glasnik [*Orthodox Chanting in the Balkans in the Examples of Greek and Serbian Traditions, Between East and West, Ecclesiology and Ideology*, Belgrade: The Institute of Musicology of the SASA – Službeni glasnik].
- Пушибрк, В. (1887) „Српско православно црквено пјеније”, *Свиражилово* 38: 600–602 / Pušibrk, V. (1887) „Srpsko pravoslavno crkveno pjenije” [“Serbian Orthodox Church Chanting”], *Stražilovo* 38: 600–602.
- Пушибрк, В. (1914) „Предлог Савезу српских певачких друштава”, *Гусле* 5: 69–79 / Pušibrk, V. (1914) „Predlog Savezu srpskih pevačkih društava” [“A Proposal to the Union of Serbian Singing Societies”], *Gusle* 5: 69–79.
- Vesić, I. (2013) „Davorin Jenko, 'naš stranac' u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta”, *Limes plus: geopolitički časopis* 2, 175–195 [“Davorin Jenko, 'Our Foreigner' in the Cultural Life of Belgrade (1865–1914): The Contradictions of the Ethnic Concept of the National Identity”, *Limes plus: Geopolitical Magazine* 2].
- Весић, И. (2014) „Вредновање композиторских и диригентских постигнућа Даворина Јенка у јавности Кнежевине/Краљевине Србије и суседним регијама (Војводине, БиХ, Кнежевине/Краљевине Црна Гора): компаративно сагледавање”, *Даворин Јенко (1835–1914). Обележавање 100 година од смрти композитора, Београд, САНУ, 26–27. новембар 2014.* (књижица апстраката), 13–14 / Vesić, I. (2014) „Vrednovanje kompozitorskih i dirigentskih postignuća Davorina Jenka u javnosti Kneževine/Kraljevine Srbije i susednim regijama (Vojvodine, BiH, Kneževine/Kraljevine Crna Gora): komparativno sagledavanje”, *Davorin Jenko (1835–1914). Obeležavanje 100 godina od smrti kompozitora, Beograd, SANU, 26–27. novembar 2014.* (knjižica apstrakata), 13–14

[“Public Valorisation of Davorin Jenko’s Achievements as a Composer and Conductor in the Principality/Kingdom of Serbia and in the Neighbouring Regions (Vojvodina, Bosnia and Herzegovina, Principality/Kingdom of Montenegro): a Comparative Study”, *Davorin Jenko (1835–1914). Marking 100th Anniversary of the Composer’s Death, Belgrade, SASA, 26–27 November, 2014* (book of abstracts), 13–14].

Wachtel, B. A. (2008) *The Balkans in the World History*, Oxford: Oxford University Press.
Живковић, Ј. (1905) „Предговор”, у *Ноћни зборник. Православно српско црквено појање, Велико појање у један глас, и све три литургије у 4 гласа за мушки збор*, Сремски Карловци: Пarna штампарија Ђорђа Ивковића / Živković, J. (1905) „Predgovor”, у *Notni zbornik. Pravoslavno srpsko crkveno pojanje, Veliko pojanje u jedan glas, i sve tri liturgije u 4 glasa za muški zbor*, Sremski Karlovci: Parna štamparija Đorđa Ivkovića [“Preface”, in *Collection of Notated Orthodox Serbian Church Singing, Veliko pojanje in One Voice and all three Liturgies in Four Voices for Male choir*, Sremski Karlovci: Parna štamparija Đorđa Ivkovića].

Vesna Sara Peno and Ivana Vesić

SERBIAN CHURCH CHANT IN THE SERVICE OF NATIONAL IDEOLOGY

(Summary)

In this paper we investigate the process of the creation and embodiment of the concept of Serbian folk church chant throughout the 19th and the beginning of the 20th century among Serbian intellectuals and scholars. In order to indicate its main dimensions we focused on church music narratives of that time. Due to a detailed analysis of discussions and writings in periodicals as well as the published chant collections themselves, we were able to assess the dominant interpretations of the historical development of church singing in the Serbian Orthodox church. Looking closely at suppositions made about the origins and formation of church chants through the history of the Serbian church we could unveil their character e.g. whether they were the result of previously done research or were just a product of speculative thinking. In addition, we formed assumptions on the embeddedness of the concept of Serbian folk church chant in influential narratives on national identity and culture developed among the Serbian political and intellectual elite. The aim of our investigation was to show that the concept of Serbian folk church chant was not only determined by socio-political strivings in the Serbian state but that it was also a product of the wider political and cultural goals of the Serbian elite. Finally, we sought to suggest the important role played by 19th and early 20th century Serbian church music scholars in the process of imagining the Serbian nation.

Примљено 24. марта 2016.

Прихваћено за штампу 24. маја 2016.

Оригинални научни рад