

Весна Пено

## ТИПИКОМ НЕПРОПИСАНЕ ПРИЧАСНЕ ПЕСМЕ У НОВИЈОЈ ТРАДИЦИЈИ СРПСКОГ ЦРКВЕНОГ ПОЈАЊА

**Ай̄с̄ирак̄ӣ:** Новијој традицији српског црквеног појања припада посебна група причасних песама чији текстови нису прописани правилима Типика. Значај и функција коју причасна химна има у централном делу Евхаристије, а која је најважнија служба Православне цркве, сагледана је у раду са литургичког аспекта. Сами текстови и мелодије разматрани су из перспективе касновизантијских и руских утицаја, под којима се очигледно формирало новије српско појање. Реч је, наиме, о појачким жанровима: калофоничном ирмосу и канту, који никада нису имали место у самом богослужењу.

**Кључне речи:** причасна песма, нотни зборници, Типик, Литургија, Причешће, касновизантијска и руска појачка традиција, калофонија, калофонични ирмос, кант.

Међу најчешће бележеним мелодијама за различита богослужења у штампаним и литографисаним издањима српског црквеног појања, као и у рукописним песмарицама које су за своје потребе исписивали ђаци Богословија током 19. и почетком 20. века, налазе се свакако и причасне песме. Велика група ових химни на текстове прописане Типиком, а које се поју на Литургијама у недељу, обрађена је у светлу касновизантијске и новије грчке појачке традиције.<sup>1</sup>

Изостала је, међутим, одговарајућа анализа причасних песама које су српски мелографи редовно бележили у своје нотне зборнике; оне се од претходно поменутих издвајају превасходно због текстуалне основе, која није установљена Типиком. Изостала је, такође, и анализа песама које се у савременој пракси све чешће могу чути у Литургији, а чији текстови представљају слободно писане стихове духовне тематике, без непосредног ослоња на црквену химнографију и пре свега на Свето писмо.

<sup>1</sup> Упор. Весна Пено, *Причастная песнь в сербском унисонном пении нового периода*, Међународна научна конференција Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад, (поводом 2000. годишњице Христовог Рођења), Москва 2000, 186–198.

И једна и друга група песама занимљива је и са мелодијског аспекта, будући да се и овде, као и на плану текста, могу пратити разнородни утицаји на чије ћу порекло покушати да укажем у овом раду. У приближавању могућим одговорима следићу две путање које се, наизглед, не сусрећу и од којих, наизглед, ни једна, ни друга не воде директно постављеној теми. Прва путања исписана је пером касновизантијских мајстора појачке уметности. Њу пратити значи следити рађање, развој и осамостаљивање специфичног појачког жанра који чине песме различитих назива, чији је заједнички именитељ *калофонија*.<sup>2</sup> Друга путања, са које ћу се тек делимично и са много мање аргумената осврнути на постављену тему, има свој почетак у, приближно истој епохи, но ипак другачијој, у руској појачкој традицији. И овде је реч о појави новог музичког облика – *канџа*, који је током 17. и 18. столећа у Русији, и много шире, био врло популаран међу појцима и у народу.

И једна и друга путања, међутим, имају исто исходиште, које ће послужити за објашњење узрока који су довели до појаве, условно речено, „неканонских“, тј. произвољних причасних песама у новијој и савременој српској појачкој пракси. То исходиште јесте само богослужење, јесу, другим речима, литургијске премисе којима се дефинише место и улога сваке богослужбене песме, а посебно причасне. Ова химна, наиме, припада кључном делу Евхаристије, која је историјски одувек била молитвени центар и средиште живота Цркве и живота у Цркви.

\* \* \*

У већини нотних зборника српског појања, који по садржају одговарају типу *Анџолоџије* из византијске и касновизантијске традиције, налази се седам мелодија на Типиком непрописане текстове које су појци користили у Литургији као причастан. Чињеница да су ове песме забележене у издању из 1887. године, које су припремили Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић, и затим са минималним изменама, углавном ритмичким, у низу других штампаних и рукописних песмарица, закључно са зборником Дамаскина Грданичког из 1972. године, говори о њиховој постојаној примени у литургијској пракси.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Упор. Весна Пено, *Из хиландарске појачке ризнице – Викенџије Хиландараи*, Артпринт, Нови Сад 2003, 15.

<sup>3</sup> Упор. табелу бр. 1 у којој су наведене песме, њихови мелографи, односно записивачи, као и зборници у којима се налазе.

Три песме у основи имају псаламске стихове, док су остале три ирмоси канона. Стихови су на црквенословенском језику.<sup>4</sup>

Занимљиво је на почетку приметити да текстови песама понајмање усмеравају пажњу слушаоца на догађај причешћа. За разлику од стихова 14. псалма, који подстичу преиспитивање сопствене достојности и изазивају покајничка осећања, стихови 38. псалма су неприкладни за свечани догађај причешћа у коме понајмање има оправдања за размишљање о пролазности живота и таштини коју он са собом носи. Текст којим се не наглашава радост приближавања тренутку у коме ће се примити Свете тајне или, бар, који не изазива код слушаоца радостотворну тугу, као у покајничким псалмима, никада у историји црквеног појања нису служили, како ћу у даљем тексту показати, као предложак за причасне песме.

У осталим непсаламским текстовима песник се обраћа Богородици, величајући је због надумне тајне Оваплоћења Сина Божијег коме је Она посредовала. *Не тлѣнѣа искушениѣм* је ирмос девете песме канона на Педесетници, док је *На Сѣнаистѣи горѣ* ирмос девете песме трећег гласа канона из Октоиха.<sup>5</sup> *Око сердца моего* је богородичан шестог гласа, који се поје у среду на вечерњој после славе Светому у Минеју на припев „и њѣнѣ...“. Последњи текст на који су српски појци певали причастан, а који за почетне речи има *Господи оуслиши молитвѣ мою*, представља једну од уобичајених молитава.

Причасне химне на поменуте текстове се међусобно разликују по структури, типу рада са мелодијским мотивима, као и по ритмичким карактеристикама које их убрајају у средње развијени, односно мелизматични напев.<sup>6</sup> Но, сигурно најважнији елементи који се морају имати у виду јесу они који ове песме сврставају у одређени глас осмогласја или их, пак, из круга утврђених гласова изузимају. Овде превасходно имам у виду модалну схему, а тек на другом месту мање или више препознатљиве мелодијско-ритмичке обрасце по којима се црквене химне класификују у гласове. Присуство или изостајање модалних елемената у мелодијама разматраних песама индикатор је њиховог порекла. Уколико се они могу идентификовати, чак и у случају да мелодијски обрасци одступају од устаљених и добро познатих за одређени глас, онда засигурно

<sup>4</sup> Упор. табелу бр. 2: превод текстова анализираних причасних на српски језик.

<sup>5</sup> Овај ирмос се пева у недељу и у петак на повечерју, а у суботу на јутрењу.

<sup>6</sup> Осим две мелизматичне мелодије, *Не тлѣнѣа искушениѣм* и *На Сѣнаистѣи горѣ*, остале песме припадају средње развијеном мелосу. У прилогу бр. 1 дате су причасне песме на непрописане текстове према запису Јована Константиновића.

постоји веза са традиционалним црквеним појањем; ако се, пак, не могу открити, ни у обрисима, ради с о утицајима који дате мелодије изузимају из круга традиционалних.

Две причасне химне, *Господи, кто шьитаетъ* и *Скажи ми, Господи*, имају у основи исту средње развијену мелодију осмог гласа коју чине четири обрасца. По типу напева овим причаснима је сродна и *Око сердца моего*, која носи црте четвртог гласа, док *Не тлѣнїа искъшенїемъ* припада осмом гласу. Стеван Мокрањац је уз наслов песме *На Сїнаистѣи горѣ* ставио да је у трећем гласу, по узору на прописани глас катавасије из Октоиха, коме овај ирмос припада.<sup>7</sup> Мелодијске карактеристике, међутим, не упућују на трећи, већ на пети глас осмогласја, што постаје јасније када се дође до касновизантијских мелодија које су несумњиво послужиле као узор према коме је ова химна уобличена.

Занимљиво је приметити да је у првопоменутих песмама на исту мелодију варијантни рад са мотивима знатно сложенији него у две химне, које су очигледно мелизматичније. Наиме, у причаснима *На Сїнаистѣи горѣ* и *Не тлѣнїа искъшенїемъ* три врло широка мелодијска обрасца се готово идентично смењују, док у песмама *Господи, кто шьитаетъ* и *Скажи ми, Господи*, варијациони рад са мотивима унутар обрасца открива композициону технику карактеристичну за тзв. велико – пападикијско појање. Суштина овог композиционог третмана у новијем српском појању огледа се у углавном доследном понављању упечатљивих иницијалних и каденционих формула, као својеврсних сигнала почетка, односно краја датог обрасца, унутар кога су остали мотиви различито организовани.

Причастан на текст *Око сердца моего* у појединим нотним зборницима је забележен у две верзије.<sup>8</sup> Премда се у мелодији могу констатовати контуре четвртог гласа, она је врло стилизована и убедљиво подсећа на световну мелодију. Овде је приметно одсуство сваке врсте варијантног рада са мотивима, који су, иначе, архитектонски сложени у реченице или полуреченице, од којих су поједине стављене између знакова понављања.

<sup>7</sup> Упор. Стеван Стојановић Мокрањац, *Ойшїе и їриѣодно їојање*, прир. Даница Петровић, Завод за уџбенике и наставна средстава – Београд, Музичко-издавачко предузеће „Нота“ – Књажевац, 1998, 153.

<sup>8</sup> Две мелодијске верзије ове химне налазе се у зборницима Јована Константиновића и Јована Козобарића. Упор. табелу 1. Прва мелодијска варијанта коју су ова двојица мелографа забележила има велике сличности са херувиком која је у зборницима означена као Корнелијева.

Из традиције осмогласног српског појања још упечатљивије се издваја причастан *Господи оуслиши молитвѹ мою*. Мелодија у којој преовлађују скокови, мотиви које чине тонови разложеног дијатонског трозвука, што је за црквено појање сасвим нетипично, широки амбитус као у химничким композицијама, и комплетна структура овог причасног асоцирају на песму новијег датума, која нема свога извора у српском традиционалном осмогласју.

Описане мелодијске карактеристике још су приметније у великој групи тзв. духовних песама које су од прве половине 20. века почеле користити у Литургији уместо прописаних текстова и забележених мелодија причасних химни. Велики број текстова ових песама написао је св. владика Николај Велимировић, који је био покретач тзв. богомољачког покрета између Првог и Другог светског рата, али су аутори и многи безимени народни песници. Тематика духовних песама је разнолика; оне говоре о догађају Христовог рођења, као и догађајима и личностима из Светог писма, о вери и животу у Цркви, а знатан број су духовно-родољубиве песме: светосавске, видовданске и др. Писане су на српском језику, а у организовању стиха примењена је углавном силабичка версификација, која подразумева понављање истог броја слогова, уз стални акценат при крају стиха или полустиха.<sup>9</sup>

Једноставне мелодије духовних песама<sup>10</sup> певане су у почетку у ванлитургијским ситуацијама, по завршетку Литургије, када се дели нафора, на народним сабрањима за црквене и манастирске славе, у домовима о свечаним приликама, као и на пригодним црквеним приредбама. У некима од њих је евидентна веза са осмогласним напевима традиционалног српског појања, нарочито са силабичним мелодијама тропара и антифона, иако је обрада утврђених формула доста упрошћена.<sup>11</sup> Много више песама нема додирних тачака са црквеним напевима и њихово порекло иде у правцу руских и украјинских мелодија, о којима ћу говорити у наставку. Овде желим само да нагласим да су духовне песме дубоко укорењене у усменом предању и савременој српској литургијској пракси

<sup>9</sup> Упор. *Духовна лира*, приредио протосинђел др Стефан Чакић, Нови Сад 1986; *Молитвена ѱесмарица „Појте Богу нашему, ѱојте...“*, Беседа, Нови Сад.

<sup>10</sup> Нотне записе ових песама у свом избору сачинио је митрополит Дамаскин Грданички. Упор. Митрополит Дамаскин, *Духовне ѱесме*, Београд 1992; Весна Пено, *Митрополиј др Дамаскин Грданички и црквено ѱојање*, Хришћанска мисао, год. 4, бр. 9/12, 1996, 62/63.

<sup>11</sup> Упор. Весна М. Милинковић (Пено), *Митрополиј Дамаскин: Духовне ѱесме*, Pro Musica 31. У прилогу бр. 2 дата је једна од песама из зборника митрополита Дамаскина Грданичког.

и да су у појединим градским, а нарочито сеоским црквама, као и манастирима, готово у потпуности потиснуле прописане и претходно описане причасне песме, записане у нотним зборницима.<sup>12</sup>

Врло су дубоки корени Типиком непредвиђених причасних које су српски мелографи бележили од средине 19. века и нарочито духовних песама које су се у првој половини 20. столећа усталиле и представљају редовни причасни репертоар у наше време. У даљем излагању, како сам у уводу наговестила, осврнућу се на литургијске узроке и историјске околности у самој појачкој пракси који су током времена довели до тога да се у Литургији причасне песме произвољно одабирају. Такође, понудићу објашњења о томе како су одређене новине у српској литургијској пракси погрешно добиле статус традиције. Осврт у далеку прошлост нужен је да би се у целини сагледао значај и, штавише, примат причасне песме међу осталим богослужбеним химнама.

\* \* \*

Прве сачуване литургијске молитве, које се налазе у спису *Дигахи* или *Учење дванаесторице ајосџола*, написаном око 100. године нове ере, упућују пре свега на причешће као на кључни догађај због кога се сабрање верних врши.<sup>13</sup> На причешће упућују и различити називи овог богослужења: ломљење хлеба (Д. Ап. 2, 42), Господња трпеза (1. Кор. 10, 21) и Господња вечера (1. Кор. 11, 20), али и називи: евхаристија = благодарна служба и литургија = заједничко дело, заједничко богослужење. Циљ због кога се Литургија обавља јесте промена хлеба и вина у тело и крв Христову, да би се остварило мистично сједињење са Христом, примањем Његовог тела, под видом хлеба, и Његове крви, под видом вина.

Све литургије<sup>14</sup> имају један исти и до данас готово непромењени део, назван Евхаристијски канон, који претходи Причешћу.<sup>15</sup> Канон Евхаристије започиње анафором, коју чине: 1) узношење молитава благодарења Богу Оцу за стварање света; 2) благодарно

<sup>12</sup> Савремени појци сасвим ретко користе нотне зборнике и у највећем броју случајева певају једне те исте мелодије које знају напамет.

<sup>13</sup> Видети: *Дигахи – Учење Дванаесторице Ајосџола у: Дела ајосџолских ученика*, прев. са грчког Епископ Захумско-Херцеговачки и Приморски Атанасије, Врњачка Бања-Требиње 1999, 133–145.

<sup>14</sup> У 4. веку записане су прве Литургије. Најважније од њих јесу: св. апостола Јакова, св. апостола Марка, св. Василија Великог, св. Јована Златоустог и св. Климента Римског.

<sup>15</sup> Канону Евхаристије претходе Литургија оглашених (некрштених) и Литургија верних.

сећање (анамнеза) на искупитељско дело Бога Сина; 3) призивање (епиклеза) силаска Светога Духа. Иза анафоре долази тзв. ломљење хлеба, које свештенослужитељ чини по узору на Христа који је окупљеним апостолима на пасхалној вечери у Сионској Горњици *заблагодаривши, преломивши хлеб* рекао: *Узмиће, једиће, ово је моје тело; и узевши чашу и благодаривши дао им говорећи: Пијће из ње сви, јер је ово крв моја Новога Завјета која се за многе пролила на отишућење грехова.*<sup>16</sup>

Пре него што јереј преломи хлеб, окупљени верни исповедају синовско и братско јединство, изговарајући молитву „Оче наш“, припремајући се тако да као деца истога Оца међусобно разделе исти хлеб. Потом подижући хлеб, свештеник говори: *Светице светице, позивајући верне – призване на светост да приступе Причешћу. Након што народ, односно појци одговоре песмом: Једини је Свети, Једини је Господ, Исус Христос у славу Бога Оца, а за време док се у олтару причешћују „служашчи“, поје се причастен.*

Древни извори, без изузетка, чувају сведочанства да се појање причасног није ограничавало само на Причешће свештеника, него се продужавало и на Причешће народа и трајало је док се и последњи причасник не причести. Новијег је датума појава да се појање причасног везује искључиво за причешће клира и да се прекида у тренутку када ђакон, појављујући се на дверима, возгласом позива народ да приступе Причешћу: *са страхом Божијим, вером и љубављу присиђујуће.*<sup>17</sup> Ова пракса се усталила због нередовног причешћивања верника, који се у дужем временском периоду нису причешћивали, као и због тога што је Причешће премештано на крај Литургије, после отпуста. „На овај начин је заборављен тачан смисао причасног и, штавише, створио се утисак да Причешће изазива прекид у Литургији или да, пак, долази са безразложним закашњењем, што све може одвести погрешном закључку да се Литургија заправо и не врши ради Причешћа“.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Тајну вечеру описала су сва четворица јеванђелиста, као и апостол Павле у посланици Коринћанима. Упор. Мт. 26, 26–29; Мк. 14, 22–25; Лк. 22, 15–22; 1. Кор. 11, 23–26.

<sup>17</sup> Ова појава датира из 12. века. Упор. Dimitri E. Conomos, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. 15.

<sup>18</sup> Γωάννου Φουντούλη, *Ἀπαντήσεις εἰς λειτουργικὰς ἀπορίες*, τόμ. Δ', Θεσσαλονίκη 1982, 92. Александар Шмеман ову појаву види као последицу еклисиолошке кризе која се директно одражава на структуру Литургије, а несумњиво и на избор текстова и мелодија за причасну песму. Током црквене историје дошло је до метаморфозе у схватању саме суштине Евхаристије, до њеног свођења на „једну од Светих Тајни“ и „средство освећења“. Сав-

Причасне песме, дакле, „оперишу“ на два нивоа: прво, оне усмеравају пажњу заједнице на присуство Светих тајни и, друго, њихови разноврсни текстови подсећају вернике да се Литургија одвија због одређеног Господњег или Богородичног празника, или поводом прослављања неког великог мученика, апостола и сл.<sup>19</sup> Првобитно, главна претпоставка певања причасног, како истиче Димитрије Кономос, није била просто да се испуни пауза, односно да се музиком попуни време Причешћивања клира и народа. Ову своју тезу Кономос поткрепљује сазнањем да је већина причасних мелодија из најстаријих сачуваних неумских рукописа из 12. века, невеликог опсега и попут речитатива једноставна, чак сразмерно кратка, са врло умереним украшавањем. Њихов делимично орнаментисани карактер никада не ремети композиторово настојање да пажњу усмери на текст, а сама мелодијска једноставност је омогућавала читавој заједници да учествује у певању. У поређењу са Трисветом песмом и херувиком, чије су мелодије знатно дуже, нарочито са увођењем кратима, причасне песме не упућују на закључак да су византијски композитори користили прилику да се одају бескрајном псалмомузицирању. Могло би се рећи да и нема бољег места да се употребе слогови без значења те-ри-рем-ни-но. Чин Причешћа је, међутим, од самог почетка био дубоко свечан и

---

ремени верници више не виде неопходност приступања к Светом Причешћу на свакој Литургији. Не ради се само о пукој еволуцији црквене дисциплине, о опадању побожности, западним утицајима и томе слично, већ о духовном преокрету у самосазнању и самопоимању Цркве у целини. Један од узрока и можда главни који Шмеман наводи лежи у етичком идеалу средњовековног хришћанског друштва, који тешко да је увек био оствариван, али је извршио огроман друштвени утицај. Реч је о монашком аскетизму, с једне стране, и опадању свештенства у свету, с друге стране, што је довело до тога да монаштво буде на челу целокупног црквеног живота. Тај процес је постепено довео до клирикализације Цркве, до све већег међусобног удаљавања свештенства и верног народа, чиме је дошло до промене свеколике атмосфере у Цркви. Упор. Протојереј Александар Шмеман, *Евхаристија као Света тајна причешћа*, у: *О литургији*, Београд 1997, 323.

<sup>19</sup> Комплетни циклус причасних се развијао у том правцу да је свака песма била одређена за једну или више прилика у црквеног години. Овај циклус подразумева 26 текстова, превасходно на псаламске стихове, који су највероватније у потпуности формирани у 9. веку, будући да су забележени у константинопољском типичу који налазимо у рукопису са Патмоса из 8. или 9. века и у типичу, познатом под именом Св. Крста из 10. века. Упор.: А. А. Димитриевскиј, *Описание Литургических Рукописей*, I, Киев 1895, 1–152; J. Mateos, *Le typicon de la grande église*, MS Saint Croix no. 40, 2 vols., *Orientalia Christiana Analecta* 165–166, Rome 1962–1963. Списак текстова причасних песама видети у: Dimitri E. Conomos, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music*, *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, Washington, D.C., 1985, 48–51.



врло усредсређен, и потреба за појањем, нарочито псалама, била је природно највећа, с тим што су егзотичне иновације биле стилистички непотребне и неодговарајуће.<sup>20</sup> Штавише, у самом почетку Хришћанства, у оквиру врло упрошћене литургијске радње увођење музике се сматрало потенцијалним узроком скретања пажње са раздавања Причешћа.<sup>21</sup>

Чињеница је да ни причасна песма, чије место припада главном евхаристијском догађају, није могла остати по страни када су у питању нове композиционе технике и тенденције које су на свој начин обележиле музичку Арс Нову у златној ери Палеолога. Причасне химне су, уз остале химнографске врсте, постале носилац мелизматичног – калофоничног стила, са којим су композитори краја 13. и нарочито током 14. века настојали да допринесу раскошности византијског црквеног обреда. Реч је о својеврсној реформи у оквиру азматске традиције, коју карактерише пре свега примена азматског – светског типика на уштрб, када је реч о музичком аспекту, умногоме сведенијег монашког типика.<sup>22</sup> Пракса анонимног ауторства је у овом периоду све више потискивана, а потписници мелодија су им аутоматски својим именом обезбеђивали специфичан идентитет, означен појмом ифос (ἴφος). Неизбежна неопходност за прогресом, давање одушка музичком изразу, окретање ка личном стилу и независном уметничком објекту постали су нови квалитети ка којима се тежило.<sup>23</sup>

На основу музичких рукописа од 14. века и надаље могу се констатовати, за разлику од осталих литургијских песама, све бројније мелодијске варијанте причасних химни, у којима мелодија има потпуни примат у односу на несумњиво важнији текст. Интерпретација тешких, мелизматичних напева, које је готово немогуће било меморисати, постала је привилегија искључиво обучених појаца који су се служили неумском нотацијом, те је тако народ све мање могао узети активно учешће у појању.

Калофоничне интервенције композитора, посебно од времена Јована Кукузелџа и његових наследника, односиле су се и на *textus recersutus*. Наиме, разноврсни називи попут, анаграматизми

<sup>20</sup> Упор. Dimitri E. Conomos, нав. дело, 16.

<sup>21</sup> Према омилији Теодора Мопсуетског (око 350–428) предаја Светих дарова је првобитно вршена у потпуној тишини. Упор. исто, 5.

<sup>22</sup> Δημ. Κ. Μπαλαγεώργου, *Η Ψαλτική παράδοση των ακολουθιών του βυζαντινού κοσμικού τυπικού*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 6, Αθήνα 2001.

<sup>23</sup> Kenneth Levy, *Le "tournant décisif" dans l'histoire de la Musique Byzantine, 1071–1261*, Rapports et Co-Rapports – Art et Archéologie, Congrès International d'Études Byzantines, Athens 1976, 288.

(ἀναγραμματισμοί), анаподизми (ἀναποδισμοί), матиме (μαθήματα), калофонични ирмоси (καλοφωνικοὶ εἴρμοι) и др. означавали су богато разрађене, мелизматичне мелодије, у којима се као текстуални предложак готово увек налазила одређена стихира, ирмос или нека друга врста црквених тропара. Поједине стихове или комплетан текст наведених химни композитори су врло слободно обрађивали, понављајући или изостављајући одређене речи, нарушавајући установљени редослед стихова, понекад умећући нове и сл.

У касновизантијској епохи калофонични поступци примењивали су се пре свега у компоновању тзв. калофоничних ирмоса, на којима ћу се више задржати, будући да они директно имају везе са причасним песмама из записа српских мелографа, а са текстовима који се односе на Пресвету Богородицу.

Могло би се рећи да је у домену калофоничних ирмоса византијска традиција у целини имала свој други велики стваралачки врхунац. Од средине 16. века, наиме, и све до почетка 19. столећа овај жанр је био изузетно популаран и у њему су се огледали сви познатији мелурзи, међу којима су најистакнутији Петар Берекетис, Арсеније Млађи, Герман епископ Нове Патре, Баласије Јереј, Дамјан Ватопедски, константинопољски протопсалти Јован, Данило и Јаков и многи други.<sup>24</sup>

Калофонични ирмоси су компоновани на текстове изабраних ирмоса различитих канона из богослужбених књига. Појани су у ванлитургијским ситуацијама, за време дељења нафоре, током обеда у манастирским трпезаријама и у другим свечаним приликама, као и изузетно, уместо *Богородице Дјеве* на ломљењу хлебова (ἀρτοκλασία).

Музички захтеви које су ове композиције собом носиле били су високи. Могли су их певати појци са посебним гласовним способностима, одличним слухом и дугогодишњим појачким искуством. Сложеност калофоничних ирмоса произилазила је из устројства мелодијских образаца у којима је наглашен варијациони принцип, као и из врло богате модулационе схеме, што су све елементи које је византијска музичка традиција имала похрањене у многим неумским записима из ранијих периода, но који су директно преузимани и из световне музике, нарочито инструменталне. И овде је важно да поменем запажање да је окретање узорима из световне, тзв. стране музике и њеном духу све очигледније како време одмиче. Тако на пример калофонични ирмоси најплоднијег ствараоца у овом жанру Јереја Баласија садрже класичнија музичка решења, док његови млађи савременици и настављачи Берекетис и Халадзоглу

<sup>24</sup> Весна Пено, *Из хиландарске појачке ризнице – Викенџије Хиландараи*, 19–20.

више користе поступке који општи звук њихових калофоничних ирмоса издвајају из круга црквене музичке литературе и приближавају виртуозним вокалним остварењима световне музике карактеристичне за Исток.<sup>25</sup> Постојање описаних мелодија још више је истакло улогу псалта, који се, окушавајући се у њиховом извођењу, издвајао не само од народа, већ и од осталих певача.

У доступним грчким издањима са калофоничним ирмосима пронашла сам два ирмоса са почетним речима **На Синаистѣи горѣ** и **Око срѣдца моегѡ**.<sup>26</sup> У *Калофоничном ирмолоѣину* Григорија протопсалта наведене су три мелодијске верзије ирмоса **На Синаистѣи горѣ**, од којих је једну саставио анонимни аутор, а потписнице друге две су јереј Баласије и ватопедски монах Дамјан. Иако су све три са почетном мартиријом трећег гласа, изглед мелодијских образаца и медијалне сигнатуре упућује на први плагални глас, баш као и у српској мелодији на исти текст. Три грчке варијанте имају више сличних неголи различитих елемената. Промене су превасходно на плану мотива. Заједнички им је, укључујући и српску верзију, тип рада са мелодијским обрасцима, нарочито понављање карактеристичних иницијалних и финалних формула. Ипак, у грчким напевима структура је умногоме разрађенија, док се у српском напеву дугачки обрасци доследно и без промене понављају.

Мелодија на почетни стих **Око срѣдца моегѡ** налази се и у издању литургијских химни, и то уз причасне и друге песме које се певају на крају службе.<sup>27</sup> У *Ирмолоѣиону* ова мелодија, коју је компоновао Петар Берекетис, иако са одликама мелизматичног напева, није исувише дугачка и нема уметнуту кратиму. Припада другом плагалном гласу и нема никакве сличности са постојећом српском мелодијом. Одакле потичу мелодијски обрасци српског причасног на наведени ирмос за сада остаје нерешено питање, но, недвосмислено је да је сам текст био популаран те су га српски појци усвојили и уврстили међу остале причасне химне.<sup>28</sup>

На траг о пореклу мелодије за причасни на текст ирмоса **Око срѣдца моегѡ**, као уосталом и о пореклу већине мелодија духовних

<sup>25</sup> Упор. Предговор у: Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, *Ειρμολογίου Καλοφωνικόν*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1835.

<sup>26</sup> Исто, 63–68.

<sup>27</sup> Упор. *Μουσικός Πανδέκτης - Θεία Λειτουργία*, τόμ. 4, Αδελφότης θεολόγων η Ζωή, Αθήναι 1984, έκδ. 4, 344.

<sup>28</sup> Ирмос девете песме канона на Педесетницу **Не тлѣнѣа неκδѣиѣиѣмѣ**, није унет у *Калофонични ирмолоѣион*, али он у потпуности одговара описаним напевима.

песама на слободно писане стихове, наводе руски, односно украјински канти. Овај једноставни музички облик, у коме доминира дијатоника, дугачке нотне вредности и не нарочито инвентивна мелодика, био је изузетно распрострањен почетком 17. и током 18. века, пре свега међу кијевским Русима.<sup>29</sup> Многи канти су заправо били преузети из католичког и језуитског репертоара мелодија. Стварани су као самосталне песме и као нумере у тзв. литургијским драмама и барокним историјским представама, које су приказиване о великим празницима у градовима северно од Саве и Дунава у којима су живели православни Срби у 18. веку. Познато је да је подстицај за ове манифестације, које су имале верски, национални и културни карактер, стизао преко руских и украјинских учитеља који су предавали у славено-латинским школама у српским срединама.<sup>30</sup>

Упркос недостатку богатије руске и украјинске музичке грађе,<sup>31</sup> расположиве збирке канта довољне су за закључак да су тематика песама и општи композициони принципи у изградњи мелодике заједнички са духовним песмама који су се у новијој српској пракси усталили као произвољни причасни. За аргументованије становиште несумњиво је потребно засебно истраживање, у које мора бити укључено и поређење са народним стваралаштвом, сеоским и градским, будући да је познато да су одређени мелодијски модели коришћени са различитим, црквеним и нецрквеним текстовима у основи.<sup>32</sup>

\* \* \*

Поредак у Цркви је одређен литургијским предањем и регулисан је правилима Типика. Поштовање поретка не значи слепо следовање Типику као мртвом слову, него је живо и добровољно саображавање Предању. Богослужење се остварује у јерархијски

---

<sup>29</sup> И. Гарднеръ, *Богослужбеное пение русской православной церкви*, т. II, Jordanville, New York, 111–116.

<sup>30</sup> Даница Петровић, *Српска музика и руско-српске културне везе у XVIII веку*, у: *Југословенске земље и Русија у XVIII веку*, Научни скупови књ. XXXII, Одељење историјских наука, књ. 8, Београд 1986, 303–319; Катарина Томашевић, *Музика и позоришни животи Срба у XVIII веку*, магистарски рад у рукопису, Београду 1990.

<sup>31</sup> У збирци изабраних канта које је приредио Копиловој налази се једино песма на псалам Господи, кто шбатаетъ. Упор. *Избранные русские канти XVIII века*, Ленинград, Музыка 1983.

<sup>32</sup> О сличностима између појединих мелодијских сегмената које се налазе подједнако и у црквеним и у народним напевима упор. Димитрије Стефановић, *Melody Construction in Byzantine Chant*, Actes du XIIe Congrès International D'Études Byzantines, Ochride 1961, Beograd 1963, 375–389.

установљеној црквеној заједници, која и у свом најмањем виду представља присуство и дејство целе васељенске Цркве. Свештеник, ђакон, чтец, појац и народ се не управљају по субјективним жељама и потребама, него дејствују у богослужењу као извршиоци црквених заповести и тако чине заједничко, а не индивидуално дело. Нико нема право да чини, говори или поје по сопственом нахођењу, него оно што одређује поредак. Ово не значи да су богослужбене радње статичне и стереотипне. Током историје је долазило до еволуције појединих облика, али не и мењања на уштрб саме суштине и смисла због кога се оне врше.

И поред јасно израженог Предања и устројства живота Цркве, у новијој српској литургијској пракси, у домену причасне песме, дошло је до промена које са аспекта богослужбеног поретка немају оправдање. Чињеница да су се уз Типиком предвиђене причасне химне у српским нотним зборницима из 19. и 20. века нашли и тзв. калофонични ирмоси, као и мелодије чије се порекло може с правом тражити у руским и украјинским кантима, те да се у савременој пракси на месту причасног често могу чути недогматске, општерелигијски интониране песме, дакле, све скупа, нелитургијске композиције са несврсисходним текстовима, говори о произвољном односу како појаца, тако и свештенослужитеља према централном догађају евхаристијског сабрања – Причешћу, као и погрешном схватању улоге црквеног појања у богослужењу.

Нажалост, занемаривање прописаних причасних за одговарајући дан, празник или светитељски лик (пророци, апостоли, мученици, преподобни и др.) све је приметније у нашој савременој пракси, као што је, већ одавно, присутан немаран однос према певаној речи. Учешће у појању захтева одговорну припрему која подразумева следовање Типику и одабирање адекватних мелодија на одговарајуће текстове, које свакако постоје у зборницима црквеног појања. Једино се на овај начин може избећи повлађивање увреженим погрешним навикама, чија је мера произвољност и недовољна ангажованост појаца, а које током времена сасвим неоправдано задобијају ознаку традиције.

**Табела бр. 1**  
**Мелографи, записивачи и зборници у којима се произвољни причасни налазе**

| Произвољне причасне песме |              | Мелографи, преписивачи * |              |      |                |              |      |      |              |      |      |      |      |        |      |
|---------------------------|--------------|--------------------------|--------------|------|----------------|--------------|------|------|--------------|------|------|------|------|--------|------|
|                           |              | 1                        | 2            | 3    | 4              | 5            | 6    | 7    | 8            | 9    | 10   | 11   | 12   | 13     | 14   |
|                           |              | Г.Б.<br>Н.Т.             | П.К.<br>Ј.П. | Т.О. | Ј.Коп.<br>С.С. | П.Т.<br>С.С. | Ш.И. | Х.М. | А.А.<br>П.П. | М.Ј. | М.Б. | С.М. | Н.Б. | Ј.Коз. | Д.Г. |
| Незаклење посла Господу   | (Пс. 110:9)  | +                        |              |      |                |              |      |      |              |      | +    |      |      |        |      |
| Господи, што мнџагате     | (Пс. 141:2)  | +                        |              | +    | +              | +            | +    | +    | +            | +    | +    | +    | +    | +      | +    |
| Оваки ми, Господи         | (Пс. 38:5-6) | +                        | +            | +    | +              | +            | +    | +    | +            | +    | +    | +    | +    | +      | +    |
| На Снајстџи горџ          |              | +                        | +            | +    | +              | +            | +    | +    | +            | +    | +    | +    | +    | +      | +    |
| Не тлаџа исцџењена        |              | +                        |              |      | +              | +            | +    | +    | +            | +    | +    | +    | +    | +      | +    |
| Господи оуслџши мољитџо   | анно         | +                        |              | +    | +              | +            | +    | +    | +            | +    | +    | +    | +    | +      | +    |
| Ово сердца мољгу          |              | +++                      |              | +    | ++             | +            | +    | +    | +            | +    | +    | +    | +    | ++     | +    |

\* Објашњење скраћеница дато је на стр. 135–136.

1.

**Гаврило Бољарић – Никола Тајшановић**

*Српско православно ѿјеније ѿ карловачком сѿаром начину*

св. 1 – делови Литурѿије

Сарајево 1887.

2.

**Петар Костић, Јефта Петровић,  
ученици IV год. Карловачке богословије**

*Црквено велико ѿјеније,*

литографисано у штампарији А. Фукса

Нови Сад 1889.

3.

**Тихомир Остојић,**

*Православно црквено ѿјеније ѿ сѿаром карловачком начину,*

Нови Сад 1897.

4.

**Јован Константиновић**

*Ноћално српско православно црквено ѿјање*

Пакрац 1900.

5.

**Непознати записивач – појање у Карловачкој богословији:**

*Ноћално српско православно црквено ѿјање како ѿју*

*карловачки боѿослови,*

преписао богослов Петар Трбојевић у Сремским Карловцима 1901,

издали С. Стратимировић, племић и П. Трбојевић богослов.

Рукопис – Музиколошки институт САНУ.

6.

**Непознати аутор – појање у Сомборској препарандији:**

*Православно српско црквено велико ѿјање,*

пише Павле Илијевић, учитељски приправник II године у Баји

рукопис – Музиколошки институт САНУ.

7.

*Ноћни зборник*

Христифор Милошевић, богослов друге године

1902/1903.

8.

**Лазар Лера:**

Литургијско, минејско, триод,

хектографисали Л. Лера и П. Зубан 1903–1904 у Сомбору

**9.**

*Православно српско црквено велико њојање и уиџврђене сѣихире њо карловачком најеву*  
преписао Милорад Јовичић, српски учитељски приправник,  
Шапирографисао Паја Поповицки, српски учитељски приправник  
потпис Станимира Субића, српског народног учитеља из Земуна  
Пакрац 1909.

**10.**

*Православно српско црквено велико њојање и уиџврђене сѣихире,*  
*сѣављено у ноше за један ѓлас њо карловачком најеву,*  
*својим ученицима средио и дојунуио ѣројѡђакон Мирко Балубцић,*  
Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1913.

**11.****Стеван Ст. Мокрањац:**

*Оишише и ѣриѓодно њојање,* том. 8/a, прир. Даница Петровић,  
Завод за уџбенике и наставна средства – Београд,  
Музичко-издавачко предузеће „Нота“ – Књажевац, 1998.

**12.****Ненад Барачки:**

*Нојни зборник српскоѓ народноѓ црквеноѓ њојања њо*  
*карловачком најеву,*  
Нови Сад 1923, Крагујевац 1995.

**13.****Јован Козобарић**

*Православно црквено ѣјеније,* књ. 1, *Службеник и Требник,*  
Осијек 1935.

**14.****Дамаскин Грданички,**

*Српско црквено њојање на црквенословенском и српском језику,*  
I – *Лиѣурђија,* II – *Вечерње, Јуѣрење,* III – *Осмођласник,*  
Београд 1972.



**Табела бр. 2. Превод шекспирових произвољних причасних песама****Не тлѣніа искушеіемз**

Ти која си, неповређена искушењем, родила  
и великом Уметнику (Творцу) Логосу тело подарила,  
мати неискусомужна, Дјево Богородице,  
прибежиште Онога кога је немогуће понети,  
обиталиште Несместивог,  
Саздатеља Твога,  
Тебе величамо.

**На Синајстѣи гору**

На Синајској гори, у купини Мојсеј виде Те,  
несагориви огањ Божанства,  
која зачиње у утроби.  
Данило Те виде као гору недељиву,  
као процветали штап,  
а Исаија клицаше (Теби) из потомства Давидова.

**Скажи ми, Господи**

Објави ми Госпode крај мој и који је број дана мојих,  
да разумем чега се лишавам;  
гле као на длан спустио си дане моје,  
и живот мој као ништа је пред Тобом; ипак, све је таштина.  
Алилуја

**Господи оуслиши молитвѣ мою**

Госпode оуслиши молитву моју  
и вапај мој к Теби да дође,  
не одврати лице Твоје од мене  
и у дан туге приклони к мени ухо Твоје,  
Ти јеси Господ који пребива у векове  
и Тебе се сећају из нараштаја у нараштај.

**Господи, кто обитааетъ**

Госпode, ко пребива у становима Твојим  
или ко ће се настанити на Твојој светој гори?  
Онај који безазлено ходи и чини правду –  
који истину говори срцем својим.  
Алилуја

**Око сердца моего**

Око срца мога подижем Теби Владичице,  
не презри мали мој уздисај;  
у часу када ће Син Твој судити свету  
буди ми покров и помоћница.

## Прилог бр. 1

Произвольни причасни из зборника Јована Константиновића,  
*Нојално српско ѱравославно црквено ѱојање*

## Господи, кто ѱбитаеѳъ

Гѳ спѳ дн Гѳ спѳ дн кто  
 ѱ бы та еѳъ кто ѱ бы та еѳъ  
 кто ѱ бы та еѳъ вѳжи ли он  
 тво емѳ и ли кто все лит сѳ и ли кто все лит сѳ  
 во свѳ тѳ ю Гѳ рѳ тво ю  
 ю ход ѳй не по ро чень  
 и дѳ ла ѳй прав дѳ гла го лѳй  
 и сти нѳ вѳ серд цѳ сво емѳ  
 ѳа ли лѳ ѳа ал ли лѳ ѳа ал ли лѳ ѳа

## Скажи ми, Господи (1)

Ска жи ми Го спо ди  
 кон чи нѣ мо  
 ю и чи сло дней  
 мо ихъ ко е естъ да ра зѣ  
 мѣ ю да ра зѣ мѣ ю да  
 ра зѣ мѣ ю что ли ша  
 ю са азъ се па ди по ло жнаѣ е си дни  
 мо ѿ и со ставъ мой іа ко нич  
 то же пред то бо ю о ба  
 че вса че ска ѿ сѣ е та  
 па ли аѣ іа апа ли аѣ іа апа ли аѣ іа

## Скажи ми, Господи (2)

Ска жи ми Го спо ди  
 кон чи нш мо ю кон  
 чи нш мо ю и чи сло дней  
 мо ихъ ко е естъ да ра зш  
 мкъ ю да ра зш мкъ ю да  
 ра зш мкъ ю что ли шам  
 ю самъ азъ се пш ди по ло жнаъ е си дни  
 мо ѿ и со ставъ мой іа конич  
 то же предъ то бо ю о ба  
 че вса че ска ѿ сш е та  
 пш ли лш іа ал ли лш іа ал ли лш іа

## На Сїнайсткї горѣ

Днесъ на

сї най

сткї

го рѣ

ви лѣ

го рѣ ви

лѣ тѣ

вѣкѣ пи нѣ

Мѡѡ

сѣй вѣкъ пи  
нѣ мѡвѣ сѣй  
не ш  
пал нш  
о гнь бо же  
ства о гнь бо же  
ства за  
чен шс

ю во чре вѣ  
 во чре  
 вѣ  
 да нѣмъ же  
 та  
 ви дѣ го  
 рѣ  
 не  
 сѣ ко мѣ ю  
 же залъ про

ЗѦБ ШЇЙ  
И са ѿ  
А  
БЗЫ  
ВА ШЕ  
ШТЪ КО РЕ НЕ  
Аа вї  
Аа вї Аа  
ВА



## ОКО СЕРДЦА МОЕГѠ (1)

О ко сердца мо е гѠ

вѣс пѣца ю те вѣ вла ды чи це

не пре зри ма ла гѠ мо е гѠ

воз ды ха нї ѿ

вѣ часъ ег да сѣ дитъ

сынъ твой мї рѣ вѣ ди ми

по кровъ и по мѣщ ни ца.

## ОКО СЕРДЦА МОЕГѢ (2)

О ко сердца мое е  
гв вос пѣ ца ю къ те бѣ бла  
ды чи це не пре зри ма ла гв  
мо е гв воз ды ха нї ѿ  
въ часъ ег да сѣ дитѣ сынѣ  
твоей мї рѣ вѣ ди ми по  
кровъ и по мощ ни ца  
вѣ ди ми по кровъ  
и по мощ ни ца I. II.  
ца. ца.

## НЕ ТАКНІА ИСКУШЕНІЕМЪ

НЕ ТАК

НЕ ТАК НІ

А И СВѢ ШЕ

НІ ЕЛЪ

РОЖА

ША

А РОЖА

ША А

И

ВСЕ

И ВСЕ ХИ

цр сао вѣ плоть  
взай мо даб  
ша ѿ  
взай мо даб  
ша ѿ  
ма  
ма ти не  
и срѣ со  
мѣж  
на ѿ  
аѣ

БО  
БО ГО РО ДИ  
ЦЕ  
ПРІ А  
ТЕ ЛИ ЦЕ НЕ СТЕР  
ПИ МА ГВ СЕ ЛО  
НЕ ВМЪ  
СТИ МА ГВ ЗИ  
ЖДИ ТЕ АА ТВО  
Е ГВ  
ТА ВЕ ЛИ ЧА  
ЕМЪ.

## Господи оуслиши молитвѸ мою

Го спо ди ү слы ши ү слы ши мо  
 лит вѸ мо ю и вопль мой и вопль  
 мой къ те бѣ да прїи деть и вопль  
 мой къ те бѣ да прїи деть да прїи  
 деть не шти ти ли ца тво е гш шти  
 ме не въ онъ же аще день скорб лю при кло  
 ни ко мнѣ ү хо тво е ко мнѣ ү  
 хо тво е ү хо тво е  
 ты же Го спо ди во вѣкъ пре бы ва е  
 ши и па мать тво а въ родъ и родъ  
 да ли ас іа аа ли ас іа аа ли ас іа

Прилог бр. 2  
Митрополит Дамаскин, *Духовне ѿсме*

ПОМОЗИ НАМ ВИШЊИ БОЖЕ

умерено  
лагано

По-мо-зи нам, вишњи Бо-же без тебе се ништ' не  
мо-же Ни о-ра-ти ни ко-па-ти ни-ти песме  
за--пе--ва--ти.

2. Помози нам вишњи Боже,  
Без Тебе се ништ' не може,  
Ни родит, ни умрети  
Нити болест преболети.
3. Помози нам вишњи Боже,  
Без Тебе се ништ' не може,  
Ни грешнику покајати  
Нити с братом запевати.
4. Помози нам вишњи Боже,  
Без Тебе се ништ' не може,  
А с Тобом се све постиже  
И у вечни живот стиже.

Vesna Peno

COMMUNION SONGS NOT REGULATED BY THE TYPICON IN  
THE RECENT TRADITION OF SERBIAN CHURCH SINGING

(Summary)

In notated collections of Serbian church hymns from the 19th and 20th century there are, among others, communion songs with texts that were not regulated by the Typicon. These so-called “arbitrary communion songs” have been very popular in the recent tradition of Serbian church chanting. They have been gradually pushing out the hymns that are regulated for singing on concrete days and feasts during the church year.

Analysis of possible influences that determined the way texts and the melodies delved into the recent Serbian church chanting follows two possible directions. The first commenced from late-Byzantine singing tradition; more specifically, from a group of songs that although based on liturgical texts, were performed in extra-liturgic occasions. These are calophonic *irmoi* which were composed by a great number of known late-Byzantine masters of singing. The second direction had its beginning in Russian spiritual music that generated a new melodic genre, *kant*, based on western models. The majority of those compositions have freely written spiritual texts, too, and not part of the liturgy. *Kanti* were, namely, singing numbers in liturgical dramas – theatrical pieces with Christian historical themes.

The majority of arbitrary communion hymns from Serbian collections have texts from the psalms or use texts for *irmoi* of specific canons. There is only one text that does not belong to the output of church hymnography. In spite of that, the melodies of the analysed hymns reflect the presence of traditional compositional procedures characteristic of late-Byzantine and Serbian traditions. On either side, they possess atypical musical phrases that relate them to the *kanti*.

The usage of paraliturgical songs instead of communion hymns is commentated upon from the liturgic aspect also. That song belongs to the central part of the Liturgy and most fundamental during the service of the Orthodox church. Therefore, the deviation in Serbian practice from the rules that define its place and role demonstrate the distancing from the tradition, raises a fundamental question: is liturgical meaning being compromised.

UDK 783.6.036 (=163.41): 271.2–535.4