

Весна Пено

ТРАДИЦИОНАЛНО И МОДЕРНО У ЦРКВЕНОЈ МУЗИЦИ – ОГЛЕД О КАНОНУ И ИНВЕНТИВНОСТИ

Апстракт: Оглед о традиционалном и модерном у црквеној музици се заснива на разматрању својеврсне прекретнице у појачкој традицији Источне цркве током XIII и XIV века. Афирмисање мелизматичног напева у коме мелодија преузима примат над богослужбеним текстом је појава са којом се наизглед руше у предању вековима устаљена, иако у писаним изворима непосредочена, правила композиторске вештине у обличавању црквеног мелоса. Модерни – каллофонични поступци у компоновању нових мелодија и аранжманима традиционалних, сагледани, међутим, из перспективе општих тенденција у културном, политичком и црквеном животу Византије које је у периоду пред њену пропаст обележио исихастички покрет, потврђују да између „старог“ – канона и „новог“ – композиторске инвентивности није дошло до битне промене. Другим речима, појаве модерног у музичком изразу су другачији вид испољавања једне истине коју црквено Предање очувава кроз векове.

Кључне речи: црквено појање, традиција, символ, каллофонија, богослужење, исихазам, Предање.

У настојању да дефинише антиномичне појмове *традиционално* и *модерно*, у вези са појачком традицијом Источне цркве, проучавалац мора да активира врло сложен истраживачки апарат, у коме равноправно егзистирају и индуктивни и дедуктивни метод. Појашњење наведених термина неминовно подразумева излазак из оквира музикологије и укључивање у области опште историје књижевности – химнографије, теологије и естетике, антропологије и социологије.

Комплементарни приступ у коме се сусрећу поменуте научне дисциплине или бар неке од њих, још увек није довољно заступљен у постојећим студијама византолошке музикологије.¹ На изазов за

¹ Млада византолошко-музиколошка наука још увек је у фази прикупљања примарних сазнања о рукописним изворима, нотацији, елементима музичког система: осмогласју, лествицама, ритму, врстама напева и др. Стога проучаваоци оправдано прибегавају аналитичко-историјским студијама у којима се разматрају издвојени, углавном теоријски и химнографско-мелодијски проблеми унутар конкретног литургичког контекста у, такође, одређеним историјским периодима, у мање или више сродним појачким традицијама народа који чине православну екумену. Са изузетком неколико наслова, византолошко-музиколошка наука још увек не поседује ни монографије о познатим личностима – мајсторима појачке уметности који су се својим “опусом” издвојили из небројаног мноштва стваралаца црквених композиција.

синкретичким промишљањем теме назначене у наслову рада и њој сродних питања, премда не толико у вези са музиком колико са другим уметностима, покушали су да одговоре стручњаци чија су примарна интересовања окренута естетици и поетици византијског стваралаштва, међу којима има и теолога, и историчара уметности.²

Вођена питањима о смислу и функцији појања и уметности у целини у Византији, о улози уметника и његовој стваралачкој слободи, о критеријумима вредновања црквено-уметничких дела, као и критеријумима који им обезбеђују трајање или их воде у заборав, покушаћу да задату тему осмотрим из више углова. Путања којом ћу јој се приближавати неминовно је кружна и обухвата историјски удаљене станице. Из перспективе Невечерњег дана, поглед ће прећи преко слике коју су, о уметничком изображавању онога што долази, видели Оци Цркве из раног периода Хришћанства, затим ће досећи до времена сутона Византије, до музичког „перцеповања“ и иконизовања Тајне над тајнама, да би се са нама савременим гледиштима о естетици и поетици црквене уметности најзад вратио на почетак, у коме се мозаик саставља. Идеја која прати ово кретање, у коме би дефиниција *традиције* и *модерне* у црквеној музици требало да буде назначена, јесте разоткривање односа који постоји између унапред детерминисаних правила уметничког стварања и инвентивности уметника.

Ограничавајући се на XIV век, на условно кратак, но, без сумње по много чему преломан период комплетне византијске историје и културе, и узимајући за музички узорак само главну тенденцију која је обележила појачку праксу тога доба, а чији је представник мелод Јован Кукузел, свесна сам да су моји закључци прелиминарни. Избор музичке проблематике спроведен је са намером да се у „одјецима старог“ – традиционалног препознају, идентификују и објасне појаве „новог“ – модерног.

² Уп. Р. А. Michelis, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, London 1955; G. Mathew, *Byzantine Aesthetic*, London 1963; *Art et Société a Byzance sous les Paléologues*, Actes du colloque organisé par l'Association internationale des Études Byzantines a Venise en Septembre 1968, Bibliothèque de l'Institut hellénique d'Études Byzantines et Post-Byzantines de Venise – N. 4, Venise 1971; А. П. Каждан, *Книга и писатељ в Византии*, Москва 1973; Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности* (са руског прев. Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић), Књижевна мисао, Београд 1982; Виктор Бичков, *Византијска естетика* (са руског прев. Димитрије М. Калезић), Просвета, Београд 1991; Χρισόστομος 'Α. Σταμούλης, *Κάλλος τὸ Ἁγίον*, Ἀκρίτας, Αθήνα 2004; Јевгениј Нерцман, *Vizantijska nauka o muzici* (prev. sa ruskog Zoran Buljugić), Clio, Београд 2004; Виктор Лазарев, *Историја византијског сликарства* (са руског прев. Антонина Пантелић), Београд 2004.

У овој ћу студији пре свега постављати питања, и понудити делимичне одговоре. Не претенциозност у изналажењу коначних решења, него запитана радозналост, одредили су начин излагања и структуру рада коме би највише одговарала одредница *оглед*.

* * *

Целокупно хришћанско богослужење, а изнад свега централна служба – Евхаристија, настали су и у својим спољашњим манифестацијама су устројени као символ Будућег царства.³ У Хришћанству се символ поима као само изображење.⁴ Прецизније речено, две реалности (емпиријска или видљива и духовна или невидљива) у символу нису сједињене ни логички (једно означава друго), ни аналогно (једно изображава друго), ни узрочно-последично (једно је узрок другог), него епифанијски (грч. *ἐπιφάνεια* – јављање). То значи да символ није напросто „сличан“ са оним што симболише, већ у томе што симболише учествује и реално уводи у заједништво са њим. „Истински и првобитни символ је неодвојив од вере, с обзиром на то да је она *потврда ствари невидљивих*, тј. знање у којем се може суделовати“.⁵

Изграђивање света у коме се одсликава реалност Есхатона, постао је, још на почетку Хришћанства, стваралачки императив, подједнако за све врсте прегалаца на пољу уметности. На уметност се никада није гледало као на независну сферу делања и мишљења.⁶ Управо супротно, требало је да она обезбеди конкретни, чулима опажајни модел духовног идеала, и да представи не само његову феноменолошку страну, него управо ноуменолошку, да се приближи прототипу, праобразу, суштини. Овај захтев је произашао из уверења да се посредством чулима приступачних симбола човек уздиже, колико му је могуће, до божанских виђења. Другим речима, по божанском промислу и по мери одговора човека на призив да учествује у есхатолошкој стварности, како је записао хришћански мистик познат под именом Дионисије Ареопагит, „умнодостижно

³ Уп. Γρηγορίου Ἱερομονάχου, *Ἡ θεία Λειτουργία - Σχόλια*, Ἀθήνα 1985²; Архимандрит Василије Гондикакис, *Света Литургија – Откривење нове твари (Елементи литургијског доживљаја тајне јединства у Православној Цркви)* (са грчког прев. епископ Бачки др Иринеј), Беседа, Нови Сад 1998.

⁴ Од грчке сложенице *συν-βάλλω* што значи: заједно ставити, саставити, сјединити.

⁵ Протојереј Александар Шмеман, *Евхаристија* (са руског прев. Младен М. Станковић), Манастир Хиландар 2002, 30–31.

⁶ Уп. Виктор Бичков, нав. дело, 9.

постаје видљиво, надпостојеће се одева у постојеће, безоблично и без лика облачи се у облик и лик, а натприродна и неуобличива простота умножава се преко појединачних симбола“.⁷

Сам символ у теолошком концепту уметности схваћен је као кључна гносеолошка, али и онтолошка категорија, јер се њиме постепено открива тајна коју он означаје и уједно уводи у још дубљу тајну.⁸ Отуда је и читава византијска уметност, која се симболима користила, имала изразито психолошко, гносеолошко и анагошко усмерење. Наиме, црквена здања, ликовне представе (мозаици, фреске, иконе), богослужбени предмети, свештеничке одежде, светотајински обреди, химнографија, појање – сви ти елементи улазили су у састав култа, који је представљао величанствени уметнички ансамбл. У основи датог ансамбла лежала је најсложенија симболика која је требало истовремено да пружи естетски доживљај и подстакне разумевање и учествовање у мистагошком животу и да доведе до јединства човека с Богом. „Ако се у схватању Византинца – како пише Виктор Лазарев – култ појављивао као главна карика између оностраног и ононостраног света, онда је уметност, будући и сама део култа, имала ту исту функцију“.⁹

У патристичким написима који су у посредној или непосредној вези са појачком уметношћу – управо се као кључне теме издвајају њена симболичка природа и моћ утицаја у сфери емоционалног, психолошког и етичког. Изједначавајући земаљску музику са небеском и називајући је мудрим изумом Учитеља и даром Светога Духа,¹⁰ славословљем у коме учествују, сједињени, анђели и људи,¹¹ наглашавајући њену корист јер осликава настројење душе и продубљује сазнање о божанској мудрости,¹² јача врлину¹³ и мистично узводи у јединство са Богом,¹⁴ – још су кападокијски оци Цркве у

⁷ Цитирано према Ђорђе Трифуновић, *Писац и преводилац инок Исаија*, Крушевац МСМЛXXX, 100.

⁸ Уп. Здравко М. Пено, *Катихизис – основе православне вере*, Манастир Острог 2005², 74.

⁹ Виктор Лазарев, нав. дело, Београд 2004, 17.

¹⁰ Μέγα Βασιλείου, *Ὁμιλία εἰς τὸν Α΄ Ψαλμόν*, PG 29, 213; PG 55, 183.

¹¹ Ἰωάννου Χρυσοστόμου, *Ὁμιλία Β΄, Εἰς τὸ γενέθλιον τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*, PG 56, 387.

¹² Γρηγορίου Νύσσης, *Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν Ψαλμοῦς*, PG 44, 444D; Μέγα Βασιλείου, *Ὁμιλία εἰς τὸν Α΄ Ψαλμόν*, PG 29, 212.

¹³ Ἰωάννου Χρυσοστόμου, *Εἰς τὸν Ἠσαΐαν*, ὁμιλία Ε΄, PG 56, 57.

¹⁴ Μέγα Βασιλείου, *Ὁμιλία εἰς τὸν Α΄ Ψαλμόν*, PG 29, 213A; Ἰστι, *Περὶ εὐχαριστίας*, PG 31, 228A; Μαξίμου Ὁμολογητῆ, *Μυσταγωγία ΙΑ΄*, PG 81, 689C.

IV веку, а затим и њихови настављачи и представници мистичког богословља у наредним столећима, поставили основе поетике и естетике богослужбених напева.¹⁵

Посебна пажња у светоотачким списима посвећена је емоционално-естетском дејству које музика поседује и њеној способности да у спреси са молитвеним текстом, нарочито псалмима, код слушалаца изазива духовни преображај. Св. Јован Хризостом је био уверен да „ништа не уздиже толико душу и не даје јој крила, ослобађајући је од земље и од привезаности телу, ништа толико не покреће душу ка премудрости и ка презирању свих брига овога света, као једногласна мелодија и ритмичне свете песме“.¹⁶

Позивајући се на учење о етосима мелодија, премда не разматрајући саме музичке елементе са којима се одређени етоси постижу, оци Цркве су били посве конкретни у ставу да мелодија мора да служи богослужбеном тексту, тако што ће његов смисао додатно, својим средствима, истицати. „Једноставан напев преплиће се са божанственим речима како би само звучање и кретање гласа испољавало скривени смисао који се налази иза речи“ – пише Свети Григорије Ниски;¹⁷ слично мисли и Свети Василије Велики рекавши да је „Дух Свети догатима додао насладу мелодије да бисмо с лакоћом и пријатношћу за слух ми неприметно примали корист од речи“.¹⁸

Оваква формулација поетике музичког стваралаштва, постављена у раном периоду Хришћанства, када је процес развоја богослужбених обреда, химнографије, па и самог система осмогласја, био увелико у току, и још сасвим далеко од завршне фазе, остала је као задати аксиом који се, међутим, никада није нашао у списку канонских одредби донетих на Васељенским и Помесним саборима,¹⁹ нити је у потоњој историји добило своју теоријску разраду од стране мелода и појаца.

¹⁵ Αθανασίου Θεοδ. Βουρλή, *Δογματικοθηκικά ὄψεις της ορθόδοξου ψαλμωδίας*, Αθήναι 1994; Ἀντωνίου Ἀλυγιάκη, *Ἡ λειτουργική μουσική κατὰ τὸν Μέγα Βασιλείου*, у: *Τόμος ἑόρτιος χιλιοστῆς ἑξακοσιοστῆς ἐπετείου Μεγάλου Βασιλείου (379-1979)*, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Θεολογική Σχολή, Θεσσαλονίκη 1981, 255–281.

¹⁶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, *Ἐξηγήσεις εἰς τοὺς ψαλμοὺς*, PG 55, 156.

¹⁷ В. Бичков, нав. дело.

¹⁸ Μέγα Βασιλείου, *Ὀμιλία εἰς τὸν ἈΨαλμόν*, PG 29, 212.

¹⁹ Црквени сабори су у историји представљали сабрања епископа целе васељена на којима су доношена правила, норме или мере расуђивања, једном речју, канони. Саборске одлуке су изражавале јединство Цркве у вези са очувањем истините вере и ради унапређења живота њених чланова, чија је сагласност била нужна како би се спровеле у литургијску праксу. У историји Цркве

Познато је да су саборске одлуке, између осталог, верификовале и основне тенденције у уметничком мишљењу које су најпре проверене у довољно дугој традицији, како би стекле важност предања, о чему ће у наставку бити више речи. У вези са појањем саборске одредбе упућују готово искључиво на начин интерпретације црквених напева, па тако 75. правило Трулског сабора гласи: „Који долазе у цркве ради певања, желимо да не употребљавају гласове непримерене, и не принуђују природу на крике, нити да избирају нешто што је неодговарајуће и несвојствено Цркви, него са највећом пажњом и скрушеношћу да приносе песме Видиоцу скривености Богу“.²⁰

Став да мелодија треба да истиче смисао речи није образложен ни у музичким рукописима, нити у појачким приручницима; не помињу се композициони принципи који би вокални карактер црквене мелодије детаљније одредили, нити постоје упутства у вези са тим чега се мелод у својој креацији мора придржавати, који напев треба да примени за одређену химнографску врсту, које законитости владају у спрези тона и слога, тонова и целих речи и стихова, које речи имају приоритет, које мелодијске параметре употребити како би се оне додатно нагласиле.

Међутим, и поред тога што мелод није имао пред собом правила која однос текста и мелодије приближно објашњавају, он је био дубоко свестан да је условљеност мелодије текстом канон. Овако схваћеној нормативности композиторског стваралаштва у раној историји црквеног појања треба додати и ризницу живог звука, коју су засигурно чинили мелодијски обрасци, ритмови, лествице и други мелодијски елементи. Инвентивност мелода у музичком представљању богослужбеног текста огледала се у изналажењу до тада неупотребљених или у истицању недовољно истакнутих изражајних особина поменутих параметара. Отуда је принцип бесконачне варијантности на плану односа елемената и поступака њихове организације унутар дела, трајно обележио појачко благољепије, као уосталом и византијску уметност у целини.

Извесно је да је захтев да мелодија буде „корисни“ додаток молитвеним химнама могао бити испуњен све док у појачкој пракси Византије није дошло до композиторског замајца у правцу услож-

одржано је седам Васељенских сабора: у Nikeји 325. године, у Цариграду 381, у Ефесу 431, у Халкидону 451, у Цариграду 553. и 681. и поново у Nikeји 787. године. Уп. З. Пено, нав. дело, 39–46;

²⁰ *Свештени канони Цркве*, прев. са грчког и словенског Епископ Атанасије умировљеног Херцеговачког, Београд 2005, 182.

њавања напева и афирмисања развијеног мелодијског облика у коме је текстуални предложак потиснут у други план.

Премда неусаглашени у вези са почецима мелизматичног третмана богослужбених стихова,²¹ научници деле уверење да је након периода од IX до XII века, када је заокружена дуготрајна и сложена етапа у развоју химнографије, осмогласног система, стихирарског и ирмолошког мелоса, као и прва фаза њиховог нотирања,²² од средине XIII столећа уследио прави процват у области тзв. калофоничног или пападикијског напева. Умножавање неумских рукописа и формирање нових типова појачких зборника *Аколутија*, *Антологија* или *Псалтика*, који садрже нестандардни избор химни за јутрење, вечерње и Литургију, и развијене и технички захтевне мелодије, обележили су црквено-појачку праксу током XIV века.

Трагање за личним стилем – ифосом препознатљиво је у опусима мелода који сада свесно излазе из анонимности и бележе своја имена испод црних и црвених неума. Јован Гликис, Никифор Итикос, Ксенос Коронис, а изнад свих њих, Јован Пападопулос Кукузел, заслужни су за развој оригиналног музичког правца у коме су померене, ако и не „словом“ означене, а оно у вишевековном трајању извесно утврђене, границе слободе у компоновању црквених мелодија.

Иако су истраживачи неумских кодекса наилазили на примере калофоничног певања и пре епохе у којој су стварали поменути композитори, сабирање мелизматичних мелодија на једном месту, међу корице засебног рукописа, није постојало све до почетка XIV столећа. Најстарији датовани зборник ове врсте, непосредно везан за име Јована Кукузела, јесте *Аколутија* ΕΒΕ 2458 Националне библиотеке у Атини из 1336. године.²³

²¹ R. Palikarova Verdeil, *La musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle)*, MMB Subsidia III, Copenhagen 1953, 207; O. Strunk, *Melody Construction in Byzantine Chant*, EMBW, 194; Kenneth Levy, *A Hymn for Thursday in Holy Week*, JAMS 16, 1963, 156; Jörgen Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, MMB Subsidia VII, Copenhagen 1966, 118; Ch. Thodberg, *Der Byzantinische Alleluiarionzyklus*, MMB Subsidia VIII, Copenhagen 1966, 13.

²² Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, "Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 3, Ἀθήνα 1994, 66–79.

²³ На 11 recto листу овог зборника стоји наслов *Аколутије састављене од (стране) мајстора господина Јована Кукузела, од почетка великог вечерња до испуњења Божанске литургије (Ἀκολουθία συντεθειμένη παρά τοῦ Μαῖστορος κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη, ἀπ' ἀρχῆς μεγάλου ἑσπερινοῦ μέχρι καὶ τῆς συμπληρώσεως τῆς Θείας Λειτουργίας)*. Детаљан садржај овог рукописа видети у: Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί ...*, нав. дело, 62–63.

Већ се у насловима песама овог кодекса срећу појмови који указују на новине у појачкој пракси. Јасна су упозорења да се за интерпретацију датих химни очекује појац велике вештине и изузетних способности *καλοφωνάρης ἔντεχνος*).²⁴ Такође, ту су одреднице везане за примењене композиционе поступке као и неуобичајене музичке жанрове који из њих произлазе (*καλοφωνία, ἀηλουιάρια καλλωπισθέντα, στίχοι καλοφωνικοί, ἀναγραμματισμοί, ἀναποδισμοί, κρατήματα, καταυκτικά ἀσματικά, δοξαστικά*).

Главна особеност украшених или „улепшаних“ композиција²⁵ пападикијског напева јесте поменуто експонираност мелодије у односу на текст. Штавише, стиче се утисак да потписани стихови мелоду служе тек као покриће да његова музика може понети епитет „црквена“. У бескрајним мелодијским проширењима и варирањима, која подразумевају уметање и измене самосталних формула и целих образаца – својеврсних украса, тзв. калопизама, скоро да је незаобилазно понављање текста, једног или више слогова, једне или више речи, или, пак, читаве фразе.²⁶

Јован Кукузел је крајње радикализовао третман текста у својим композицијама, посежући за изменама у стандардном редоследу речи и стихова,²⁷ чиме је практично себи дао право аранжирања задатог химнографског предлошка. Разумевање основне поруке коју песма носи, овим поступком није нужно ускраћено. Напротив, под условом да мелизматична мелодија не одлаже претерано дуго главну информацију коју текст саопштава, истицање смисла, та својеврсна музичка егзегеза, на овај начин би могло бити и поспешено.

Кукузелева инвентивност се, међутим, није задовољила описаним. Правећи избор између речи и стихова у предлошку, тако што је одређене изостављао, а неке задржавао, и користећи се позајмицама из других химни, или из свог сопственог песничког

²⁴ Сложеница коју чине речи *καλή* и *φωνή*, што значи добар глас, упућује на појца са посебним појачким способностима. Слично значење има и реч *έντεχνος* која се у музичким рукописима односи подједнако и на појца, и на сам напев, а значи: вешт, искусан или, у преносном значењу, захтеван, сложен.

²⁵ Ово је најприближније значење речи *καλοφωνία* и *καλλωπισθέντα*.

²⁶ Edward V. Williams, *John Koukouzeles Reform of Byzantine Chanting For Great Vespers In The Fourteenth Century*, PhD on the microfilm, Yale University 1968; Исти, *The Treatment Of Text In The Kalophonic Chanting of Psalm 2*, SEC II, 1971, 173–193.

²⁷ Глаголска именица *ἀναγραμματισμός* (од *ἀναγραμματίζω*) упућује на поступак промене смисла речи који се остварује премештањем слова унутар ње на пр. ἦρα - ἀήρ. Уп. Henry G. Liddell –Robert Scott, *Μέγα Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, τόμ. Α', ἐκδ. Ι. Σιδέρης Αθήναι, 163.

репертоара, састављајући, другим речима, сам стихове за којима је имао потребу,²⁸ он је, заправо, напустио *textus receptus*. Интервенције које се тичу промене значењског нивоа, а не искључиво слобода у организовању или преорганизовању синтаксичке структуре, показатељи су да се у XIV веку појавила незаустављива потреба за истицањем суверенитета појачког израза, који надилази наслеђено, вековима установљено поетско богатство. Нове мелодије, које у свом дугачком трајању као да се не исцрпљују, траже нове речи чији ће смисао остати неизрецив.

Овакав утисак се недвосмислено потврђује у вези са мелодијама на слокове без значења, тзв. кратимама, које су се првобитно налазиле као додаци, било на почецима композиција²⁹ било на њиховом крају, да би временом образовале самосталан музички жанр.³⁰

Озваничавање ауторства Јована Кукузеља и његових савременика, као и настављача у истом композиторском маниру из XV века,³¹ оправдано се може протумачити као свесно настојање да се изгради, од затечене музичке традиције, независни уметнички објекат. Још један упечатљив показатељ који иде у прилог наведеној тези јесу честе одреднице уз композиције у неумским рукописима из анализираног периода у којима мелодија јасно сведоче о томе да преузимају „стару“ мелодију и мењају је, каллофонично обрађују. У колофонима – заглављима рукописа обично стоји упутница да су садржане песме старе и нове (*παλαιῶν τε καὶ νέων*), а затим, уз појединачне химне постоји и ближе одређење: *измена старог*

²⁸ Овакве химне су обично означене одредницом ἀναποδισμός (ἀναποδίζω – ићи унатраг, враћати, устукнути, узмицати). Посебну групу чине композиције на стихове у петнаестерцу - καταυκτικά које је детаљно анализирао Григорије Статис. Уп. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Η δεκαπεντασύλλαβος ἕμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ μελοποιίᾳ*, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 3, Ἀθήνα 1977.

²⁹ Када се нађу на почетку химни кратиме имају и функцију интонације, увођења у дати глас. О овој улози ихима или апихима говори се у протеоријама или Пападикама које су саставни део великог броја средњовековних неумских кодекса. Поменути поступак се најпре везивао за стихире на *Слава... и ниње...* (доксастике) за велике празнике. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Ἁγίου Ὁρους, κατάλογος περιγραφικός τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, τόμ. Α', Ἀθήναι 1975, 290.

³⁰ У XV веку образован је и посебан појачки зборник *Кратиматариион* који садржи кратиме. Уп. Γρ. Θ. Στάθης, *Η ἀσματική διαφοροποίηση ὅπως καταγράφεται στὸν κώδικα 2458 τοῦ ἔτους 1336*, Χριστιανική Θεσσαλονίκη, παλαιολόγειος ἐποχή, Κέντρο ἱστορίας τοῦ Δήμου Θεσσαλονίκης; ἀρ. 3, Θεσσαλονίκη 1989, λθ'.

³¹ Најпознатији композитори XV века који су оставили велики број каллофоничних композиција били су Мануил Хрисафис и Јован Кладас.

(*ἄλλαγμα παλαιόν*), старо улепшано (*παλαιόν ἐκαλλωπίσθη*), од старог постаје калофонија (*εἶτα γίνεται καλοφωνία*) и сл.³²

Није познато како су на нескривену инвентивност мајстора калофоничне вештине гледали црквени великодостојници и верници. Висок ступањ свестране канонизације црквене уметности указује да је и сам канон одражавао специфичност источнохришћанског уметничког мишљења и да је, сходно томе, испуњавао функцију важне естетске категорије византијске културе.³³ Канон је, дакле, као и цела уметност, као и богослужење у чијем склопу уметност добија своје место, био символ, образац, али и критеријум оцењивања, прихватања или одбацивања уметничких дела. Отуда је развој византијске уметности и црквеног појања заокупљао пажњу подједнако и уметничких стваралаца и верног народа који је на богослужењима на својеврстан начин учествовао у њиховим делима.

Постоји мишљење да је калофонични музички стил настао из потребе да се атмосфера на богослужењима учини још свечанијом, што је могуће више панигиричком.³⁴ Но, да ли је овај разлог био стварно покриће монаху Велике Лавре, Јовану Кукузељу и његовим светогорским и константинопољским сатрудницима и, уколико јесте, која је природа торжества које се хтело постићи?

У устројству богослужења још је током XI века дошло до мешања монашког типика примењиваног у манастирима Палестине, у коме је улога појања била крајње сведена, и церемонијално и појачки неупоредиво раскошнијег азматског – типика цариградске Свете Софије.³⁵ Почетком XIII столећа од поменутих литургијских поредака створен је један у коме је превагу имао управо монашки.³⁶ Тешко је замислити да су строга начела монашког подвига, који

³² Уп. Гр. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς*, "Ἁγίον Ὄρος", нав. дело, τόμ. Α' - Β' - Γ', Ἀθήναι 1975, 1976, 1993.

³³ В. Бичков, нав. дело, 320–321.

³⁴ Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Οἱ ἀναγραμματομοῖ ...*, нав. дело.

³⁵ Oliver Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia, Dumbarton Oaks Papers*, ix–x (1956), 175–202; Robert Taft, *The Liturgy of the Hours in East and West*, Collegeville, MN, 1986; Δημ. Κ. Μπαλαγεώργιου, *Η ψαλτική παράδοση τῶν ἀκολουθίῶν τοῦ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ τυπικοῦ*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 6, Ἀθήνα 2001.

³⁶ Азматски типик је након свог званичног нестанка примењиван у цркви Свете Софије у Солуну, у време архиепископа Симеона Солунског (1416–29). Два музичка рукописа *Азматске аколутје* из Националне библиотеке Грчке ЕВЕ 2062 и ЕВЕ 2061 с краја 14, односно почетка 15. века, садрже службе у којима, упркос владајућим тенденцијама, нема уплива монашког типика. Садржај ових рукописа видети у: Δημ. Κ. Μπαλαγεώργιου, нав. дело, 146–167.

подразумева једноставност и усредсређеност, тако брзо попустила пред укусом верника из престонице и других градских центара, те да су првобитно читање богослужбених химни и њихово упрошћено мелодизирање заменили калофонични напеви у којима се исте готово не разумеју.³⁷

Узрок појаве калофоније пре би требало довести у везу са тада актуелним исихазмом – најзначајнијим верским покретом у Византији након иконоборства. Дуге расправе представника мистично-аскетске струје на чијем је челу био највећи теолог онога времена, Св. Григорије Палама, и заступника номиналистичког анагностицизма, хуманизма и ренесансних идеја које је предводио Варлаам Калабријски, одвијале су се у вези са учењем о створеним и нествореним божанским енергијама.

Суштина спора је била у томе што је калабријски монах Варлаам, учитељ Петрарке и Бокача, служећи се рационалним аргументима, покушавао да оспори древно аскетско искуство тврдећи да је Бога немогуће видети и доживети кроз нестворене, већ само кроз створене енергије. Он је истрајавао у уверењу да се божанска истина може спознати путем разума и науке. Супротно овом, исихасти су тврдили да је сједињење са Богом немогуће без натприродног просветљења. Бог, иако трансцедентан и непричастан по суштини, причастан је и по својим нествореним енергијама – говорио је Св. Палама – и то посредством непрестане молитве, до које се долази личним подвигом и у Евхаристији као реалној богочовечанској заједници. Непрестаним понављањем тзв. умносрдачне молитве исихасти су долазили до блаженства у коме би видели божанску светлост, ону исту коју су доживели апостоли при Христовом Преображењу на Таворској гори (Јев. Мт. 17, 1–8).

Оснивач исихастичког покрета синајски монах Григорије је почетком XIV века обишао византијске земље, проповедајући своје мистичко учење које је изузетно јак одјек имало међу житељима Свете Горе. И сам Григорије Палама је монашки пут започео на Атону, и то у манастиру Велике Лавре, у време када се претпоставља да је тамо боравио и Јован Кукузел.³⁸ Занимљив је, иако научно непоткрепљен, податак који наводи Јован Мајендорф, да је послушање Св. Григорија Паламе у Лаври било да сабрате учи црквеном појању.³⁹

³⁷ Монашки типик је предвиђао искључиво читање псалама.

³⁸ Реч је о првим деценијама XIV века.

³⁹ Уп. Јован Мајендорф, *Свети Григорије Палама и православна мистика* (са енглеског прев. Јован Олбина), Београд 1983, 63.

Тешко је установити да ли су се Палама и Кукузељ срели у Великој Лаври и да ли су били упућени један на другога. Но, нема сумње да је Кукузељ знао за покрет исихаста, као што је логично претпоставити да је и Палама слушао на богослужењима калофоничне мелодије, можда баш оне које су носиле Кукузељев потпис.

Да ли је непрекидна молитва спојена са дисањем, о којој су исихасти говорили и коју су упражњавали, могла бити узор мелодима за њихову појану молитву? Да ли су хтели да покажу да и појање које траје, као и непрестана молитва, води у јединство са Богом? Да ли је и њима циљ био да пронађу мелодију којом ће изразити оно што је апофатичко, мелодију којој речи заиста више нису неопходне? Да ли је резултат њихове инвентивности – калофонија уствари објава старе поетике појачке уметности, новооткривеном лепотом звука? Није ли сам појам калофонија изабран да допуни уверење да је лепо и добро оно што је нестворено?

Постављена и њима слична питања захтевају холистички приступ, за који сам унапред указала да ће у овом раду изостати.⁴⁰ Ипак, дилему око тога да ли је XIV век у византијским неумским рукописима добио своју *Ars Nova*-у и да ли су нови композициони принципи знак модернизма или су, како питања која остављам без одговара наводе, продубљивање традиције новим начином, допуњавам чињеницама које не би смеле бити пропуштене.

Најбројније су калофоничне мелодије које за текстуални предложак имају псаламске стихове. Њихова примена у богослужењу везана је превасходно за централни тренутак Литургије када се одвија причешће верних. Нема сумње да је сам чин причешћа често дуго трајао и да је време требало испунити довољно дугом мелодијом, јер кратки напев у коме се један те исти текст узастопно понавља могао би да смањи естетско-емоционални доживљај, да га учини монотоним. Дакле, употреба калофоничних псаламских стихова и кратима овде налази своје највеће оправдање, будући да мелос који се одвија у бескрајним варирањима, са сменом мелодијских тензија, успона и падова, променама лествичних боја, тонских регистара и др, утиче на слушаоце и одржава њихову пажњу.

Мелизматичне стихире са припевом *Слава... и ниње*, које се поју за време изласка служашчих из олтара (великог входа), при изношењу празничне иконе или при помазивању верних освеш-

⁴⁰ Драгоцен прилог овој теми, са другачијим приступом, дао је музиколог Александар Лингас. Упор. Alexander Lingas, *Hesychasm and Psalmody*, Mount Athos and Byzantine Monasticism, ed. By Anthony Bryer & Mary Cunningham, Society for the Promotion of Byzantine Studies, Variorum 1996, 155.

таним јелејем, такође су имале практичну функцију. Слично би се дало објаснити и уметање кратима у *Трисвету песму*, када у олтару постоји већи број оних који служе и који треба да обаве одређене радње. Међутим, управо од ове последње химне желим да пођем у указивању на један неочигледан, а потенцијално иманентан разлог који употребу калофоније оправдава.

Речи *Трисвете песме* (*Свети Боже, Свети Силни, Свети Бесмртни*) говоре да је Бог Свет, Силан и Бесмртан, дакле, прославља се носилац светости, силе и бесмртности. Ово је унапред дат одговор, који ће у канону Евхаристије, на возглас *Светиње свети-ма*, који изговара свештеник, појци и народ потврдити појући *Један је свет, један Господ*. Улога калофоније, схваћене као музичко-апофатички метод у исповедању божанске светости из стиха *Трисвете песме*, постаје јасна са причешћем као кључним моментом у Литургији. Причасна химна би, у овом контексту, могла да се тумачи као символ, изображење *Песме нове* коју ће, како у *Откривењу* наводи Јован Богослов, Јагњету Божијем у векове појати одабрани међу људима (Откр. Јов. 14, 1-4). Другим речима, они који су током Евхаристије исповедали божанску светост, сада се њоме причешћују и ту, речима недоступну радост, у стању је да изрази једино музика која је дар одозго.

Овакво гледиште иде у прилог ставу да мајстори појачке вештине у одвајању од традиције применом новог музичког жанра и музичког језика нису одступили од канона, него су га, напротив, искористили као уметнички и стваралачки стимуланс, као повод за инвентивност.⁴¹

Изнето мишљење поткрепљују и сазнања историчара о социјалном и политичком контексту у коме је византијски уметник делао у последњем веку Царства.⁴² Византија XIV века, у непрестаним унутарњим сукобима и грађанским ратовима, угрожена на готово свим својим границама, осиромашена и суочена са неминовношћу пропасти коју јој блиска будућност доноси, у свој својој величанствености није имала времена, а изгледа ни потребе за новим трагањима у уметничком изразу.⁴³ Теодор Метохит је с тугом писао да доба

⁴¹ Уп. В. Бичков, нав. дело, 321.

⁴² У конституисању естетичких аксиома врло је важан социјални фактор. Драгутин Гостушки сматра да уметност верно, обавезно и без резерве прати друштвене норме које теже непроменљивости. “Процена естетске вредности по правилу је ствар конвенције и има првенствено социјалан карактер” – закључује Гостушки. Уп. Драгутин Гостушки, *Уметност у недостатку доказа*, Београд 1977, 17.

⁴³ Уп. Виктор Лазарев, нав. дело, 156.

коме је он сведок „нема више шта да каже“.⁴⁴ Па ипак, еру Палеолога је обележио процват уметности и науке,⁴⁵ који, међутим, како објашњава Виктор Лазарев, „није значио почетак нечег новог, него крај и завршетак старог“.⁴⁶

Верско начело је, наиме, доминирало и даље у животу и уметности, а са јачањем утицаја цркве након раскида уније, крајем XIII века⁴⁷ и победом исихазма, постало је још изразитије у Кукузелијевој епохи. Црква је на сабору у Цариграду 1341. године, између осталог, осудила дух ренесансе, не само у римској цркви, него и у западној култури.⁴⁸ Изабравши исихазам Византија је још једном отворено показала своје опредељење које се подједнако односило и на веру и на уметност. Православни идентитет је потврђен у враћању традиционалним уметничким облицима и вредностима, што је проучаваоце навело да „ренесансу“ Палеолога окарактеришу синтагмом конзервативни традиционализам.⁴⁹ Православни идентитет се, исто тако, потврдио у ономе из чега он црпи своју суштину, а то је освештано Предање које пуки традиционализам надилази.

Дефиницију предања није једноставно дати,⁵⁰ али најкраћа и најприближнија би била да је предање кроз сву свештену историју похрањено хришћанско учење са обрасцима хришћанског начина живота, руковођено Духом Светим. Садржај Предања би се могао изразити и као верност истини Откривења која је била, која јесте и

⁴⁴ Ове речи се налазе у заглављу Метохитовог дела Ὑπομνηματα. Уп. *Theodori Metochitae Miscellanea*, ed. Chr. G. Müller et Th. Kiessling, Lipsiae 1821, 13–18 (цитирано према В. Лазарев, нав. дело, 156, напомена 3).

⁴⁵ Цар Андроник II (1282–1328) је био веома образован владар, дубоко посвећен науци и књижевности, а његови најближи саветодавци били су људи високе културе, попут поменутог Теодора Метохита и Никифора Григоре. Уп. Георгије Острогорски, *Историја Византије*, Просвета, Београд (2. фототипско издање, 1. фототипско 1969 на основу издања СКЗ из 1959), 448.

⁴⁶ Уп. В. Лазарев, нав. дело, 156.

⁴⁷ Изразито православни правац својој политици дао је крајем 13. века цар Андроник II. Одмах по ступању на престо он се одрекао уније са Римском црквом, чиме је започет процес преброђења духовне кризе која је од Лионског сабора притискала Византијско царство. Уп. Г. Острогорски, нав. дело, 454.

⁴⁸ Исто, 486; уп. и Јован Мајендорф, нав. дело, 73.

⁴⁹ Уп. В. Острогорски, нав. дело, 486; В. Лазарев, нав. дело, 156.

⁵⁰ По св. Иринеју Лионском, Предање обухвата Христа, односно Цркву и све у њој, дакле, целокупни хришћански живот. На сличан начин, о садржају Предања говори и св. Атанасије Велики. Он под њим подразумева: Предање које нам је дао Господ, које су Апостоли проповедали, а Оци очували. Св. Василије доводи у непосредну везу Предање и богослужбени живот. Уп. З. Пено, нав. дело, 32–35.

која ће доћи. Иако Предање укључује прошлост и садашњост, његово исходиште је у будућности, у Есхатону, у доласку Невечерњег дана. Загледаност у ново небо и нову земљу (2. Петр. 3, 13) које суштински одређује Предање онемогућава његово поистовећење са традицијом, схваћеном као подражавање догађаја из црквене историје. „Једна од суштинских функција литургијског предања састоји се у чувању пуноте хришћанске замисли и учења о свету, о Цркви и о човеку, коју – како исправно закључује Александар Шмеман – ниједан појединац, ниједна епоха, ни једно поколење сами по себи нису у стању нити да приме, нити да сачувају“.⁵¹

Убрајајући Јована Кукузеља у сабор светих, додајући његовом имену одредницу *преподобни*,⁵² Црква је изнела свој став о његовом делу у историји и његовом значају за Есхатон. Она је тако недвосмислено показала како је Кукузељев модернизам ушао не само у традицију, него и у предање, и како однос између канона и инвентивности не мора обавезно да подразумева антиномичност. Кукузељева калофонија је постала парадигма за поетички и естетички аксиом који је у IV веку описао још један од великих Кападокијаца, Св. Григорије Нисијски, следећим речима: „Врлински живот и размишљање о горњем, и то да наш инструмент (глас) прима од небеских и узвишених виђења, то је песма Богу која се остварује не силом речи, него узвишеним животом“.⁵³

Vesna Peno

THE TRADITIONAL AND MODERN IN CHURCH MUSIC:
A STUDY IN CANON AND CREATIVITY
(Summary)

Definitions of the terms “traditional” and “modern”, relating to the chanting tradition of the Eastern Church, sprang from research into so-called *kalophony* – a specific compositional method that established melismatic melody. Despite differing academic opinions about the origins of this melody in the liturgical practice of the Eastern Church, it is evident that very embellished and elaborate *kalophonic* melodies appeared frequently from the mid-13th century onwards. The compositional treatment of various genres of these melodies began historically

⁵¹ А. Шмеман, нав. дело, 66.

⁵² Преподобни Јован Кукузељ се прославља не случајно на дан великог химнографа и мелода Романа 1/14. октобра.

⁵³ Γρηγορίου Νύσση, *Βιβλίον εἰς τοὺς ψαλμοὺς* 2, 3, PG 44, 497 A.

with partial respect for the established hymnographic text. This was followed by a more liberal arrangement, ending in a total departure from any textual base (*kratema*).

The fact that the melody in melismatic mode superseded the text suggests that kalophony represented a certain kind of modernity. Even though musical manuscripts in neumatic notation had no written rules about methods of composition or how to balance tones and words, in the tradition of the Eastern-chanting practice, melody was always recognized as a helpful addition, an exegesis of the *textus receptus*.

In order to fully comprehend the introduction of this “new sound” and “new style”, this study focuses on the work of a major protagonist of them, a monk from the Great Lavra, blessed John Koukouzeles. I consider the following questions:

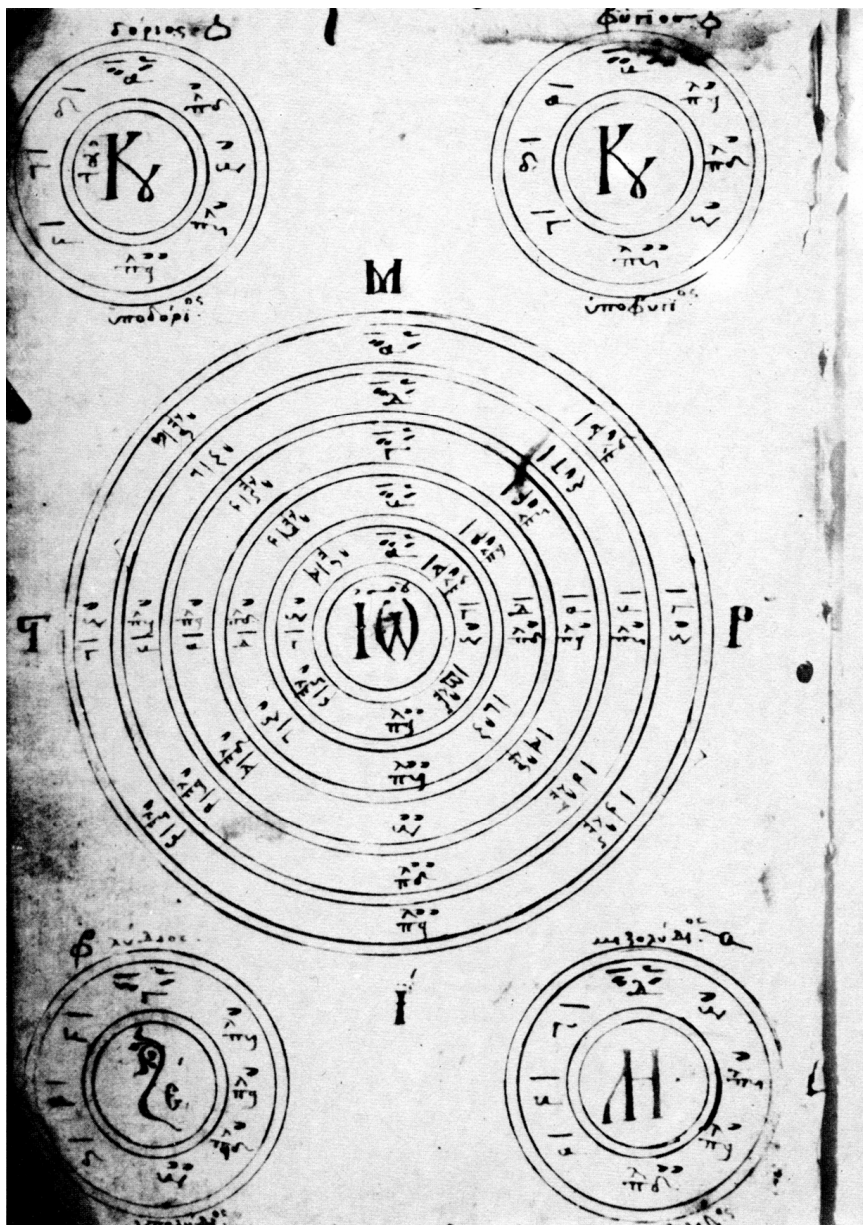
- 1) The purpose and function of chant in the art of Byzantium in general
- 2) The role of the composer/ artist and his creative freedom
- 3) Evaluating criteria for church-related arts/composition
- 4) Criteria which immortalized or buried artwork/composition of the time

Allowing for what possibly motivated John Koukouzeles and his contemporaries to compose kalophonic melodies or to kalophonically modify old, traditional melodies, this study focuses on the effects that hesychasm had on the chanting practice of the time. Considering the theological validation of kalophonic modifications of some liturgical hymns, an attempt was made to interpret the introduction of kalophony as a reflection of prevailing tendencies in Byzantium church life at the dawn of its demise, which affected all areas of artistic production. One of the leading hesychast theologians of the time, St. Gregory of Palama (who shared at one point monastic community with St. John Koukouzeles in the Great Lavra) questioned whether continuous prayer, simultaneous to breathing, a practice taught by hesychasts, could influence composers in their chanted prayer. Did they too want to prove that chanting which acts (in time), as continual prayer, leads to unity with God? Did the composers seek melodies that would express the *apophatic*, melodies that no longer needed words? Could it be that the result of their creativity (kalophony) replaced the old poetics of the chanting art with the newly discovered beauty of their sound?

In this study, the questions of whether the 14th century found its *Ars Nova* in Byzantine neumed manuscripts and whether these new compositional principles preceded modernism, or were, as implied by the aforementioned questions, a reinforcement of the tradition with a new means of expression, is answered by the fact that the Eastern Church included John Koukouzeles in the assembly of the saints. Thus, his opus, albeit new, was recognized in the foundational spirit, and as such, endures through the history on its way to Eshaton.

UDC 783.4.04:271.2-528

271.2-274.4:783.036



Кукузељев метод за учење гласова осмогласја, тзв. круг,
Рукопис Националне библиотеке Грчке, бр. 2458, AD 1336, f. 5v.



*Аколутија састављена од мајстора господина Јована Кукузеља
(‘Аκολουθίαι συντεθειμένα παρά τοῦ μαῖστορος κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη)
Рукопис Националне библиотеке Грчке, бр. 2458, AD 1336, f. 11r.*