

ЈЕДНОГЛАСНИ ЗАПИСИ ЦРКВЕНОГ ПОЈАЊА КОРНЕЛИЈА СТАНКОВИЋ*

Др Весна Пено

Музиколошки институт САНУ

Београд

E-mail: sara.kasiana@gmail.com

Сажетак: Поред знатно бројнијих хармонизација црквених мелодија које је сачинио Корнелије Станковић, у његовој рукописној заоставштини, која је део Историјске збирке Архива Српске академије наука и уметности, налазе се и једногласни записи црквених мелодија. Ови исписи нашег првог, на теорији уметничке музике школованог композитора, уједно и мелографа, од посебне су важности. Избор мелодија, начин исписивања текстуалног предлошка, одреднице уз поједине песме и белешке уз нотни материјал, грешке настале у току бележења напева и други елементи спроведене, условно речено, палеографске анализе, бацају ново светло на подухват који је, као што је добро познато, у први мах изазвао немало подозрење карловачких појаца и клирика, неупућених у европску нотацију. Увид у Корнелијеве записе једногласних црквених мелодија обезбеђује нова сазнања о његовом односу према процесу бележења напева, као и потреби да на њих примени своје композиторско умеће.

Кључне речи: Корнелије Станковић, једногласни записи, црквено појање, напев, мелограф, празник, рукопис, Демелић.

У оквиру богате заоставштине Корнелија Станковића, која, под сигнатурном ознаком 7888, чини део Историјске збирке Архива Српске академије наука и уметности у Београду, уз седамнаест свезака хармонизованих црквених напева, у још пет свезака, које обухватају око четири стотина страница, налазе се записи једногласних мелодија. Детаљна анализа ове рукописне целине до сада није била предмет темељног истраживања. Садржај песама је тек спорадично помињан, и то углавном на основу уопштеног списка Стојана Замфировића,

који стоји уз рукописни материјал.¹ Изостала је процена избора црквених празника и песама за службе које их прате, а самом процесу записивања, који је на основу грађе могуће реконструисати, није поклоњена дужна пажња. Увид у обим забележених песама и њихов распоред обезбеђује, међутим, драгоцене информације о самој појачкој пракси Корнелијевог доба, с једне стране, и о немалим амбицијама овог младог мелографа и композитора, који је за кратко време успео у својој тежњи да у ноте стави обимни репертоар црквеног појања. Прилично неуредан, у журби исписан нотни материјал омогућава нам да установимо и како је Корнелије Станковић приступио бележењу једногласних мелодија, и то са извесним мелографским искуством, пошто је већ спровео бројне хармонизације.²

Једногласни напеви, који нису, судећи према белешкама у аутографу, настали пре 1857. и не након 1859. године,³ забележени су на неповезаним страницама. Под бројевима 19, 20 и 21 налазе се песме из службе Рођења Јована Претече (27 страна, бр. 19), Св. Георгија и Св. Константина и Јелена (44 стране, бр. 20) и збирка светилних у осам гласова (8 страна, бр. 21). Знатно већи део Корнелијевог аутографа са једногласним мелодијама је накнадно означен као *Збирка празничних црквених песама, сложених у ноше за један глас. Рукопис (концепт) од 330 исписаних страна на табацима од 24 до 101*. Уз ову напомену, стоји и информација да је грађа непотпуна, будући да недостају табаци од бр. 29 до 50, од 60 до 65, као и табаци под бројевима: 67, 68, 75, 76, 80, 81, 90, 91, 92. Уз нумерацију страница арапским бројевима, накнадно

¹ Студија је резултат рада који је у оквиру пројекта у вези са издавањем рукописне заоставштине Корнелија Станковића започет у Музиколошком институту САНУ још 2003. године, али је у потпуности реализован у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

У заоставштини постоје два списка. Први, недатиран, који се односи искључиво на хармонизације, потписала је Марија Розмировић из Будима, која је Корнелијеве рукописе уступила Министарству просвете Краљевине Србије, према процени Мирке Павловић, у периоду од септембра 1872. до фебруара 1873 (Павловић 1985). Други исцрпнији списак саставио је Стојан Замфировић, по струци учитељ, који је између два рата службовао као просветни инспектор. Попис Корнелијеве заоставштине самоиницијативно је саставио, радећи волонтерски при Архиви СКА. На постојећем Замфировићевом списку су од једногласних записа поменути само они под бр. 19 и 20. Није јасно да ли је садржај рукописа под бр. 21, 22 и 23 уопште обрадио или је други лист са овим пописом нестало из заоставштине.

² Оригинални исписи напева које је хармонизовао нису похрањени у заоставштини.

³ У запису на с. 89, стоји *конац гл бши*, са датумом 16. јуна,

с тим да је графитном оловком испод ове године уписана и 1859. Поред овог, на с. 119 је написано *канон глас бши 1857* и дописано је 21 1859. Д. Петровић помиње да су све хармонизације рађене у Бечу од 1856. до 1862. године, како сам аутор каже „под управом мога доброга професора Сехтера“ (Петровић, 1985: 144). Мирка Павловић износи аргументе који границу почетка мелографисања померају на 1854 (Павловић, 1985: 148–149).

изведена, повремено се појављује првобитно означена пагинација табака (33=28 табак;⁴ 41=57; 49=52; 57=53; 65=64; 73=55; 81=56; 89=57; 97=58; 105=59; 113=66; 121=69; 129=70; 137=71; 145=72; 153=73; 161=74; 169=77; 177=78; 187=79; 195=82; 203=83; 211=84; 219=88; 227=86; 235=87; 243=88; 251=89; 259=90; 267=94; 275=95; 283=96; 291=97; 299=98; 307=99; 315=100). Премда материјал на табацима делује као да је „исплетуран“ (Павловић, 1985: 148), чињеница је да, једногласни нотни записи, са изузетком оних у бр. 23, теку континуирано. Погрешна је отуда и констатација да су „приликом накнадно извршене пагинације многе странице измештене и да је редослед песама поремећен“ (Петровић, 1985: 144).⁵ Пагинацију је највероватније унео Замфировић, али он сасвим сигурно није вршио никакве интервенције у распореду неповезаних табака. Да је ипак реч о рукопису „концепту“, који је тек требало средити, односно хармонизовати, потврђују бројни елементи којима се аутограф одликује.

Са изузетком засебно издвојених целина у којима је назначено које су празничне химне забележене (19, 20 и 21), у бр. 23 изостају често и основне информације о празницима. Жанровска врста заступљених химни и њихова припадност одређеном гласу осмогласја ретко је означена. Наиме, без прецизних упутстава, Корнелије је на маргинама уз линијски систем уписивао понекад врсту песме у оквиру службе или пак саму службу. Тако наилазимо на „статистику вторају“ или у врху левог угла на с. 22 на упутницу „Помилуј нас“; „всјакоје диханије“ (с. 32); јутрење и катавасиу (с. 54) и др. Много чешће уносио је врло уопштене жанровске одреднице: слава, ниње, стиховње, литија и сл. Песме различитих празника су углавном раздвајане са по неколико вертикалних црта у линијском систему,⁶ док се празнични циклус тек на неколико места унапред именује. На почетку свеске бр. 22 стоји, штавише, непрецизан наслов *Три пророка* (у питању је празник Света три јерарха), коју је Корнелије забележио брзописом. Рука која је убележила нумерацију сваке појединачне странице уписала је на с. 113 *Томина недеља*, а писар главнице текстуалног предлошка у рукопису, могуће Федор Демелић, верни Корнелијев пријатељ, издвојио је нове целине на још три места: на с. 214, испод Корнелијевог записа делимично исписаним латиницом и ћирилицом („*бої Septemбера с Божиом милошћу свршек*“), стоји напомена: *16 Сейш. Среди Св. ай. Пешар и Павле*, а на с. 241 и 264 обележене су химне за празник пророка Илије и Успења Пресвете Богородице.

⁴ Први број означава пагинацију страница, а други табака.

⁵ Очигледно је да се Д. Петровић није осврнула конкретно на садржај и распоред забележених једгласних песама.

⁶ Све појединачне песме исписане су без упадљивог раздвајања у линијском систему.

На основу заступљених празника чије је химне мелографисао, може се претпоставити да је Станковић имао намеру да забележи главне химнографске циклусе, с тим да није следио хронолошки принцип, нити од 1. септембра – почетка црквене године, као ни од почетка календарског рачунања времена. Међу једногласним напевима нема главних – Господњих, па ни свих Богородичиних празника. Већина ових спомена налази се међу претходно урађеним хармонизованим обрадама.⁷ Ипак, из тзв. Страсне седмице, у оквиру збирке бр. 23, мелографисани су делимично напеви који се певају на јутрењу Великог петка и потом, исцрпно, стихови све три статије. Служба повечерја, позната још и као Плач Пресвете Богородице у спомен на дан Распећа Христовог, нарочито је посећена од стране верника и засигурно је Корнелије имао у виду овај разлог када је решио да статије забележи. У овој целини нема ни песама које припадају Великој суботи, као ни оних за први дан у Светлој седмици, а из тзв. Недеље антипасхе или Томине недеље издвојене су само две стихире. Међутим, готово да су покривене комплетне службе, са изузетно великим бројем различитих химнографских врста, за празнике пентикостарног круга. Записане су мелодије које се певају током треће недеље по Пасхи, познате још и као Недеља мироносица, затим током Недеље посвећене раслабљеном, Преполовљења педесетнице, Недеље Самарјанке, Недеље слепог, Вазнесења Христово, Недеље седме по Пасхи, Духова или Педесетнице и, најзад, Недеље свих светих. Судаћи по већ поменутом Корнелијевом запису од 6. септембра, у коме наводи да је „*милошћу Божијом*“ обавио започети посао, бележење химни из Пентикостара се заиста може разумети као унапред осмишљен мелографски подухват и врло је вероватно да је имао намеру да комплетира Пентикостар или Цветни триод као богослужбену, односно појачку књигу.

Поред ових, међу једногласним записима се налазе и, углавном читаве, минејске службе за већ поменуте празнике: Св. три јерарха (30. јануар/12. фебруар), Св. Георгија (23. април/6. мај), Св. цара Константина и царице Јелене (21. мај/3. јуни), Рођења пророка и претече Јована (24. јуни/7. јули), али и Св. првоапостола Петра и Павла (29. јуни/12. јули), Св. пророка Илије (20. јули/2. август), Успења Пресвете Богородице (15. август/28. август), Усековања главе претече и крститеља Јована (29. август/11. септембар) и Рођења Пресвете Богородице (8. септембар/21. септембар). Важно је поменути да се Корнелије не задржава само на главним стихирама, онима које имају

⁷ Празнични циклуси песама за Божић, Богојављање, Срећење, Благовести, за централни пасхални круг – Страсну недељу, Цвети, Васкрс и Недељу по Васкрсу, и потом за Вазнесење, Преображење и Духове налазе се међу хармонизацијама у рукописним свескама које је Замфировић обележио словним и бројчаним ознакама: D (IV), E (V), H (VIII), I (IX), L (XI), M (XII), N (XIII), O (XVI), P (XIV), Q (XVII), R (XIX).

припев „Слава... И ниње“. Следећи распоред вечерња, јутрења, па и Литургије, он је са великим бројем стихира (некада и са свим које постоје у богослужбеним књигама), испуњавао странице свог аутографа, уз то је уносио и тропаре, седалне по првој и другој стихологији, и то са одговарајућим припевима, кондаке, прокимене, чак делове или читаве канона, а на појединим местима је бележио и стихове испре стиховских стихира, као и друге врсте припева, који потоњи записивачи нису уносили у своје записе. Такође, није реткост да се у нотном материјалу налазе и стихови на тзв. Блажена, за Свету Евхаристију, са тропарима који им следују.⁸

Наведени празници, како у оквиру минејског, тако и у оквиру пентикостарног круга, међу којима нема спомена „националних“ светитеља, могли би указивати на Корнелијеве намере да на основу црквених мелодија у српској пракси постави основе свеpravославној црквеној музици, на шта ћу се додатно осврнути у закључку рада.

Поменуто је да се у стиховима под нотама препознају две руке. Корнелијево перо карактерише брзопис, уочљив на четири странице у оквиру бр. 19 (с. 21–23), затим у читавом табаку у бр. 21, на првих четрдесет нумерисаних страница у бр. 22 и у већем делу бр. 23. Извесно је да је Станковић слободно транслитеровао црквенословенски текст.⁹ Бројне речи записане су погрешно, често недовољно читко, слокове, нити речи није међусобно раздвајао цртицама, него их је исписивао *in continuo*, без знакова интерпункције.¹⁰ Врло је могуће да је упоредо бележио и стихове и мелодије или је непосредно пре него што би му појац испевао напеве уносио текст химне, који му је, могуће, тај исти појац унапред изговарао. Засигурно је да текст није био унапред припремљен и организован према неком штампаном узорку. Проблем у простору, у и испод линијског система, настајао је једино на оним местима која су, услед мелизматичнијих мотива, постајала преуска, па је Корнелије бивао принуђен да уситњава и згушњава ноте, односно да прецртава постојеће слокове и у висини нота накнадно изнова уноси делове речи. Отуда се на више места у току рукописа препознаје његова рука, нарочито у последњем линијском систему или на допи-

⁸ Од првобитне идеје да се детаљан попис инципита једногласних песама, који до сада нико није сачинио, прикључи овом раду, морало се одустати због изузетног обима прилога. Такође, неопходна појашњења, идентификација песама које у Корнелијевом аутографу немају почетак, а нарочито записа у оквиру бр. 23, али и у једном делу бр. 22, најзад, одређени закључци проистекли из увида у садржај обухваћених песама, прерасли су у засебну студију која ће бити накнадно објављена.

⁹ Ортографској анализи текстуалног предлошка у рукопису једногласних напева потребно је посветити посебну пажњу. На неке особености Станковићеве ортографије, додуше на основу само четири одабрана писма из његове преписке, указала је Ирена Грицкат (Грицкат, 1985).

¹⁰ На тек неколико места уочљива је у предлошку запета између колона.

саним нотним цртама у случајевима у којима му је за запис у главном блоку недостајало места и где је, самим тим, било потребно, извршити корекције у потписивању слогова појединих речи.

Знатно читљивији текст, који иако у бити брзопис, нагиње својеврсном типографском облику, заузима већи део збирке једногласних мелодија. Дебље перо и тамније мастило такође доприносе бољој расазнативости слогова, но, што је много важније, нема сумње да је писар химне преписивао из штампаних богослужбених књига које садрже обухваћене празнике, конкретно из Триода, Пентикостара и Минеја. Више пута поновљени латинични потписи Корнелијевог пријатеља Федора Демелића, у целини или непотпуни (на с. 89, 129, 196, 207 и четири пута на 215) наводе на помисао да је управо он био помоћник у сложеном процесу мелографисања. Демелић или неко други је, несумњиво, према претходном договору са записивачем и његовим казивачима у вези с тим шта је од музичког репертоара планирано да буде прибележено, унапред у табак уносио текстове химни. Да је овим редоследом текао поступак мелографисања сведоче многи припеви, па и читаве стихире које су остале без нота.¹¹ Утврђени мелодијски обрасци који прате припеве су се, могуће, Корнелију учинили сувишним или је намеравао да скрати време и накнадно им се посвети при хармонизацији. Ненотиране текстове је напросто прецртавао, не указујући при том никаквом напоменом на разлог оваквог свог поступка. И на страницама коју је химографским стиховима испунила „некорнелијева“ рука присутне су интервенције проистекле током бележења мелодије. Као и у претходно поменутих случајевима, Корнелије је бивао принуђен да слокове прецртава и измешта где год му је то нотни материјал налагао. Често се дешавало и да је грешио бележећи мелодијске украсе, па је исте у брзини преправљао, подвлачио или изнова исписивао, бивајући тако принуђен да брише постојеће и изнова дописује исте слокове.

Сам нотни запис упућује на већ искусног писца нота, премда још увек колебљивог мелографа.¹² На табацима од дванаест линијских система последњи је по правилу остајао празан, с тим да је Станковић на махове овај простор користио за поједине варијанте, али и за мелодије које немају везе са оним што им претходи. Занимљиво је да у рукопису ни на једном месту није убележен виолински кључ. Два су начина на који је бележио ритмичке вредности четвртине и половине: или једним потезом, благо искошеног врата (углавном у вези с половинама) или у два потеза, не повезујући врат са главом ноте. Овај други – лежернији

¹¹ Текст између линија на којима нема нота се у бр. 22 налазе на с. 54, 55, 56, 68, 73, 164, 165–174.

¹² О томе да се током мелографисања често двоумио видети напомену бр. 7 у тексту Мирке Павловић (Павловић, 1985: 148).

принцип примењивао је у осминама, не трудећи се да испрати правило о њиховом међусобном повезивању.

Рукопис је густо премрежен тактним цртама, за које се не може рећи да их је све Станковић унео. На појединим местима би се могло рећи да је он, изнова пролазећи кроз мелодију, покушавао да раздвоји мелодијске мотиве, но, у већем делу Станковићевог аутографа грубе црте, које прелазе изнад и испод линијског система, унете су накнадно.¹³

Одређивање тоналитета напева је и у случају једногласних црквених песама Корнелију очигледно представљало нелагодност. Иако је иза себе већ имао велики број спроведених хармонизација осмогласних мелодија, он се и даље колебао у вези са интервалском структуром напева и предзнацима, нарочито за „тежке“ гласове, како их је сам назвао. Није и даље био сигуран како да дефинише модулационе промене унутар мелодијских образаца, пре свега у првом, петом и шестом гласу.¹⁴ Детаљан осврт на тоналне карактеристике једногласних записа би умногоме премашио оквире овог рада. Напомињем, међутим, да ће реална процена тачности Станковићевог избора у одређењу лествичних особености осмогласја у српској појачкој пракси, уједно и рецепција његовог потенцијалног утицаја на потоње мелографе црквеног појања, уследити након свеукупне упоредне анализе како хармонизованих песама, тако и једногласних напева. Тек пошто се спроведу свеобухватнија истраживања постаће јасно да ли је Корнелија приликом мелографисања водила логика „вештака“, који је у мелодијама видео материјал који је нужно, у складу са теоријским правилима уметничке музике, обрадити, те отуда и објашњење што у једногласним записима није био доследан у исписивању истих предзнака у стихирама једне групе, нити је у њима прецизно означавао на јединствени начин интервалске склопове мелодијских образаца.

Збирка једногласних црквених мелодија у рукописној заоставштини Корнелија Станковића отвара низ тема којима би требало посветити пажњу. Једна се свакако тиче саме вокалне мелодике, доминантних ритмичких елемената,¹⁵ односа мелодијског и тексту-

¹³ Мирка Павловић основано претпоставља да „грубе“ интервенције припадају Николи Трифуновићу, једном од оних „заслужених делатеља“ на Корнелијевој заоставштини због којег је она остала необјављена.

¹⁴ На неуједначена решења по питању одређивања тонског рода и и тоналитета видети Манојловић, 1923: 166–167; Стефановић, 1991: 83–90. О Корнелијевим проблемима у одређивању интервала шестог гласа српског осмогласја видети и Бингулац, 1985: 107–114.

¹⁵ Синкопирани ритам, који је у једногласним мелодијама, на многим местима уочила Д. Петровић (1985: 144) и који је, без додатне аргументације, повезала са кијевским црквеним напевом, није присутан у мери који би заслуживао да се ова ритмичка одлика издвоји у односу на неку другу.

алног акцента и сл. Од великог је значаја установити однос између мелодијске линије у овим и хармонизованим напевима и покушати утврдити да ли је и у коликој мери млади Корнелије заиста успео да „израђујући наше црквено појање, овај аманет свога народа остави неповређеним“ (Демелић, 1866: 219). Он се, како је потврдио Демелић, „није задовољио тек самим купљењем материјала“, без „хармонијског израђивања црквеног појања“ (Демелић, 1866: 215. Да ли је „стварајући дух Станковићев“, који га је нагонио да уреди и украси једногласно појање, имао удела у приступу бележењу напевима и да ли је, схвативши да српски појци не поју, како Демелић каже, по правилима контрапункта у току мелографисања унапред припремао простора сопственој креацији, остаје да се докаже. Другим речима, рецепцију његовог, у сваком случају, драгоценог доприноса очувању српске црквеновокалне традиције биће потребно утемељити на ономе што, с једне стране, казује како његова лична „поетичка“ реч, тако и реч његових блиских пријатеља и сарадника,¹⁶ али и сам нотни текст.¹⁷

Сравњавањем свих забележених црквених песама биће комплетирана и слика о томе које је фазе у мелографисању изузетно обимног појачког репертоара Корнелије Станковић успео да за свог кратког живота заврши. На основу броја заступљених стихира и других врста песама из празничних служби које су присутне у збирци једногласних

¹⁶ У прилогу овоме иде Демелићево сведочење да „просто написивање мелодија, које би, бајаги, сачувало чистоту њихову до века“ није могло задовољити младог композитора. „Његов стварајући дух не могаше тога никако поднети. Јер вештак тек кроз хармонију схваћа дух мелодијин!... Вештачки ум не даде му, да од онога одустане, што већ једном започео беше. „Нека вели, ко како хоће, да је у мени сујете вештачке“, писаше он, „што ја не ћу да им попустим, али ја не могу толико себе заборавити и своју вешину сасвим забаталити, до које сам големим трудом тешко дошао“ (Демелић, 1866: 215–216, 217). И на другом месту, уједно оправдавајући Корнелија, али и залажући се за неповредивост народног блага, Демелић указује: „Колико је пута морао он гдешто углађивати и прерађивајући дотеривати, а колико ли се са својим професорима тога ради правдати? Јер наши стари (а и данашњи певци) не појаше сасвим по правилу контрапункта. Колико ту беше којечега, што ‘наученост немачка’ хтеде побрисати, или бар мишљаше, да треба ‘по укусу’ модификовати – а чега не даде учинити српско срце у Станковића. Законе вештине не хтеде он ипак никако преступити, и колико је год гледао, да народно добро неповређено сачува, толико је исто гледао, да остави након себе свету дело, које се не ће плашити ни најстрожије критике туђинске – аусланда. И једном и другом хтеде и мораде он по правди учинити. Народна благо треба да остане слободно без свакога особнога дометања. Јер је он највећма за тим тежио да сав народ у цркви поји, и да музички изучени лик буде свима као управо вођа, како ће се тим појање сачувати од незгласица (дисонанција) и пропасти, којој оно на сусрет иде и тешко да ће га без оваке радње моћи обићи. Јер како која година а оно у свакој цркви извијају у појању нове и нове ‘цигурације’ и нове ‘триле и подвикивања’, које ће мало по мало морати изопачити чистоту појања (Демелић, 1866: 219).

¹⁷ Демелић помиње и то да се Корнелије на почетку свог мелографског рада није држао „никакве сталне системе нити реда; па и световне мелодије узимао је тек као грађу, коју ће после сам собом у извијању – варијацијама прерадити“ (1866: 202). У коликој је мери његова методологија временом еволуирала, остаје да се покаже.

мелодија могу се извести два закључка. Први се односи на опште појачке прилике Станковићевог доба или бар прилике на које су били навикли његови казивачи или, што је такође извесно, инструкције које је појцима непосредно пре мелографисања дао српски патријарх Јосиф Рајачић, Корнелијев покровитељ и подржавалац. Чињеница да су појци испевавали Корнелију већину типиком предвиђених песама, по редоследу који постоји у богослужбеним књигама, без упадљивих скраћења (осим у појединим случајевима који се могу сматрати изузецима), говори о томе да је посао којег се млади композитор прихватио и за који је добио подршку од поглавара Српске цркве заиста требало да има општенационални, просветитељски и свекултурни значај.

У литератури се посебно указивало на утицај који је на Корнелија Станковића имао руски свештеник при руској царској амбасади у Бечу, славнофил Михаил Ф. Рајевски, на чији је предлог започео са сакупљањем мелодија, како црквеног, тако и народног појања (Демелић, 1866; Петровић Н., 1985). Помињало се и да је значајну подршку млади композитор добио ондашњег српског патријарха, Јосифа Рајачића. Чињеница је, наиме, да је овај црквени великодостојник, знатно пре него што је дао свој благослов да се у Сремским Карловцима у ноте стави српско црквено пјеније, имао искуства са сличним подухватом који су при грчким црквама Св. Георгија и Св. Тројице у Бечу, на иницијативу ондашњих црквених одбора, а у циљу увођења вишегласја у православну цркву, реализовали, током четврте деценија XIX века, Јанис Хавиарас (Ιωάννης Χαβιαράς) и Антим Николаидис (Ανθίμος Νικολαΐδης).¹⁸ Несумњиво је да је просветитељству наклоњени поглавар Српске цркве, уједно и свенародни етнарх, знао је да је у доба које је у читавој Европи било обележено промовисањем националних вредности, и за Србе важно похрањивање народне баштине. Управо је он карловачком и потоњем осијечком проти, Атанасију Поповићу, Станковићевом главном појцу, дао инструкције у вези с тим шта од појања забележити, могуће и којим напевима. Да ли је имао за циљ да се, по узору на спроведене активности грчких појаца у Бечу, савре-

¹⁸ Хавиарас и Николаидис су најпре европским нотним писмом забележили традиционалне једногласне мелодије, а затим су, у сарадњи са познатим бечким музичарима свога доба, Августом Свободом (August Swoboda), Бенедиктом Рандхартингером (Benedikt Randhartinger) и Готфридом Прејером (Gottfried von Preyer), приступили њиховој хармонизацији. На литургијама на Васкрс и Духове 1844. године, у цркви Св. Тројице, пропраћене певањем вишегласног хора, началствовао је српски патријарх Рајачић. Ови догађаји изазвали су реакцију васељенског патријарха Антима, који је због појаве нове богослужбене музике како у Бечу, тако и у другим градовима Аустрије, српском архијереју, али и свим осталим поглаварима у помесним православним црквама, упутио посланицу, захтевајући да се вековно музичко предање не нарушава и олако не усваја „туђа“, православном духу непримењена музика. О делатности Хавиараса и Николаидиса и улози Јосифа Рајачића у „инсталацији“ вишегласја у бечким црквама током четврте деценије XIX века видети Пено 2014.

меним нотним писмом овековечи већи, значајнији репертоар српског појања, није могуће тврдити, али није занемарљиво то што обим песама које су се у записима одговара манастирском богослужбеном устројству. Другим речима, дужина трајања јутарње и вечерње службе, сходно прописима типика који регулише употребу одговарајућих богослужбених књига, прикладна за манастирске услове, тешко да је могла бити испоштована у катедралном храму у Сремским Карловцима, као и у било којим другим – парохијским црквама. Према белешкама у Корнелијевом рукопису јасно је да је свој задатак обављао и у фрушкогорским манастирима,¹⁹ где су му, могуће, појци међу монасима, испевавали и оне делове богослужења која се у градским црквама из практичних разлога прескачу. Ипак, убедљивија је претпоставка да је иницијатива о распореду и броју песама које су се нашле пред Корнелијевим пером дошла од онога од кога је његов мелографски рад директно и понајвише зависио – од самог Јосифа Рајачића.

Но, завидни ентузијазам болешњивог и уједно упорног Корнелија, уз то и његова увереност да ствара дело од свеправославног значаја, допринели су да се за кратко време обави посао у коме неће имати такмаца међу потоњим делатељима на истом пољу.²⁰ „Задаћа, које се подухвати, није се тицала само његове вештине већ управо и потребе цркве. Он је тежио, да духовно јединство, као што нас и иначе све редом наша црква сједињује, и у црквеној музици постигне и на крај изведе. Хтеде да створи свеопште црквено појање целоме православном свету. То беше идеја његова, која му је непрестано у памети била“ (Демелић, 1866: 210). Станковићева наивна, уједно и претенциозна тежња била је да појање у српског народа усвоји цели православни свет словенски. „Надао се да ће Русија, чим добро позна какво је благо ово појање, поставити исто у свима својим црквама за правило цигло правога црквенога стил“ (Демелић, 1866: 213). Држећи до тога да је по молитвености руско појање далеко испод српског,²¹ те да је то довољан разлог да се у богослужењу на руском језику предност да „величан-

¹⁹ У св. бр. L 11 налазе се два записа у којима се наводи да су песме на Цвети „писане у манстиру Раваници у Фрушкој Гори 3. и 4. јула 1861. године“.

²⁰ По броју мелографских записа једино се Станковићевом подухвату може придружити Стеван Стојановић Мокрањац, с том напоменом да се у оквиру тзв. *великој њојања*, по правилу не може говорити о мелографском поступку. Наиме, није реткост да се под развијеним напевом у оквиру једног гласа налази већи број различитих химнографских састава, што заправо значи да су другачији стихови потписивани, чак не ни посебно уклапани у мелодије у којима нема промена (Рено 2006 и 2009)

²¹ „Појање у рускога народа никад није код Станковића на великој цени било; врло га је он под нипошто држао. Ни сам дух мелодија не могаше разгрејати срце његово. „Мелодије су у тога круте и без боја, и без побожне милине“ – доста би пута рекао. Говорио је да су те композиције у целини својој оскудне, а још му се оскуднија чинила хармонија, за коју казиваше, да је као некако силом скрпљена, нити је природна, а нити стоји напредо са својим временом (Демелић, 1866: 213).

ственим српским мелодијама“ и да се православни свет овим појањем Богу моли. Штавише, амбиције младог композитора превазилазиле су границе православне екумене. „Није му стало било за тим, да само туђоземцима покаже, да и у нас има вештачки изображенога појања и да се и ми можемо нашим црквеним музичним узорима огледати као и остала Европа... Он хтеде радњом својом да реши једну проблему верозаконску, и гледаше, да овори двери на храму своје вештине свеколиком славенству и да изгубљено јединство поврати натраг. 'Испадне ли мени за руком' – писао је Демелићу – да своју идеју оживотворим: то не ће наше црквено појање, – кад год буде, пре ил после – остати моћи без икаква уплива на запад; та и онако је тамо црквена музика дубоко пала. Она ће требати снажнога, новoga подбадача, ако је рада, да се из дојакошње пропалости на ново дигне. Богатштина лежи у нашем појању, која човека музичара мора изненадити, ако га мало дубље проучи'“ (Демелић, 1866: 207, 212).

Ако су и биле нереалне наде Корнелија Станковића у томе да црквеномузичко наслеђе свога народа прихвате други православни народи, па и они инославни, реална су била његова очекивања, као и очекивања његових сатрудника да му макар сопствени сународници не оставе задуго дело у тами архивских фондова. И после више од једног и по века остаје најпре дуг да се сами Срби упознају са заоставштином првог, на основама западноевропске музичке теорије, школованог српског музичара, као и да проуче „богатштину“ коју она садржи.

Коришћена литература:

- Бингулац, Петар. (1985). Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија. У Д. Стефановић (ур.). *Корнелије Станковић и његово доба*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 105–121.
- Грицкат, Ирена. (1985). Корнелије Станковић и нека језичка питања његовог времена. У Д. Стефановић (ур.). *Корнелије Станковић и његово доба*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 27–34.
- Демелић, Федор. (1866). Корнелије Станковић. *Летопис Машице српске XXXIX/1865 – 110, 188–234*.
- Манојловић, Коста. (1923). *Споменица Штевану Св. Мокрањцу*. Београд.
- Павловић, Мирка. (1985). Заоставштина Корнелија Станковића. У Д. Стефановић (ур.). *Корнелије Станковић и његово доба*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 147–170.
- Пено, Весна. (2006). Допринос Стевана Мокрањца очувању „великог појања“. У И. Перковић-Радак и Т. Млађеновић-Поповић (ур.). *Мокрањцу на дар 2006. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година – 1856–2006*. Београд – Неготин: Факултет музичке уметности – Дом културе „Стеван Мокрањац“, 197–213.
- Peno, Vesna. (2009). Great Chant in Serbian Tradition – On the examples of the melody „It is Truly Meet“. *Зборник Машице српске за сценске уметности и музику 40*, 19–38.
- Пено, Весна. (2014). О вишегласју у богослужбеној пракси православних Грка и Срба: теолошкокултуролошки дискурс. *Музикологија 17*, (у штампи).
- Петровић, Даница. (1985). Карловачко појање и дело Корнелија Станковића. У Д. Стефановић (ур.). *Корнелије Станковић и његово доба*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 137–146.
- Петровић, Никола. (1985). Двадесет писама Корнелија Станковића Михаилу Ф. Рајевском, представнику руских славнофила у Бечу (1852–1864). У Д. Стефановић (ур.). *Корнелије Станковић и његово доба*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 73–83.
- Стефановић, Ана. (1991). Нови прилози поређењу карловачког и београдског појања на примеру Осмогласника Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца. *Развитак (1–2)*, 83–90.

SUMMARY

KORNELIJE STANKOVIĆ'S MONOPHONIC RECORDS OF CHURCH CHANT

Vesna Peno

The Kornelije Stanković's autographs, that contain 17 books of harmonized church hymns (more than 1440 pages) and 5 book (some 400 pages) of monophonic church melodies, are kept in the Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade, as a part of Historian fund (No. 7888). Though the different aspects of Kornelije's manuscripts have been discussed in many studies, the detailed overview of his recording process of monophonic melos until now have been missed. This paper deals with books No. 19, 20, 21, 22 and 23, which contain only monophonic melodies, recorded between 1857 and 1859, since a great part of chanting repertoire were harmonized.

First of all it was necessary to ascertain the content of said books, hymn by hymn. In the greater part of the melographed material there is no even basic information about the church feasts, services or the hymnographic genre of recorded songs, as well as their belonging to the certain mode of Octoechos. That's way the identification of all incipit was performed as a first phase of analysis. The number of recorded melodies, their arrangement within the services (vesper, orthros and Liturgy), the procedure in notating melodies themselves and writing the text template were the subjects to review. Kornelije's pretty messy handwriting and more neater hand, probably of his friend, Fedor Demelić, distinguishing in the text under the staff, indicate that the monophonic records served as a blueprint, which should subsequently processed in the process of harmonization.

Preliminary results suggest that the main goal of young Serbian composer and first melographer of Serbian church chanting was to notate at least the complete repertoire for the main church cycles. His initial, idealistic plan was to prepare the music material which should be adopted by all orthodox people. He couldn't imagine that his rich work would remain uncataloged after than more than a century and a half by his own compatriots.

Key words: Kornelije Stanković, monophonic records, church chant, melographer, melody, feast, manuscript, Demelić.