



Богородица са Христом — трећа деценија XVIII века — Кат. 9.
La Sainte Vierge avec le Christ — troisième décennie du XVIII^e siècle —
catalogue 9.



Исус Христос — око 1730 — Кат. 12.
Iesus—Christ — environ 1730 — catalogue 12.

Милорад Лазић

ЕТОС ВИЗАНТИЈСКОГ ЦРКВЕНОГ ПОЈАЊА

Немогуће је започети ваљаније размишљање о овако богатој области византијског, и уопште православног црквеног живота, а не рећи неколико уводних речи о карактеру свеколике византијске уметности.

Наиме, сврха многоструког култног живота Цркве садржи у себи потребу за дубинским учествовањем целе личности у прослављању Бога — Логоса, у култивисаном заједничарењу са Лепотом и Добротом Творца. Хришћанска вера сабрала је у себе све уметничке гране дохришћанског доба, пресаздавајући њихову суштину и намену у потпуно нов садржај, не мењајући тиме чисто формалне особености сваке од њих. Човек, сва његова делатност, сва његова култура, сав његов свет и живот, добио је нов битијни смисао, утемељен на животу распетог и васкрслог за живот света, Богочовека Исуса Христа. Тој и таквој реалности следовао је нов и коренит заокрет у свеколикој култури, произашлој на новозаветном и светоотачком Предању. Уметничке гране и родови, у оквирима појединих уметности православне Цркве, остају за дуго време готово неизмењени (до XVII века, када западна традиција врши огроман утицај на руску-православну културу), али њихова садржина бива богато напајана искуством хришћанског живота, тако да целокупна култура има огромну унутарњу динамику. О том унутарњем динамизму византијске културе сведочи и развој црквене музике, која није доживљавала тако изразит спољашњи, колико онај дубљи — унутарњи развој. У даљем току излагања изнео бих више појединости о том, али бих узгредно споменуо да је основна сврха и намена мелодије у византијском богослужењу молитва — изражена језиком музике, где је наглашенија динамика њене молитвености, тј. богословности, него музичности. У теоретском смислу, сваковрсна молитвеност, па и у форми музике, нашла је пуну теоретску заснованост у списима великог православног теолога исихазма Светог Григорија Паламе (XIV век), који је богословски оправдао најдубље вековно молитвено искуство православног Истока. За разлику од западноевропске, како сакралне и профане музичке традиције, византијски израз имао је сталну богословско-литургијску основу, равнотежу између катафатике у певаном тексту и апофатике у пратњи (исократима). Запад-

на духовна музика, још у својој ранијој историји (до XV века), почела је све више да се утапа у сентиментални непреображени ерос, губећи тако своје првосаздано логосно назначење. Овакав поремећај у музици Западне цркве узроковаће касније нове промене. Наиме, сакрална музика почиње да се изводи у несакралним просторима (на дворовима, концертним дворанама), што ће потпуно утицати на промену духовне пријемчивости извођача и публике, а тиме ће одбацити свој посветитељски смисао, испљујући своју суштину у естетичности, тј. у жељи да се допадне човековом светском укусу, а не да слави и молитвено прославља Бога. Уместо да функционише у оквиру литургијског живота, црквена музика Запада бива полако преношена у просторију профанације — концертну дворану. Концертна дворана за црквену музику исто је што и музеј за икону. Уметност ту губи живу силу која је хранила свеколике потребе духовнога живота, и почиње да копни и умире њена пuna изражајна способност, ограничена на минимално деловање своје естетске садржине.

У своме досадањем излагању намерно сам користио термин „уметност“, ради лакшег општења са савременим читаоцем, мада је он био потпуно непознат Византији и Православљу уопште. Свака врста култивисаног умећа (ми данас заиста немамо прикладну реч којом би изразили функцију уметника у православном смислу, јер је уметник био више посвећени занатлија него својеглави уметник у нашем смислу речи), имала је пуну онтолошку заснованост и била је неодвојива од свог примењеног карактера, па би пре могло бити речи о примењеној уметности него о појму који се развио од ренесансе наоколо. По речима једног нашег савременог теолога „речи имају у себи чудесну силу, оне су у стању да потпуно промене човеков ум“ (ум у смислу преумљења, као обнављања свих човекових унутарњих сила). Међутим, разјашњење појма „уметности“ у православном стваралаштву, захтевало би дужи осврт.

Византијско црквено појање

Средоземно културно подручје, или како га наука именује Западни оријент, представља конгломерат различитих међусобних музичких утицаја, где запажамо спојеве многих сакралних и фолклорних музичких сусретања. Реч је, најпре, о музици Сумера, Акада, Вавилонa, Египта, Јевреја, Мале Асије, Персије, Јеладе и др. Из ове огромне ризнице, византијска духовна музика добила је основне мелодијске сокове које је уткала у своје музичко искуство и сазнање, озарено новозаветним богословљем. Најстарија сакрална музика овог подручја спомиње се још у сумерским текстовима из трећег миленијума пре Христа, што сведочи да је врло компликовано и немогуће са музиколошког становишта ући у овако слојевиту и давну прошлост. Онтологија ових музичких искустава и наслеђа била је заснована на разним астролошким спекулацијама, магијским мистикама и идолатријским празноверицама, па бих се усудио слободно рећи, да је византијска духовна музика највише мелодијских инспи-

рација могла примити из јеврејског старозаветног певања. Исти је случај био и са целокупним новозаветним богословљем, израслим на органском прејемству Старог и Новог Завета. Битна формална разлика између хришћанске и јеврејске духовне музике била је у томе што је јеврејска била вокално-инструментална а хришћанска искључиво вокална (римокатоличко црквено певање, у свом каснијем развоју, постаје вокално-инструментално, користећи као музички инструмент оргуље). Јеврејско синагогално певање било је, исто као и хришћанско, унисоно (=једногласно) и представљало је певану молитву са пренаглашеном драматичношћу, без оног христовског смирења које ће у себи уградити новозаветно хришћанско певање, као основни тон своје извођачке духовности.

Извор најстарије и прве хришћанске духовне музике, односно појања, налази се у самом Христу, који је Својим богочовечанским гласом осветио и преобразио старозаветне песме и тиме показао правац. О овоме поуздана сведочанства дају нам апостоли и еванђелисти Матеј (26, 30), Марко (14, 26) и Лука 19, 37—38). О певању после васкрсења Христовог најтачније податке оставио нам је апостол Павле у својим посланицама Ефес. 5,19; Колош. 3, 16 и Јевр. 2, 12. У Делима апостолским налазимо податак да је појање одмах постало органски део хришћанског богослужења, где стоји: „Око поноћи Павле и Сила у молитви слављаху Бога, а сужњи су их слушали...” (16, 25).

Светоотачка традиција Цркве устима и перима светих отаца, изрекла је неке најискреније и најдубље истине о правом смислу и значају богослужбеног појања у оквиру литургијског узлета и литургијске педагогије. Свети Симеон Нови Богослов рекао је дубоку мисао о појању: „Свака молитва или псалмопјеније је разговор са Богом, у коме ми или молимо Њега да нам да оне ствари које Он даје људима, или Му се захваљујемо за Његове дарове, или Га хвалимо за сва створења која је Он начинио, или казујемо о Његовим дивним делима, која је Он створио у различитим временима ради спасења људи и карања неправедних, или казујемо велику тајну оваплоћења Сина и Лолоса, Божијег, и слично (Собр. дела Светог Симеона Новог Богослова, I део, ст. 60, 102, 245; (цитат сам преузео од К. Каварноса, **Византијска мисао и уметност**). Свети Јован Лествичник, пак, говори о једној врсти практичне функције духовног певања, и каже: „Када је умерено појање понекад одлично умирује срцбу. А понекад када је неуморено и неправовремено погодује сластољубљу“ (Лествица, Београд 1963. стр. 82). Постоји читаво море светоотачких примера о функцији певања и богослужењу и душекорисној педагогији, и заиста их је тешко све издвојити и синтетички обрадити.

Да би се певање успешно извело, сâм појац, морао је бити пре свега добар молитвеник па тек онда даровит појац, мада је најидеалнији спој ова два талента. Стваралачка способност појца није била паралисана сталним понављањем мелодија и тако није представљала једну механичку улогу човекове личности у духовној музици. Напротив, механичко понављање израз је мртвила концертне духовне музике, док је понављање у живој византијској црквеној музици добијало пуну креативну силу у непоновивости личности, кроз чије се целокупно психофизичко устројство цео тај богоносни садржај пре-

таче и испевава новим непоновивим молитвеним и мучичким доживљајем. Значи, што су молитвени квалитети једног доброг појца изразитији, то је креативност присутнија.

Византијско црквено појање, барем на грчком тлу, остало је од првих времена до данас монодијско, без обзира колико певача учествује. Једина дозвољена пратња (уз ово певање) је уједначено хорско брујање на једну ноту — грчки исократима. Ова музика код Грка и Бугара остала је све до данас ненарушена хармонизацијом. Ово се нарочито односи на светогорску појачку традицију која представља најпунију варијанту византијског црквеног појања. На Западу, грегоријанско црквено певање је најлепши остатак православности (после одвајања Рима од Цркве), али и то појање без „исократиме“ („исона“) нема мистичку дубину неизрецивости. Да не говоримо о каснијем развоју страствене полифоније...

Српско црквено појање

У овом делу разматрање, као и у претходном, не бих искључиву пажњу усредредио на музиколошке особености наше црквене музике, него бих подвукао карактер њеног настајања, преношења и дан-данашњег трајања.

Са примањем хришћанске вере, деловањем словенских апостола Светих Кирила и Методија као и њихових ученика Климента, Наума, Горазда, Саве и Ангеларија, у нашу неофитску богословску свест утиснуто је и сретање са црквеним певањем, тим обавезним пратиоцем првих преведених богослоужбених текстова. Најважнији текстови који су уведени у богослужење, поред Новог Завета, били су **Псалтир** и **Осмогласник**. Песме Осмогласника биле су распоређене у 8 гласова, као што и само име говори, док је њихово текстуално значење сведочио о догађајима Христовог Васкрсења. Први глас почињао се певати у суботу после празника Свих светих и цео тај циклус (столп) завршавао се следеће суботе, а затим се опет понављао. У модерном смислу, једину оригиналну творевину српских стихописаца и музикотвораца, представљају стихови из збирке **Србљак**, на чије речи су наши музикални и духоносни црнорисци импровизацијом (кројењем) стварали мелодију, чију је полазну основу представљала везантијска мелодија **Осмогласника**. Српска песмотворачка оригиналност манифестовала се у свим областима црквене музике, јер је појање византијске мелодије захтевало нову обраду и појачку редакцију због специфичног ритма нашег средњовековног језика култа. Треба истаћи и то да је на основу византијске мелодије постепено уткивана и сва дотадашња народно-музичка традиција, која је сама по себи имала све особености српског етоса. Ово сусретање фолклорног и хришћанског звука још ће се више испољити нешто касније, када црквено појање још није било бележено (неумским знацима), што ће омогућити још интензивније прожимање и срастање. Одвијао се тајанствени сусрет старог српског звука, у основи богочезнивог, и новог богооткривеног и богоосмишљеног, који је носио све особености музичке пуноте (пре свега Божанске **агапе**). Декаденција и појава музичког синкретизма јавиће се у нашој духовној

музици знатно касније, и то под утицајем европске хармонизоване мелодије.

У нашој духовној музици запажена је ова периодизација: I старосрпска епоха (под утицајем изворне византијске мелодије); II — руска епоха — у XVIII веку; и III савремена епоха, коју чине мелодије забележене и обрађене од наших композитора. Особеност прве старосрпске редакције, о чему сведоче сви до сада сачувани извори (текстови са неумским обележавањем, пре свега), карактерише непомућена византијска изворност њеног порекла и пуног развоја у готово свим духовно-музичким финесама. Ово речито потврђује и проналазак једног важног музичког текста у манастиру Ивиру на Светој Гори и манастиру Свете Катарине на Синају, састављеног руком византијског песмобогослова Мануила Хрисафиса, средином XV века, под називом **Кратима**. аСдржај је испуњен типично византијском варијантом певања слогова **те-ре-рем**, која се певала углавном у току свеноћних бденија. Када је у питању ова варијанта певања у нашем богослужењу, споменуо бих неколико предањских предпоставки откривених ми од светогорских монаха. I — рационална, по којој је током дугих бденија исцрпљиван сав планирани богослужбени текстуални материјал, па су се „довитљиви“ Грци снашли у импровизацији врло пријатне арије; II — богословска: порекло тога се доводи у везу са Богородичним житијем и сматра се да су речи **те-ре-рем** напев успаванке коју је Богородица певала малом Христу (као што код нас Срба мајке певају деци ну-на-ни-на итд.); и III — се односи на суштину молитвеног стања певача. Те речи су заправо немоћ да се слосвесније изрази молитвени вапај Богу, када свака наша мисливост, осећајност и свака наша реч постају немисливи, надосећајни и неисказиви (то је дубоко молитвено созерцање и озарење у току певања).

Другу епоху карактерише нагли утицај руског црквеног појања, које је прекинуло са унисоном традицијом још у XVII веку под наглим упливом западне културе. То је култура петровске Русије, која је у свим слојевима друштвеног и црквеног живота оптерећена латинством. Нова мелодија (у новој хармонији) преплавила је руско црквено појање, под називом руски барок, који је као изданак другачије традиције, носио сасвим нови етос. Овај утицај и поред своје штетности није успео сасвим да умртви молитвени смисао руског црквеног појања, услед заиста дубоке укоренености руског богословља и православног духа у руском човеку. Унисоно певање у нас очувало се некако све до XIX века, када је под притиском јаког руског теолошког утицаја пресађена нова хармонизација у Српску Цркву. Наглој промени у нашем традиционалном византијском појању претходило је нешто раније пристизање руско-барокног китњастог певања, пре свега у Војводину и њен црквени центар Карловце.

Тек у трећој фази нашег црквено-музичког живота дошло је до наглог опадања. Ову фазу представљају музичке обраде наших модерних композитора, школованих по европским академијама, који са теологијом нису имали присног додира. Рад на обради започео је Корнелије Станковић, а довршио Стеван Мокрањац, Бранко Цвејић, Ненад Барачки и други. Мокрањац је наше појање бележио западно-

европским нотним системом а мелодију свео у оквире европских хроматских могућности, док је ранија мелодија била дијатонска и модална. Тај прекид донео је непроцениву штету свој нашој култури, јер смо од тада прекинули, у музичком смислу, везу са светотачким надахнутим појањем. У наше време, међутим, има знакова носталгије за исконским стилем средњевековне црквене музике. (На пример, хор „Кир Стефан Србин“.)

Закључак

У средњем веку није било потребе за трактатима све врсте, (које смо ми данас принуђени да пишемо) из простог разлога што је прималац ове културе био црковен народ, било да је писмен или не. Он је појање лакше разумевао, зато што га је осећао у ритму свог свакодневног живота. Том и таквом Божијем народу било је јасно шта је молитва, а такође и многа друга богословска питања. Народ тога времена није био богословски аналфабета као што је то случај са данашњим „писменим народним масама“. Зато и немамо писано наслеђе у виду богословско-научних списа из ове области, што у многоме отежава наше данашње проучавање. У модерној науци недовољно и површно је наш проблем свести само на историју и теорију музике. Модерно, дубинско истраживање, захтева интердисциплинарно проучавање, које мора да захвати све слојеве културе, јер се културни живот времена и средине где је ова музика настала и где и данас живи обликовала из једног корена (хришћанске вере), захватајући у своме развоју и изражајној форми све области културног битија једног народа, или у нашем случају више народа Грци, православни Словени, Арапи, Румуни... Није зато случајно да у хришћанској култури, било да се ради о књижевности, сликарству, архитектури, богословљу и наравно музици, осећамо или не осећамо укус њеног учешћа или неучешћа у евхаристијском духу који спаја катафатику и апофатику. Заиста је сва црквена уметност, кад је права, само органски део свецелог живота Цркве и њеног будућег, вечног живота у Христу Богу. Овако Христом утемељена и Духом Светим однегована византијска црквена музика, ставља озбиљне захтеве пред савремену науку и њене неимаре. Потребан је, дакле, не само научник у модерном смислу те речи, што је била досадашња пракса, но и истински богослов, јер су то једини предуслови да се схвати и објасни двослојна садржина византијско-словенског црквеног појања, тј. његова молитвопојна садржина.

Литература

1. Курт Закс, Музика старог света, Београд 1980.
2. Српска музика кроз векове, Београд 1973.
3. Константин Каварнос, Византијска мисао и уметност (сепарат Теолошких погледа).
4. О Србљаку, Београд 1970, стр. 129—140.

5. Љубица Петронијевић, Рано-хришћански и византијски утицаји у духовној музици Западне цркве, (Теолошки погледи 4' 80).
6. Љубица Рајковић-Петронијевић, Стара српска музика у периоду од IX до XV века, (Теолошки погледи 4' 78).
7. Милош Весин, Религијска музика и васпитање, (Теолошки погледи 1—3' 81).
(Са немачког из часописа UNA SANCTA превео Ђакон Радомир Ракић)

Summary

Milorad Lazich

THE ETHOS OF BYZANTINE CHANT

The author sees the distinctive mark of the Byzantine Church music in its fitting expression of the Orthodox theology, namely in the equilibrium between its cataphatic aspect (the chanted text) and its apophatic aspect (the peculiar accompaniment, »isokratima«).

The monodic chant existed already in the Old Testament (with instrumental music), as now in the Roman Catholic Church singing — but only Orthodox Catholic Church — in her traditional Byzantine liturgical chant — has its musical basis in the inscrutable depth — in the apophatic »isokratima«.