

## ПУТЕВИ ТРАДИЦИЈЕ: ОД СТАРОГ КА НОВИЈЕМ СРПСКОМ ЦРКВЕНОМ ПОЈАЊУ

др Предраг Ђоковић

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за црквену музику и појање

E-mail: djokovicpiz@gmail.com

УДК: 783.2

*Прегледни научни чланак*

**Сажетак:** У настојању да појасни шта представља старо, а шта новије српско појање, ова студија расветљава естетске и структурне аспекте који се доводе у везу с тим појмовима. Стари и нови музичко-појачки идиоми сведоче о духу и естетици епоха у оквиру којих су се формирали, од касновизантијске до просветитељске. С обзиром да су се промене одвијале у процесу спонтаног преношења појачке традиције, граница између старог и новог појања није могла бити стриктна. Преломним моментом би се могло сматрати оснивање школа од стране београдско-карловачког митрополита Мојсија Петровића у првој половини 18. века, у којима су појање неретко предавали грчки монаси, односно даскали. Управо ће касновизантијски појачки репертоар певан на грчком, али и словенском језику, постати окосница новијег српског појања које ће нотама бити забележено средином 19. века. Сматра се, међутим, да је рециклирањем словенских архаичних музичко-појачких мотива из периода који је претходио великим сеобама старија појачка традиција уткана у новије богослужбено појање.

**Кључне речи:** црквено појање, старо, ново, традиција, историја, појци, Срби, Грци.

Значајан елемент културне традиције православног српског народа свакако представља његово црквено појање. Захваљујући онима који га негују, свештеним лицима и лаицима, ово нематеријално културно благо, иако недовољно познато широј српској популацији, па и већини српских музичара, актуелно је не само из перспективе извођачке праксе, већ и као драгоцену поље научног рада. Ако знамо да се у храмовима Српске православне цркве химне поју у континуитету пуних осам векова, логично је закључити да је ова културна традиција у тако дугом временском периоду имала више модалитета који су подразумевали стилски различите музичко-појачке садржаје. Полазном тачком у сврху разматрања овог феномена могу се сматрати оне песме из постојећих мелографских записа црквеног појања, уз које, истина сасвим изузетно, стоји „по старом начину“, „по старински“, или напев уз који је мелограф дописао „старосрпски“. Овакви префикси указују да је, с једне стране, репертоар актуелног српског појања новије провенијенције, а с друге, да, упркос томе, овај репертоар подразумева музичке мотиве или напеве из старијих епоха. С обзиром на малобројне сачуване музичке записе старијег доба, тачније пре 19. века, не може се поуздано рећи шта тачно представља идиом старог у контексту савременог српског појања. Извесно је, међутим, да је по среди феномен континуираног преношења

и прожимања стилски удаљених музичких идиома који недвосмислено указују на епохе у којима су артикулисани. Овај процес, који је обележен и одређеним симплификацијама, односно скраћењима, одвијао се у традицији усменог предања, и може се разумети као својеврстан одговор Српске цркве и њеног литургијског појања на изазове модернизације општих друштвених прилика које су наметале нове епохе. О овом феномену изван став имали су поједини српски мелографи, као и поједини српски интелектуалци на прелазу из 19. у 20. век, док је неколицина српских музиколога друге половине прошлог века писала научне радове на поменутој теми. Њихови закључци представљају основу за писање ове студије. С обзиром на ширину теме, није могуће у формату једног стандардног стручног рада елаборирати сва сазнања до којих је наука до данас дошла. Због тога ће овде бити изнети само најважнији закључци који су општег карактера.

### **Уводна разматрања**

Вероватно први помен о старом појању у јавном дискурсу новијег доба представља текст „Старинско црквено појање“ угледног филолога и историчара Стојана Новаковића објављеном у часопису „Караџић“ у освит 20. века, тачније 1900. године. Новаковић је изнео своја размишљања о потреби трагања за старим црквеним појањем с циљем да се оно забележи пре него што сасвим замре како би послужило као могућ путоказ за разумевање живота српског народа у прошлости. Сматрао је да то старинско појање можда и није лепо према данашњем схватању тога појма, те да се не треба заносити могућношћу да та архаична традиција буде обновљена или подражавана у новије време. Закључио је да су старе обредне песме крстоноше можда најбоље сачувале ову врсту традиције. Новаковић је поменути чланак написао два месеца након предавања француског музиколога-византолога Жан-Батист Тибоа (Thibaut) (Петровић, 2004: 457–483) о старом појању Византинаца и Словена којем је лично присуствовао у Цариграду. На предавању, које је за Новаковића, тадашњег српског конзула у Турској, очигледно било подстицајно, изведене су поједине химне „по белешкама старих рукописа, певањем вештих људи“. Новаковић је констатовао да мелодије које је тада чуо „ванредно личе на општи карактер наших народних црквених мелодија“. (Новаковић, 1900: 57–58)

Иницијални текст Стојана Новаковића на релацији старо-ново у домену црквено-појачке праксе је очигледно имао одјека с обзиром да је већ у наредном броју уредништво часописа „Караџић“ објавило текст идентично насловљен („Старинско црквено певање“) учитеља Петра Деспотовића, одличног znalца црквеног појања. (Деспотовић, 1900, 83–84) Деспотовићев текст не само да представља допуну Новаковићевог текста, већ се у њему по први пут проблематизује феномен еволуције српске појачке праксе на основу писаних и нарочито усмених извора који

су аутору били доступни. Деспотовић је још као сомборски ђак (након 1850. године), имао прилике да чује појање свештеника који су певали црквене напеве сасвим стране тадашњем репертоару црквених песама. Касније, на основу радова Јована Рајића и Димитрија Руварца, сазнао је да је актуелно појање преузето од Грка почетком 18. века, те да се, упркос брзом ширењу новог, старо појање још дуго одржало у Фрушкој Гори, Србији, Босни, Херцеговини и Црној Гори.<sup>1</sup>

Позивање на архимандрита Јована Рајића (1726–1801), тачније његов често навођени цитат о појању код Срба његовог доба, извор је од прворазредног значаја за разумевање континуитета и још више модалитета српске појачке праксе.<sup>2</sup> У својој књизи *Историја катихизма* Рајић је забележио да се београдско-карловачки митрополит Мојсије Петровић веома трудио око унапређења црквеног живота, нарочито око прибављања богослужбених књига из Русије, и додао:

„Но добри тај пастир тиме се није задовољио, него изволи још потрудити се, да и црквено славословије тече чино, устројено и благољепно. Ради тога доведе из Свете Горе јеромонаха Анатолија, искусног псалта, и устроји у Београду грчку школу из које је по времену узимао јуноше са добрим гласом које је онај псалт научио појати по грчкој псалмоди, числом довољне (у довољном броју- прим. П. Ђ.) чиме је цркву изредно увесељавао; и тако распространивши се грчку пјенију свуда преста српско пјеније сасвим, тако да се данас једва где и чује.“(Рајић, 1880: 22)

Ова грчка школа, основана 1721. године, доцније из Београда премештена у Сремске Карловце, сматра се прекретницом појачких стилова код Срба. Она ће заједно са другим сличним грчким школама основаним у многим градовима и селима широм Војводине и северне Србије, имати велики утицај на развој новијег црквеног појања. Управо ће се у том периоду на основама и под утицајем тзв. касновизантијске псалмодије – коју су познавали и практиковали грчки учитељи (даскали) и појци, а потом и српски – преобликовати дотадашње српско црквено појање, и тај процес је трајао више од једног века. (Рено: 2014: 43–57) Од тог доба старије српско појање се постепено губило, али упркос

---

<sup>1</sup> Деспотовић је рођен у Сомбору 1847, тада у Аустријској царевини, где је завршио познату учитељску школу, у којој је, између осталих предмета, црквено појање заузимало значајно место. Школовао се и у Бечу, а 1885. године прешао је у Србију где је деловао као просветни надзорник. Поменути текстови Стојана Новаковића и Петра Деспотовића у листу „Караџић“ на посредан начин откривају колико су српске школе у Угарској давале опширнија практична и теоријска знања о црквеном појању у односу на оне у Србији. (Петровић, 1995, 469–479)

<sup>2</sup> Пре Деспотовића Рајићев исказ у својим мелографским радовима цитирали су Бољарић и Тајшановић, као и Тихомир Остојић.

Рајићевој констатацији да је оно сасвим престало,<sup>3</sup> извесно је да је током преломног (за српску културу) 18. века оно практиковано упоредо са грчким. Узевши у обзир историјско-политичке координате, диференцијација на стару и новију појачку праксу може се довести у везу са сеобама Срба с краја 17. и почетком 18. века. У културном погледу тај процес је резултирао раскидом са средњовековном традицијом, тачније постепеним прихватањем елемената барокне културе и просветитељста. (Медаковић, 1988: 65)

У сврху систематизације вишевековне појачке традиције поједини музиколози друге половине XX века понудили су прегледе са периодизацијом црквене музике.<sup>4</sup> Према Даници Петровић историјска периодизација црквене музике код Срба садржи три епохе: 1) чисто усмено предање започето превођењем богослужбених књига са грчког на старословенски језик (IX-XIV век); 2) неумски записи црквеног појања (XV-XVIII век); 3) карловачко појање и први нотни записи европским писмом (XVIII-XIX век). (Петровић, 1984: 14, 257)

Прве две епохе део су средњовековне појачке традиције, док се трећа доводи у везу са новијим богослужбеним појањем. Пре појашњења процеса којим је преобликован новији српски појачки репертоар, треба најпре констатовати оно што је познато о старијем појању, или старинском, како су га именовали Новаковић и Деспотовић.

### Средњовековна традиција

Основу старог српског појања од самих почетака чинила је византијска химнографско-музичка традиција негована у оквиру богослужбеног поретка источно-православне цркве. Делатност светих грчких мисионара Ћирила и Методија и њихових ученика (9. век), која се, између осталог, састојала од превођења богослужбених књига са грчког на стари словенски језик и музичког обликовања песама, представља најстарији период не само словенске писмености, већ и богослужбене музике. Већ од 11. века настају словенски термини везани за осмогласје: *глас*, *искр* (уместо *плагиос*), *степен*, *тјажак* (уместо трећи плагални глас), као и континуирани начин обележавања гласова. Наиме, византијски систем од четири аутентична и четири плагална гласа у словенској традицији је бележен такозваним континуираним начином, од првог до осмог гласа.

<sup>3</sup> Митрополит Дамаскин Грданички је поменути Рајићев исказ о превази грчког појања над српским сматрао преувеличаним, додавши да је Рајић такав суд донео као историчар, а не као музичар. (Андрејевић, 2009: 96)

<sup>4</sup> Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*; Роксанда Пејовић и сарадници, *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века*; Даница Петровић, *Српско појање у писаном и усменом предању*; Соња Маринковић, *Питања периодизације српске музике*.

(Petrović, 1982: 65–68) Почев од Мирослављевог јеванђеља, писаног око 1180. године, најстарије словенско писмо-глаголица, постепено се замењује ћириличним писмом српске редакције. (Стефановић, 1973: 118)

Податак да је приликом оснивања манастира Хиландара, 1198. године, формално прихваћен „типик о службама и појању научен у манастиру Ватопеду“ (Стефановић, 1975: 12–13) указује да су Хиландарци преузели византијску појачку праксу која је несумњиво била раширена и у српским земљама. То је сасвим логично ако се зна да је већ српско песништво 13. века усвојило све византијске песничке жанрове (тропар, кондак, стихира, канон, итд), равнајући се према тој високој песничкој традицији, досежући њене стандарде и оквире. (Богдановић, 2000: 222) На основу ових постигнућа Ђорђе Трифуновић је закључио да је исправније размишљати о српском стваралаштву у оквиру византијског него о византијском у средњовековној Србији. (Трифуновић, 1955: 15) У византијском културном простору, којем је и Србија припадала, културне и етничке посебности нису поништаване, већ афирмисане, особито у погледу употребе народог језика у литургији. (Мајендорф, 2006: 158)

У својој студији *Стара српска музика* Димитрије Стефановић је констатовао да је постепени продор регионалних и националних елемената у стари црквенословенски језик (бугарски, српски, руски) до одређене мере условио појаву појединих локалних музичких карактеристика у постојећи модел византијског појања. (Стефановић, 1975: 9) Извесна адаптација византијских мелодија (додавање или скраћење појединих тонова, или група тонова) била је неизбежна с обзиром да словенски преводи нису сачували оригиналну метрику византијске химнографије, нити акценте грчког језика. Условљеност напева химнографијом утицала је до извесне мере на модификацију мелодија у српско-словенском појању које су се у погледу унутрашње структуре базирале на формулама. Тиме, међутим, византијски музички идиом није био нарушен. Јер, по речима Херцмана, „византијску музичку културу целисходније је схватити као општу по жанровима црквене музике и вишенационалну по средствима њиховог музичког оваполоћења.“ (Нерсман, 2004: 43)<sup>5</sup>

Адаптација и трансформација оригиналних византијских мелодија према српско-словенској традицији је можда имала и радикалније размере. Као потврда ових речи може послужити сведочанство чувеног византијског историчара и научника Нићифора Григоре који је 1327. године боравио у Србији у једној дипломатској мисији. Његово виђење словенског богослужења у пограничној Струмици, која је у том моменту

---

<sup>5</sup> Херцман је сматрао да византијска музичка култура изгледа као сложен систем који се састоји од прилично покретних и непрестано променљивих елемената (како у географском простору, тако и у историјско-временској равни) који утичу на облик испољавања читавог комплекса.

била византијска провинција (Максимовић, 1972: 33) би се једном речју могло описати као општа грубост. „За њих је“ - вели Григора, „свако образовање бесмислица, као и ритам и мелодија музике светог богослужења. Углавном говоре варварским језиком и њихови обичаји одлично одговарају људима који се служе мотиком.“ (Баришић, Ферјанчић, 1986: 624, 626)<sup>6</sup> Ипак, Струмица, која ће као уосталом и читава Македонија, убрзо постати део Душановог царства, вероватно не може бити огледало српске појачке традиције јер ће и у односу на Пећку патријаршију (1346) тај градић бити провинција.

Нема јасних података о томе како се појало у седишту српских архијереја у првој половини 14. века, али је извесно да је по стилу то била византијска појачка пракса са локалним посебностима која је за собом имала богату и дугу писану традицију химнографских текстова. Постоје мишљења да је Српска црква управо са Пећком патријаршијом утврдила свој вид осмогласног и бар неку врсту тзв. великог појања које је крајем 17. века, са сеобом под патријархом Арсенијем, пренесено у Аустријску царевину. (Богдановић, 1893: 232) У сваком случају, сведочанство Нићифора Григоре потврђује диверзитет византијске појачке праксе независно од начина на који је саопштено. Отворено је питање, међутим, да ли је по среди презир према интерпретацији појачке праксе коју је Григора лично познавао, или неразумевање потенцијално новије локалне праксе литургијског појања обојене старом словенском традицијом. По речима Косте Манојловића, пагански обичаји и навике су на изванредан начин остали присутни и у новом религијском култу. (Манојловић, 1946: 165) Чини се да су се разлике на релацији центар (Царства)-провинција на овом примеру показале веома реалистично.

Музички (неумски) рукописи из овог периода нису пронађени. С обзиром на то, о присуству и значају црквеног појања у немањихкој Србији сазнајемо из сачуваних литургијских рукописа без музичких знакова, као и секундарних извора – житија светитеља, хроника и путописа, али и сачуваних литургијских рукописа без музичких знакова. У поменутих изворима често се помињу (погребне) песме и пјенија, певање псалама, славословља, појање на бденију, које је одјекивало у

---

<sup>6</sup> Можда се у Струмици делимично појало на исквареном грчком што се ученом Византинцу Григори такође могло учинити као дивље и неотесано. Он се у том месту обрео на Васкрс 1327. године, где је могао да се упозна са словенском традицијом светковања овог празника и то не само у цркви, већ и на игралишту. Као представник хуманизма Григора је показивао изразиту учењачку сноровшину и охолост према свему што није византијско, то јест необразованом, сировом и простом. Веома погрдно говори о српском краљу Срефану Дечанском чији двор је био коначни циљ Григориног посланства. На сличан начин је неколико векова раније грчки архиепископ Теофилакт охридски описао своју бугарску паству поредећи их са чудовиштима. То, међутим, није значило одрицање од мисије хришћанског култивисања словенског живља. (Мајендорф, 2006: 160)

манастирским обитељима. Појање црквених химни, као особита врлина, приписивана је црквеним великодостојницима. Тако, Свети Сава „одвајаше се од свих појањем“ (Стефановић, 1969: 122), док се у кондаку Св. Арсенију наводи да је „уснама појање приносио“. Архиепископ Данило II се истицао певањем псалтира и песама. (Кокановић, 1999)

Појање се, дакле, учило и преносило усменим путем. „Разлог за непостојање музичких рукописа из ранијих времена треба вероватно тражити у чињеници да познавање музичке нотације није било широко распрострањено међу Србима.“ (Стефановић, 1975: 14) Претпоставља се да су мелодије византијског Осмогласника – које су се најпре училе и знале напамет – служиле српским појцима као узори за певање других, нових празничних и светитељских служби, односно песама које су садржале ознаку за глас.

Друга епоха литургијског појања код Срба, коју карактерише појава музичке писмености, самим тим и рукописа, доводи се у везу са средњовековним културним зенитом у доба економски снажне Српске деспотовине. Деспот Стефан Лазаревић, који је и сам био песник, старао се не само за духовни живот у земљи, већ и културни. Захваљујући брачним везама деспота Ђурђа Бранковића и његовог сина са византијским принцезама у Србију су се преселили угледни Византинци. (Петровић, 2011: 92) Осим тога, услед отоманских освајања Истока, Моравска Србија је постала стециште многих избеглица, међу њима и духовника-исихаста, али и образованих Византинаца, од којих су неки одлазили на Запад. Повољна духовна и културна клима учинила је да су у Србији боравили и стварали угледни византијски музичари као што су цариградски композитори црквених напева Мануил Хрисафис и монах Јоаким који је носио титулу доместика Србије (управитељ хора, главни музичар). У Србију су, осим титула (доместик, протопсалт, мајстор), доспели и поједини византијски неумски рукописи од којих је најпознатија *Антологија*, двојезични појачки зборник чији је аутор светогорски монах Давид Редестинос. Није, стога, чудно што су управо у XV веку стасали српски црквени музичари који су уз своје име стављали одредницу „Србин“. Чини се да је ово било потребно како би били видљиви у оквиру византијског културног комонвелта, будући да су поред грчког своје музичке рукописе састављали користећи се српскословенским језиком. (Јаковљевић, 2004) Били су то Никола, доместик кир Стефан и јеромонах Исаија. Њихове црквене песме, записане тада актуелном (касновизантијском) неумском нотацијом, налазе се у грчко-словенским и грчким неумским појачким зборницима који су похрањени у манастирским библиотекама Свете Горе, али и у значајним музејима света. Поред београдске *Псалтикије* из XV века (изгорели рукопис Народне библиотеке у Београду), најпознатија је музичка *Антологија* самог јеромонаха Исаије Србина која се данас налази у атинској Националној библиотеци (Pc 928). Најзначајнији



да је писана за оне који „поју по српском начину“, што указује на присуство различитих појачких пракси. (Петровић, 2013: 569) Били су то ненотирани зборници, с обзиром да је током туркократије музичка писменост на Балкану потиснута до потпуне ексклузивности.

Малобројни сачувани музички споменици из времена турског ропства указују на извешан континуитет. У оксфорској Бодлејанској библиотеци чува се „сервикон“, рукопис стихире из службе Ваведења Пресвете Богородице који датира из 1553. године,<sup>7</sup> док се у Лењиновиј библиотеци у Москви налази “Сербскиј киноник”, рукопис из 1652. године писан руском квадратном нотацијом.

Према доступним изворима, старо српско појање је имало углед изван историјских српских територија. Поједини напеви су доспели у Русију и Молдавију током 15. и 16. века, па и касније (Андрејевић, 2009: 94) и као словенска варијанта византијског појања потенцијално прихватљивије. Особито након татарског ропства (1237–1462) „почеше се из Србије и Бугарске у Русију носити црквене књиге, почеше ићи попови, писци, ученици и певци.“ (Новаковић, 1871: 67) Један од напева је чак запамћен по имену дечанског игумана Григорија Цамблака који је био епископ у Украјини. (Живковић, 1903: 315)

Да, међутим, креативна музичко-појачка делатност није замрла у доба туркократије покузују неумски рукописи које су хиландарски монаси током 18. века марљиво исписивали трудећи се да касновизантијске напеве прилагоде црквенословенским текстовима. Најпознатији међу њима били су Кипријан, Костадин, Теодосије и Герасим митрополит. (Петровић, 2015: 567–577) Компаративна сагледавања рукописа из 18. века и старијих извора потврдила су њихову блискост са византијском и поствизантијском традицијом. (Petrović, 1982: 257) Хиландарски монаси су, међутим, у том периоду појали и „својим српским, кратко сложеним гласовима“, о чему сведочи руски монах и путописац Василије Григорович Барски. (Ђурић-Клајн, 1971: 30)

Прилагођавање касновизантијских мелодија словенском језику је током 18. века рађено и изван манастирских обитељи, особито за потребе пастирске службе. Тако је познати грчки црквени музичар Петар Лампадарије (Пелопонески) око 1770. године на захтев босанског митрополита Серафима, за потребе тамошњег српског живља, приредио грчке осмогласне мелодије према словенском дијалекту. Истина, овај подухват је остварен у периоду након укидања Пећке патријаршије када су на свим епископским катедрама ове помесне цркве од стране Цариградске патријаршије инсталирани грчки епископи, такозвани фанариоти, који су међу Србима фаворизовали не само грчки језик, већ и грчко богослужбено појање. (Stefanović, Velimirović, 1966: 67–88)

---

<sup>7</sup> Овај рукопис обрадио је Димитрије Стефановић у поменутој студији *Стара српска музика*.

Услед веома неповољних политичких прилика уочи и за време масовног иселјавања српског живља, старо црквено појање, као уосталом и целокупна српска (пост)средњовековна културна традиција, увелико је показивало знаке стагнације. Теза Стојана Новаковићева да стара појачка традиција можда и није за подражавање може се разумети и као стање извођачке праксе током туркократије. Старинско појање је нестајало постепено, заједно са богослужбеним књигама писаним српско-словенском редакцијом црквенословенског језика. Треба, међутим, имати у виду да овај вишевековни период није могао имати једну стандардизовану појачку варијанту каква је савремена редакција српског појања. Врло је вероватно да је „вештачко“ појање, чији су примери из 15. века сачувани, коегзистирало са пучким појањем обредног типа касније названим „просстачко“.<sup>8</sup>

### На новим путевима

Краткотрајном управом Аустријске монархије над Београдом и делом Србије (1717–1739), створени су повољни услови за поправљање општих друштвених прилика међу Србима. Стварањем Карловачке митрополије 1713. године начињен је не само важан корак у организацији верског живота православних Срба у Хабзбуршкој монархији, већ и снажан искорак у културном и просветном домену. Највеће заслуге припадају архијерејима Карловачке митрополије који су се по речима Радована Самарцића истицали комплементарном ученошћу која је подразумевала како руске теолошке дисциплине и филозофију, тако и западну ерудитску историографију. “Њихов двор и манастири у Срему постали су, током XVIII века, место прикупљања грађе и проучавања српске историје.” (Давидов, 2013: 21–22) Архијереји су се особито старали око оснивања различитих школа чиме су Срби усвојили најрепрезентативнију тековину европског века просвећености. Одређивање засебних часова црквеног појања с правилом у оквиру наставног курикулума нижих и особито виших школа била је новост. Прва међу њима била је већ поменута грчка школа у Београду заведена старањем митрополита Мојсија Петровића у којој се, између осталих предмета, учило и (грчко) црквено појање. Према мишљењу Гаврила Бољарића митрополит Мојсије је још и пре јеромонаха Анатолија, најзначајнијег учитеља-псалта – који је у школу дошао 1729. године давши јој назив „Школа за псалтопевчике“, као и нарочито уређење особито у погледу црквеног појања (Станковић, 1980, 56) – ангажовао

<sup>8</sup> Већ од краја 14. века се у византијској традицији развија индивидуализам. Епоха позната као „ренесанса Палеолога“ изнедрила је црквене музичаре који су реформишући постојећи репертоар писали и нове мелодије не занемарујући притом старији химнографско-музички канон.

извесног Грка по имену Герасим, чији је главни задатак такође био обучавање младића у појању. (Бољарић, Тајшановић, 1887: 4)

Грчки утицај био је видљив не само у српским варошима у којима је било доста грчких општина, већ и у градовима јужне Угарске у којима су Грци живели измешани са српским живљем. Грчке школе су „походили Срби певци и спремали се да буду свештеници или учитељи у мешовитим српско-грчким школама.“ (Живковић, 1903: 319) Заједничка богослужења предводили су утицајни грчки појци од којих су и Срби могли појање научити.<sup>9</sup> Ипак, поједине српске школе у 18. веку нису дозвољавале учење грчког појања, нарочито у срединама у којима Грка није било. (Ковачек, 1994, 79) У основи, инсистирање на очувању српске арије у богослужењу значило је у првом реду очување националног идентитета у многонационалној и иноверној аустријској царевини.

Погрешно би, међутим, било сматрати да је једино грчки утицај био битан за преобликовање старог српског појања. Знатан чинилац у том процесу имала је руска црквена уметност чији су поједини елементи усвојени у Карловачкој митрополији. По угледу на прилике у Руској цркви, Карловачка митрополија је увела торжествена богослужења са већим бројем служашких и појаца, учитеља и ђака који носе свеће и рипиде, а свечани дочеци црквених великодостојника у Сремским Карловцима и фрушкогорским манастирима овековечени су на многобројним гравирама из тог времена. (Давидов, 1978) Руски утицај је, међутим, постао доминантан преко новог богослужбеног језика који се до данас користи у Српској цркви. Наиме, добијањем богослужбених књига печатаних у Кијеву и Москви одмах након сеоба, црквенословенски језик руске редакције постепено је заменио српкословенски језик Србуља, рукописних појачких зборника којих је било све мање. Треба знати да се разлика између две редакције не исцрпљује у питањима правописа и акцентовања, већ је понекад видљива и у преводима с грчког оригинала што показује следећи пример.

---

<sup>9</sup> Ослањајући се на античке и византијске тековине Грци ни након пада Цариграда нису занемаривали значај образовања. Један број угледних Византинаца је одласком на Запад директно утицао на појаву ренесансе. Школе нису сасвим престале ни током Отоманске управе. Такву једну школу похађао је у Смирни наш Доситеј Обрадовић где је поред теологије учио старогрчки и новогрчки језик, читао античке писце и филозофе. Модернизација грчких образовних тековина према европским стандардима 18. века видљива је и у реформи византијског појања од стране епископа Хрисанта и његових сарадника. Кети Роману је констатовала да је у својој знаменитој књизи *Велика теорија музике* Хрисант настојао да читаоце „упути у идеологију просветитељста да би постали свесни старог грчког наслеђа“. (Romanov, 2010: 9)

## Пример 2

српскословенски:

Христос васкресе из мртвих  
 смртно смрть настѣпи  
 гробным животь дарова.

рускословенски:

Христѡс воскресъ изъ мѣртвыхъ  
 смѣртно смѣрть попрѣлъ,  
 и ѡцымъ бо гробѣхъ живѡтъ даровѣлъ.

Старији српскословенски текст васкршег тропара (Стефановић, 1975: 90), и новији рускословенски текст (Зборник, 1991: 483)

Нови богослужбени језик и његову граматику су у славјанским и славено-латинским школама током 18. века најпре предавали руски учитељи махом из Украјине. Сачувани литургијски зборници са руском квадратном нотацијом указују да су ови учитељи можда своје ђаке учили и руском појању. (Петровић, 1990: 181) Могуће је да је упознавање ученика са руском музичком нотацијом било део ондашњег општег (руског) образовања које није могло имати значајнији утицај на домаћу појачку праксу.

Руски учитељи, васпитаници Кијевске духовне академије, предвођени Максимом Суворовим, су међу Србима промовисали и неке нове облике црквеног појања какви су украјински канти, нелитургијске песме духовног садржаја које ће посредно утицати на уплив европске музике у српско појање, особито у погледу тоналности, али и структуре напева. (Петровић, 1990: 184) Канти су брзо постали популарна форма међу српским песницима новије грађанске традиције, чиме су и напеви, тј. мелодије које су пратиле стихове овог жанра, радо прихваћене и преношене. (Перић, 2018: 12)

Међутим, ни руски, ни грчки утицаји нису увек лако прихватани од стране Срба. Има података да су српски свештеници 18. века, па и касније, нерадо учили нове грчке мелодије наместо старих српских. О томе како су српска свештена лица појали током 18. века сведоче подаци сакупљени у званичним извештајима митрополита Вићентија Јовановића (1733) и Павла Ненадовића (1734/35). Према истим, поједини свештеници прве половине 18. века појали „по сербски“, или „по старом“, други знали само „простачко“, а било је свештеника који нису знали ништа појати. Поједини су поред српског знали и грчко појање. (Станковић, 1980, 58) Ови значајни извештаји нам казују да је старо српско појање у том периоду, а врло вероватно и много раније, имало своју официјелну варијанту („српско“), али и обредно-народну („простачко“) које није нужно сматрано негативном праксом. Српско, или „српски учено“ (како га митрополит Дамаскин Грданички назива, вероватно с циљем да направи дистинкцију у односу на „простачко“), било је засновано на стриктној традицији осмогласја, док „простачко“ није.

Иако се може претпоставити да се „простачко“ појање односи на извођачку праксу, чини се да се овај термин односи на стваралаштво које не испуњава естетско-формалне критеријуме православног музичког канона. Придеви „простачко“ и „вештачко“ у прошлости нису имали исто значење као данас. Ако се персонализују, нарочито у случају термина „вештачко“, добија се именица вештак. Она се све до половине 20. века односила на стручно, вешто лице које на најбољи начин презентује област или дисциплину којом се бави. Термин „вештачко“ је еквивалентан данашњем термину „уметничко“. Насупрот томе, стоји термин „простачко“ који претпоставља нестручност, примитивност.<sup>10</sup> Петар Бингулац није знао како дефинисати термин „простачко појање“, то јест, да ли је то погрдан, или можда термин за неке обичније песме малог појања. (Bingulac, 1971: 370) Ово друго чини се логичнијим. Наиме, у недостатку школа током турског ропства, свештеници и појци су врло вероватно баштинили елементе народног, обредног певања садржаног у додолама и нарочито крстоношама, како је тврдио Стојан Новаковић у поменутом тексту о старинском појању. Ово не изнећује, ако се узме у обзир да су за време турске владавине на Балкану, православне народне цркве служиле као чувари етничког идентитета. Постоје мишљења да ова својеврсна симбиоза духовног и световног идиома није морала нужно настати у времену историјских неприлика, већ да је, како је сматрао руски музиколог Разумовски, обичај у свим словенским црквама у старини био да хришћани домаће послове и занимања прате религиозним песмама. (Андрејевић, 2009: 93) Према истраживањима Ватрослава Јагића, словенске цркве су ово певање помагале и протежирале. (Јагић, 1876: 33)

Као пример „простачког“ појања може послужити васкршњи тропар који се певао у околини Соко Бање. Како сматра Коста Манојловић који је песму прибележио, (Манојловић, 1946: 172) у тропару је значајно то што садржи стари српско-словенски изговор и што има нестандартну црквену мелодију, која је очигледно остатак старог словенског певања. Песма се певала од Васкрса до Светог Николе „при напијању славе, о ношењу крста-литије“ и, како наглашава Манојловић, „другачије него што се пева у цркви“. Овај пример (3) управо показује прожимање црквеног напева са обредним певањем.

---

<sup>10</sup> Аутор ових редова се живо сећа неформалне изјаве Патријарха Павла о рукотвореном Распећу са часне трпезе у једном од Овчарско-кабларских манастира током деведеситих година 20. века. Имајући у виду уметничку вредност тог Распећа Патријарх је без двоумљења казао да је оно простачко. Такав један предмет има своју практичну сврху, али нема уметничку вредност јер није израђен према стилском канону одређене епохе. Колико је само у Србији било црквица са простим иконостасима на којима су слике израдили приучени „мајстори“. На сличан начин се, очигледно, говорило и о појању.

## Пример 3

Сла - ва тво - ја Го - спо - ди по - ми - луј.

Хри - стос вај - скр - сну из мр - тви са - мрт - ти - ју са - мрт по - прав -

- де су - же ми два гро - ба жи - вот да - ров - но.

На питање како је могло звучати старо „сербско“ појање које, како се сматра, не наликује новијем, тј. данашњем, можда нам одговор може дати васршњи тропар који је 1908. године у Скопљу забележио композитор Пера Ж. Илић. У младости Мокрањчев ученик музичке школе у Београду, овај угледни учитељ у Скопљу је у селима косовског вилајета записивао примере српског црквеног појања од исламизованих Срба тога краја. (Петровић, 1999: 231–247) Стари Скопљанци који су му тропар певали, тврдили су „да се та мелодија певала о крунисању Душановом све донде док није преовладало грчко појање“, односно док није укинута Пећка патријаршија по други пут (1766). Они су Илићу говорили да се ова мелодија „поје по светосавски ред“.

## Пример 4

Старо српско појање – васкршњи тропар

Хри - стос во - скре - се из мер - твих смер - ти - ју смерт по - прав -

и су - шчи во гро - бје жи - вот да - ро - вав

жи - вот да - ро - - вав.

Овај пример указује да је у питању појање које не кореспондира са обредним народним певањем. Штавише, наведени тропар на изванредан начин подсећа на структуру новијег васкршњег тропара, али не у мелодијском смислу, већ у структурном. Присуство формула указује на могуће осмогласно порекло тропара. Ипак, новија рускословенска

рецензија текста овог тропара доводи у питање тврдњу старих Скопљанаца да се тропар певао у време цара Душана.

### **Карловачко појање**

Новије српско појање, познато и као карловачко, профилисало се током 18. и 19. века и овај период је означен трећом епохом у вишевековној традицији неговања литургијског појања код Срба. Од кључног значаја је духовна клима, односно културни контекст у којем се процес одвијао. Уздржаност, тачније смерност као парадигма српске средњовековне културе постепено су нестајале пред схватањима европског рационализма и барокне уметности. Прожимање различитих историјских и естетских идиома је вероватно најбоље видљиво на примеру фрушкогорским манастирима. Средњовековни духовни принцип препознатљив у неуморном празновању култа светих из лоза Немањића и Лазаревића, сада се одвијао у манастирским црквама подигнутим или преуређеним према уметничком канону руско-украјинског барока. (Медаковић, 1988: 62–64) Мењао се и начин живљења у манастирима. Поједини монаси, попут Лукијана Мушицког, више су се бавили поезијом, просветом и општим питањима културног развоја српског народа него духовништом. (Петровић, 1989: 175–181)

Ипак, фрушкогорским монасима припада заслуга за унапређење појачке праксе и стварања новог стила. Најугледнији појци међу њима, као што су Димитрије Крестић<sup>11</sup> и Дионисије Чупић, начинили су симбиозу грчких касновизантијских напева и руског црквенословенског језика. На основу мелодија научених од грчких даскала они су у другој половини 18. века дотеривали сопствено словенско појање чинећи неку врсту синтезе старог српског појања и грчке касновизантијске псалтикије.<sup>12</sup> У основи, процес је био базиран на прилагођавању грчких мелодија рускословенском тексту најпре зато што Србима, осим изузетно, грчки језик није био разумљив, а потом и зато што је рускословенски постао официјелни богослужбени језик Српске цркве. О успешности овог процеса говори висок степен јединства химнографије и музике при чему је, у начелу, испоштована руска семантика и акцентовање, док је

---

<sup>11</sup> Крестић је знао и старо српско и грчко појање „па је из та два начина, својим изванредним даром и смислом за појање, саставио и по своме укусу дотерао једно сасвим ново црквено пјеније“. (Поповић, 1944: 92)

<sup>12</sup> На трагу старијих исказа о грчко-српским појачким везама српски патријарх Павле је сматрао да грчки учитељи и појци „свакако нису могли увести сасвим грчко појање, него само постојеће исправљати да оно не пређе у ‘простачко’“. (Ђоковић, 2007: 89)

грчка мелодика очувана у значајној мери. (Пено, 2000)<sup>13</sup> Због тога не би било погрешно рећи да овај појачки стил представља новију (српско)словенску варијанту византијског појања. Поједине песме овог репертоара идентичне су са грчким, попут *Возбраној војеводје*, или псалама Изобразитељне (*Благослови душе моја*).

Ширењу новог појачког стила нарочито је допринело оснивање виших школа, Карловачке гимназије и особито Богословије, у којој су од самог почетка рада ове школе појање предавали најбољи појци, почевши од поменутих архимандрита Крестића и Чупића. Као игумани фрушкогорских манастира они су научили новом стилу и многе фрушкогорске монахе. (Петровић, 1990: 187) Ученици Карловачке богословије у својству катихета или свештеника преносили су карловачко појање и изван граница Карловачке митрополије. (Перић, 2016: 318–325) Значајан допринос у музичко-појачком образовању својих питомаца дале су Новосадска велика гимназија, као и Препарандија у Сомбору. Овај период је, међутим, био обележен високим степеном индивидуализма („колико учитеља толико појања“).

Преко потребну стандардизацију појања донела је својеврсна реформа новијег појања око 1830. године коју је захтевао митрополит Стеван Стратимировић, велики љубитељ црквеног благољепија. Његов циљ је био скраћење мелизматичних црквених мелодија које су у погледу дужине оптерећивале богослужења, али и пажњу верника. Чини се да су се интервенције тицале и естетике у домену извођачке праксе. Из извора сазнајемо да су домаћи појци манир касновизантијске и новогрчке појачке праксе понекад прихватили некритички, да је било „недоличног“ појања „са безвкусним накитом“, те да су била присутна „излишна она украшавања. (Сербскиј народниј лист, 1846, 203) Своје намере о скраћењу напева Стратимировић је поверио Крестићевом ђаку, ученом јеромонаху Јеротеју Мутибарићу, потоњем епископу далматинском. (Петровић, 1988: 278) Тешко је претпоставити на који начин је Мутибарић – несумњиво одличан познавалац првобитне (Крестићеве) појачке праксе – без музичких знакова спровео у дело митрополитов захтев. Мало је вероватно да се реформа односила на целокупан репертоар. Чини се логичним да је акценат био на скраћењу напева који се певају на самој литургији као најважнијем богослужењу.<sup>14</sup> Извесна гаранција успешности овог подухвата лежала је у чињеници да је Јеротеј Мутибарић у то доба био наставник црквеног појања у

<sup>13</sup> Француски музиколог Жан-Батист Тибо је сматрао да српско појање у основи садржи модеран грчки модални систем, али са посебностима. (Петровић, 2004: 480)

<sup>14</sup> У постојећим нотним записима литургије Св. Јована Златоустог има песама које су дате у две варијанте, нпр. велико и мало *Слава... Благослови* (тзв. прва *Слава*). Овај пример показује на који начин је могуће песму музички „рационализовати“.

Карловачкој богословији, те је митрополит могао бити сигуран да ће преко будућих свештеника трансмисија реформисаних мелодија и њихово ширење, барем на простору Карловачке митрополије, бити обезбеђено. Промене у напевима биле су у складу с општим ставовима и назорима 19. века. Реформа је била видљива пре свега у адаптацији дугих мелизматичних пасажа који су као тековима касновизантијске појачке праксе егзистирали *per se*, често независно од химнографије. Индикативно је да се реформа новијег српског појања десила не дуго након последње реформе византијског појања коју је 1814. године спровео епископ Хрисант Прусис. (Romanou, 2010: 9) Мада су циљеви суштински били исти, грчка реформа је подразумевала реорганизацију неумског писма и потпуно нов метод учења појања, док је код Срба овај чин реализован устаљеном усменом методом уз коришћење богослужбених текстова.

Прве нотне записе српско-карловачког црквеног појања, сада европском нотацијом, начинио је средином 19. века Корнелије Станковић, први темељно образовани српски музичар. Старање карловачких архиепископа око црквене музике се и у овом случају показало пресудним. Подухват записивања напева иницирао је лично патријарх Јосиф Рајачић свестан девијација литургијског појања коју је узроковала усмена традиција. Напеве које је Станковић забележио по певању угледног карловачког проте Атанасија Поповића управо садрже реформисану Мутибарићеву варијанту. (Петровић, 2014: 17) Мелодије су крајем 18. и током 20. века успешно бележили и Тихомир Остојић, Гаврило Бољарић, Никола Тајшановић, Мита Топаловић, Јован Козобарић, Ненад Барачки, Бранко Цвејић, Стефан Ластавица и други, на основу сопственог познавања појачког репертоара. (Перковић-Радак, 2004) Међу мелографима издваја се Стеван Стојановић Мокрањац који је у својству наставника црквеног појања у Београдској богословији начинио велики број записа црквених песама. Његов *Осмогласник* је временом постао главни уџбеник српског појања и најважнији нотни појачки зборник у свим певницама Српске цркве. (Перић, 2016: 318–325) Мада никад нису стекли важност коју треба да имају у процесу наставе, нотни појачки зборници су ипак допринели стандардизацији појачке праксе којој се тежило још од Стратимировићевог доба. (Ђоковић, 2010)

Од друге половине 20. века нотни појачки зборници се као научна грађа користе у сврху компаративних студија. Послужили си, између осталог, и у сврху анализе Мутибарићеве реформе. (Петровић, 1988: 293) Као прилог овој теми може послужити анализа два блажена „по старом начину“ првога гласа која су прибележили сви мелографи (овде цитиран део Бољарићевог нотног записа), док Мокрањачев *Осмогласник* садржи и једноствнију варијанту. Поређењем ова два записа може се констатовати да старија варијанта има значајнију мелодијску елобарацију, неупоредиво већи опсег мелодије, те да је у извођачком погледу веома

захтевна. У погледу ритма два блажена „по старом“ сврставају се у средње развијен напев. Њихова естетика је наглашено „грчка“. Реформисана, односно делимично симплификована варијанта поменутих блажена је силабична и знатно скромнијег мелодијског опсега.

### Пример 5

„По старом“

Спѣк - ді - ю њз - бе-дѣ њзз рл - љ - брагз - ѣ - да - ма,

Скраћена варијанта

Спѣк - ді - ю њз - бе - дѣ њзз рл - љ - брагз - ѣ - да - ма,

„По старом“

по - ма - ні ма зо - бѣ - ца,

Скраћена варијанта

по - ма - ні ма зо - бѣ - ца,

Овим примерима отвара се питање шта је уопште сматрано старим појањем у Карловачкој митрополији. Два блажена „по старом“ се ипак не могу довести у везу са старинским појањем пре сеоба, већ са првобитно наученим грчким напевима с почетка 18. века. Као прилог тој тези могу послужити примери остатака старог појања које је у свом богатом мелографском опусу забележио свештеник Бранко Цвејић. Он, између осталог, наводи да су стари карловачки појци мелодију другога гласа антифонског напева певали по хроматској лествици, каква се задржала у грчком појању до данас, док је садашња варијанта исте мелодије временом еволуирала у дур. (Цвејић, 1950: 7) Треба нагласити да у јавном дискурсу 19. века појачка пракса стварана након сеоба, упркос неминовним иновацијама, није сматрана новим појањем, већ природним наставаком једног истог предања.

Новином је, несумњиво, сматрано хорско црквено стваралаштво. Процес хармонизације црквених напева започет је средином 19. века. Патријарх Јосиф Рајачић, духовни покровитељ Корнелија Станковића „био је наклоњен идеологији просветитељства и дубоко убеђен да би хармонизована хорска музика у богослужењу привукла православне хришћане.“ (Рено, 2017: 48) По узору на појање у Руској цркви, напеви у српским храмовима почињу да се певају вишегласно, превасходно на

недељним и празничним литургијама. Ова појава се, такође, може довести у везу са утицајима католичке музике тога доба која је стварана са уметничким преференцијама. У каснијој фази процес је интензиван појавом певачких друштава. (Перковић Радак, 2008) За њихове потребе црквене напеве компоновали су најпре страни музичари, а потом и српски композитори, Корнелије Станковић, Јосиф Маринковић, Стеван Мокрањац, Коста Манојловић, Стеван Христић, и други. Једногласно појање је, дакле, на посредан начин омогућило стварање богате хорске литературе са којом се српска музика прикључила европским токовима. Вишегласна црквена музика ипак није све слушаоце подједнако одушевљавала. Особито у иницијалној фази појединци су осудили „ново, помодно и театрално певање (...) којим је онемогућено очување физиономије и карактера изворних српских црквених напева.“ (Марјановић, 2019: 172)

Термин карловачко појање је, такође, представљао новину. Ово се чини логичним ако се зна да су Сремски Карловци убрзо након Велике сеобе постали седиште српских митрополита, односно патријараха, али и место првих великих школа у којима се црквено појање учило од знатних појаца. Сви мелографи црквеног појања до Стевана Мокрањца прецизирали су да су своје записе црквеног појања начинили према „старом карловачком напеву“, што учвршћује тезу да је старо, или старинско појање, у органској вези с новим, карловачким појањем.

\*\*\*

Поредећи начела српске појачке праксе различитих периода могуће је начинити дистинкцију нових у односу на старије појачке идиоме. Они би укратко били садржани у следећем:

1. језичко преусмеравање са српскословенског на богослужбени језик рускословенске редакције;
2. иновирање „старинских“ српских мелодија према репертоару касновизантијске појачке праксе;
3. тонална модернизација напева кроз уплив дур-мол система;
4. структурно преобликовање појединих песама према традицији украјинско-руског канта;
5. вишегласно аранжирање једногласних химни.

Наведеним иновацијама, међутим, старија српска појачка пракса није поништена, осим у случају богослужбеног језика. Нарочито треба истаћи да уплив модерног дур-мол тонског система у новије српско појање није сасвим потиснуо старији модални систем. Лествична структура првог и петог гласа су модалне тј. дијатонске, као и шестог гласа самогласног напева, док трећи и седми глас, иако се сматрају дурским, могу се, такође,

тумачити из перспективе грчке енхармонске лествице. Међутим, и у осталим гласовима се у мањој или већој мери могу дефинисати три основна грчка лествична типа. Осим тога, поједине песме су задобиле нову унутрашњу организацију, тј. структуру, што је видљиво у појави строфичности. Ово се нарочито очитује на примеру новијих херувимских песама. Стари тип ове песме поседује мелизматичност, као и линеарну архитектонику – изврсно очувану у херувимској песми првог гласа – у којој фразе или строфе не само да су мелодијски независне, већ је мелодијска градација мајсторски вођена од строфе до строфе. У новом типу ове песме – по угледу на руско појање – мелодијска линија се идентично креће у свим строфама, при чему је мелизматичност знатно умањена. Такве су херувимске *Малаја*, и *Сентандрејска*. Најзад, хорско вишегласје уведено је у богослужење Српске цркве с циљем да се традиција једногласног појања увелича и звучно обогати већим бројем гласова, а не да се њиме једногласна пракса укине.

Данас је тешко и претпоставити како је могуће да од музички необразованих појаца на тако успешан начин буде створен, памћен и преношен изузетно обиман појачки репертоар, особито ако се зна да је овај креативни процес био део усменог музичког предања. Новије појање није било могуће обликовати одједном. Штавише, оно је једино могло настати на искуству практиковања литургијског појања вековима уназад. Ово потврђује и епископ Дамаскин Грданички ставом да су новије српске осмогласне мелодије обликоване према нашем народно уметничком осећању те да је у њих унет национални музички елемент који је негован и много пре 18. века. Сматрајући да се на тај начин стари и нови појачки идиоми прожимају Грданички је закључио да „садашње наше појање, иако доста исправљено, у значајној мери представља и наше старинско појање.“ (Андрејевић, 2009: 96)<sup>15</sup> Однос старог и новијег појања се на симболичан начин рефлектује у духовном јединству Пећке патријаршије и Карловачке митрополије: примери блискости црквених напева забележених у фрушкогорским напевима, Карловачкој и

<sup>15</sup> У нашем, пак, времену, интересовање за стару појачку традицију, особито византијску, изнедрило је, између осталог, и неке погрешне претпоставке о старом српском појању које су базиране на незнању или идеолошки мотивисаним предубеђењима. Свети архијерејски Синод Српске православне цркве је 2011. године штампао нотни зборник осмогласног појања бугарске редакције Манасије Поп Теодорова с краја 19. века у којем су византијске мелодије Хрисантове редакције с почетка 19. века забележене западноевропском нотацијом, док је језик црквенословенски руске редакције. Такав један зборник, компилацију најразличитијих утицаја, назван је *Старо српско црквено појање – Осмогласник*, што у најмању руку представља грубу терминолошку злоупотребу. На познат начин зборник и својим изгледом пледира да су се такве мелодије певале у време Светог Саве с обзиром да икона првог српског архијереја стоји на насловној страни ове публикације.

Београдској богословији, односно на Косову и Метохији то недвосмислено потврђују. (Петровић, 1999: 237)

Ако је могуће судити на основу примера из историје српског богослужбеног појања, путеве и токове традиције није могуће контролисати, па ни предвидети. Старинско црквено појање, иако незаписано, претрајавало је у историјским неприликама, док је у мирнијим временима унапређивано. Коначно, српско-карловачко црквено појање, као важан чинилац српске културе, пројављују се као оригинална карика у ланцу преношења и сведочења опште хришћанске традиције.

## Литература

- Андрејевић, Милица. (2009). *Музика и речи из ризнице митрополита Дамаскина (Грданичког)*. Београд: Загреб: Митрополија загребачко-љубљанска, Музеј Српске православне цркве.
- Баришић Ф., Б. Ферјанчић (ур). (1986). *Византијски извори за историју народа Југославије*, том VI, посебна издања, књ. 18. Београд: Византолошки институт САНУ.
- Bingulac, Petar. (1971). *Crkvena muzika u Jugoslaviji, Srbija*. (ur.) Krešimir Kovačević. *Muzička enciklopedija*, Drugo (dop.) izd. knj. I (A-Goz), Zagreb: JLZ.
- Богдановић, Димитрије. (2000) Почети српске књижевности. *Историја српског народа. Прва књига. Од најстаријих времена до Маричке битке (1371)* (треће издање). Београд: Српска књижевна задруга.
- Богдановић, Лазар. (1893). Српско православно пјеније Карловачко. *Српски Сион за 1893. г.*
- Бољарић, Г., Н. Тајшановић. (1887). *Српско православно пјеније, Октоих, I*, Сарајево.
- Давидов, Динко (1978). *Српска графика XVIII века*, Нови Сад: Матица српска.
- Давидов, Динко. (2013). Карловачка митрополија. *Три века карловачке митрополије*, Сремски Карловци: Зборник радова са научног скупа.
- Деспотовић, Петар. (1900). Старинско црквено певање, *Караџић*, број 5, Алексинац.
- Ђоковић, Предраг. (2007). Српски патријарх Павле о неким питањима нашег црквеног појања. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику бр. 36*, Нови Сад: Матица српска.
- Ђоковић, Предраг. (2010). *Српско црквено појање-теоријске основе и практична примена*. Магистарски рад у рукопису. Академија уметности у Новом Саду.
- Ђурић-Клајн, Стана. (1971). *Историјски развој музичке културе у Србији*. Београд: „Pro musica“.
- Живковић, Јован. (1903). Црквено појање. *Богословски гласник*, књ. 4, Сремски Карловци.
- Зборник црквених богослужбених песама*. (1991). Београд: Свети архијерејски синод СПЦ.
- Jagić, Vatroslav. (1876). *Грађа за словинску народну поезију*. knj. 37, Zagreb: Rad JAZU.

- Јаковљевић, Андрија. (2004). *Антологија са неумама из доба кнеза и деспота Стефана Лазаревића*. Крушевац.
- Ковачек, Божидар. (1994). Неколико података о црквеном појању у српским школама с краја XVIII века. *Зборник Матице српске за сценске уметности у музику бр. 15*.
- Кокановић, Маријана. (1999). Помени о музици у српским средњовековним житијама. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, број 24-25*, Нови Сад: Матица српска.
- Мајендорф, Јован. (2006). *Византијско наслеђе у православној цркви*. Краљево: Епархија жичка.
- Максимовић, Љубомир. (1972). *Византијска провинцијска управа у доба Палеолога*. посебна издања, књ. 14. Београд: Византолошки институт САНУ.
- Манојловић, Коста. (1946). За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности. *Гласник српске православне цркве*.
- Марјановић, Наташа. (2019). *Музика у животу Срба у 19. веку. Из мемоарске ризнице*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Музиколошки институт САНУ.
- Медаковић, Дејан. (1988). *Барок код Срба*. Загреб: Просвјета.
- Мијатовић, Чедомил (1973). Пре триста година. *Гласник Српског ученог друштва*, 1872, 36, 194-95. Нав. према: Danica Petrović, Svedočanstva o putovanjima po Balkanskom poluostrvu od XV do XVIII veka kao izvori za istoriju srpske muzike. Zagreb: *Arti musices*.
- Новаковић, Стојан. (1871). *Историја српске књижевности*, Београд, Државна штампарија.
- Новаковић, Стојан. (1900). Старинско црквено певање, *Караџић*, број 4, Алексинач.
- Пено, Весна Сара. (2000). *Православно појање на Балкану на примерима српске и грчке традиције*. Магистарски рад у рукопису. Академија уметности у Новом Саду.
- Peno, Vesna Sara. (2014). The Post-Byzantine Psaltic Origin of the Recent Serbian Church Chant, *Journal of the International Society for Orthodox Church Music, vol 1 (2014)*, 43-57. <https://journal.fi/jisocm>
- Peno, Vesna Sara. (2017). The ‘Serbian’ sung word. A contribution to the demystification of the term folk in the phrase Serbian folk church singing. *Aspects of Christian Culture in Byzantine and Eastern Christianity*, Belgrade: SASA.
- Перић, Ђорђе. (2016). Протођакон Јован Костић, знаменити појац и сарадник Стевана Ст. Мокрањца. *Гласник СПЦ*, 7.
- Перић, Ђорђе. (2018). Српски монаси-песници из XVIII века, студенти Кијевске духовне академије, *Гласник СПЦ*, 12.
- Перковић-Радак, Ивана. (2004). *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Перковић Радак, Ивана. (2008). *Од анђeosког појања до хорске уметности: српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914. године)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Petrović, Danica. (1982). *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*. Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Петровић, Даница. (1984). Српско појање у писаном и усменом предању. *Научни састанак слависта у Вукове дане. МСЦ*, Београд.

- Петровић, Даница. (1988). Јеротеј Мутибарић и карловачко појање. *Зборник Матице српске за ликовне уметности бр. 24*, Нови Сад: Матица српска.
- Петровић, Даница. (1989). Шишатовачки појци. *Манастир Шишатовац*, Београд: Балканолошки институт САНУ, Матица Српска, Друштво историчара уметности Србије.
- Петровић, Даница. (1990). Фрушкогорски манастири и српско појање. *Фрушкогорски манастири*, Галерија САНУ, 66. свеска, Београд.
- Петровић, Даница. (1995). Стојан Новаковић и српска музика његовог доба. *Стојан Новаковић-личност и дело*, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Петровић, Даница. (1999). Српско црквено појање – св. Литургија. Записи по певању хришћана и муслимана у околини Скопља и на Косову (1910). *Вардарски зборник I*, Београд.
- Петровић, Даница. (2004). Непознато писмо Жан-Батист Тибоа, француског византолога-музиколога из 1899. године. *Зборник радова Византолошког института XLI*, Београд: САНУ.
- Петровић, Даница. (2011). Црквени музичари у доба Српске деспотовине. *Пад Српске деспотовине 1459. године*. (Зборник радова са научног скупа). књига СХХХIV. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Петровић, Даница. (2013). Српско литургијско појање и јерархија Карловачке митрополије. *Три века Карловачке митрополије*, Сремски Карловци: Зборник радова са научног скупа.
- Петровић, Даница. (2014). Корнелије Станковић (1831-1865). *Корнелије Станковић, Сабрана дела, црквена музика-Осмогласник, књ.3а, глас I-IV, књ.3б глас V-VIII*, Београд, Нови Сад: Музиколошки институт Српске академије наука и иметности, Завод за културу Војводине.
- Петровић, Даница. (2015). Хиландарски појци-писари у XVIII веку. *ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ II, Зборник у част Мирјане Живојиновић*, ур. Бојан Миљковић, Дејан Џелебчић, Византолошки институт Српске академије наука и уметности, Посебна издања 44/2, Задужбина светог манастира Хиландара.
- Поповић, Алимпије. (1944). Српско народно црквено пјеније. *Календар Српске православне епархије бачке*, Нови Сад.
- Рајић, Јован. (1880). *Историја катихизма: православних Србаља у Цесарским државама: превод из црквенословенског рукописа*. Панчево: Издање Браће Јовановић.
- Romanou, Katy. (2010). Translator's Foreword, *Great Theory of Music by Chrysantos of Maditos*, trans. Katy Romanou, New York: The Axion Estin Foundation.
- Сербскиј народниј лист*, Пешта, 30. VI 1846.
- Станковић, Живојин В. (1980). Грађа за историју српског православног црквеног појања. *Православна мисао*, год, XXIII, св. 27. Београд.
- Stefanović, D, M. Velimirović. (1966). Peter Lampadarios and Metropolitan Serafim of Bosnia. *Studies in Eastern chant*, vol. 1. London.
- Стефановић, Димитрије. (1969). Музика у средњовековној Србији. *Српска православна црква 1219-1969. Споменница о 750-годишњици аутокефалности*, Београд.
- Стефановић, Димитрије. (1973). Извори за проучавање старе српске црквене музике. *Српска музика кроз векове*, ур. Стана Ђурић-Клајн, Београд: Српска академија наука и уметности.

- Стефановић, Димитрије. (1975). *Стара српска музика-примери црквених песама из XV века*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Трифунковић, Ђорђе. (1955). *Стара српска књижевност. Основе*. (друго издање) Београд: „Филип Вишњић“.
- Нерсман, Јевгениј. (2004). *Vizantijska nauka o muzici*. Београд: Клио.
- Цвејић, Бранко. (1950). *Уџбеник црквеног појања и правила*. Београд: Рукопис у Народној библиотеци Србије, РМ 32.

## SUMMARY

### **PATHS OF TRADITION: FROM OLD TO THE NEWER SERBIAN CHURCH CHANT**

*PhD Predrag Doković*

Tradition of the liturgical chanting is an integral part of the Serbian general history. Variety of forms generated in certain historical periods proves the continuity in passing on the tradition. In an attempt to explain what is the old and what is the newer Serbian chanting, this study clarifies aesthetic and cultural aspects related to these terms. Old and new musical and chanting idioms testify to the spirit and aesthetics of the epochs in which they were formed, from late Byzantine to the Age of Enlightenment and beyond. Since changes happened during the process of spontaneous passing on of the chanting tradition, the line between the old and new could not be clear. The church chanting reform initiated by the Metropolitan of Karlovci, Stefan Stratimirović, could be marked as a turning point. Despite that, the actual, i.e. newer Serbian church chanting, although partially simplified and tonally modernized, by “recycling” of the older music models and motifs preserved the elements of the earlier chanting practise based on tradition of the Byzantine chanting. The original modality preserved in a part of the Serbian church-chanting repertoire, proves that. Unfortunately, a tendency has been noted recently for the Greek-Byzantine church melodies which can be heard in some of our churches, to be called the old Serbian chanting, which is a harsh misuse of terminology.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна и универзитетска библиотека  
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп Дани Војина Комадине Савремено и традиционално  
у музичком стваралаштву (2019 ; Источно Сарајево)

Зборник радова / Научни скуп Дани Војина Комадине  
"Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1", Источно  
Сарајево, 13-14. децембар 2019. ; [главни и одговорни уредник  
Мирадет Зулић]. - Источно Сарајево : Музичка академија  
Универзитета у Источном Сарајеву, 2020 (Источно Сарајево :  
Копикомерц). - 342 стр. : илустр. ; 21 cm

Податако уреднику преузет из импресума. - Текст ћир. и лат. -  
Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -  
Библиографија уз сваки рад. - Summeries.

ISBN 978-99976-902-1-0

COBISS.RS-ID 129609985