

*Ивана Перковић*

## О ЕСХАТОЛОШКОМ АСПЕКТУ СРПСКЕ ЦРКВЕНЕ МУЗИКЕ

Став да се музика у православној цркви не може сагледати као самостална уметност, већ као уметност у служби, недвосмислено је и јасно потврђен православним предањем и историјом. Њену утилитарност, као и утилитарност осталих црквених уметности не треба ни доводити у питање, већ је боље преусмерити га ка следећем: у чему се састоји служба музике и на који начин се она остварује? Патристика је музику одредила као средство познања божанске мудрости,<sup>1</sup> као, према речима Владимира Јовановића, „истинито сведочење Царства Божијег кроз звук“.<sup>2</sup> Музика је део једног целовитог теолошког система и, као део целине, открива суштину, аналогно било ком другом његовом делу. Однос синонимије између музике и других свештених уметности остварује се на нивоу једног значења које се, дакле, кроз различите нивое не мења, већ остаје исто, налик на познато огледало Томаша из Штитна које одражава читаво лице, и док је цело, и када је полоњено.<sup>3</sup> Другим речима, „уситњава се план израза, али не и план садржине... с тачке гледишта садржине, део је раван целини“,<sup>4</sup> а у појању, које носи једну Истину, препознаје се низ истина које из ње произлазе.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Евгений Герцман, *Византийское музыкознание*, Лењинград, Музика, 1988, 38.

<sup>2</sup> Владимир Јовановић, Интервју са – (Нема више Марије Терезије), *Искон*, Врање, 1999, 5, 24.

<sup>3</sup> О односу делова и целине у тзв. семантичком („симболичком“) типу културе је писао Јуриј Лотман у тексту „Ogledi iz tipologije kulture“, *Трећи програм*, Београд, Београд, 1974, 23, 439-489.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 453.

<sup>5</sup> Владимир Јовановић о томе пише: „Кроз богослужбене песме у Октоиху, Триоду, Минејима, или кроз поуке, Свети Оци су идентификовали више слојева значења и смисла појања: слављење и хваљење, откривање, изливање благодати, освећење, благодарење, мољење, богословствовање и поучавање, појашњење и тумачење, мисионарење, украшавање, свештено на-слађивање, жртвоприношење, просвећење, лично усавршавање, унутарње узрастање, васпитавање...“ Владимир Јовановић, *op. cit.*, 23.

Сведочење музике се остварује у чврстој спрези са речима;<sup>6</sup> кроз велики број стихира, тропара, кондака, ирмоса, антифона и других категорија црквених песама, које Џон Мајендорф /John Meyendorff/ назива 'поетском енциклопедијом патристичке духовности и богословља',<sup>7</sup> остварује се захтев да се „напев... преплиће са божанственим речима како би само звучање и кретање гласа испољавало скривени смисао који се налази иза речи.“<sup>8</sup>

Начин на који се у црквеним песмама „скривени смисао који се налази иза речи“ испољава на плану синтаксе и семантике проблем је којим ћу се бавити у овом тексту. Његова анализа може се базирати на историјски и територијално различитим појачким традицијама у оквиру православне цркве (изузев вишегласног пјенија, које подразумева другачије критеријуме), а овом приликом ћу је засновати на оној грани новијег српског црквеног појања (тзв. српског народног црквеног појања) која је означена као „мало“ или „кратко“ појање.<sup>9</sup> Занимљиво је да се донекле слична проблематика „отвара“ и у паралели са једногласним појањем западне цркве све до периода ренесансе (у којем до тада постојећи систем подлеже великим променама), што иде у прилог тези о сродности византијске и грегоријанске црквене музике.

Средишње место у сагледавању описаног проблема заузимају формуле, релативно постојани и препознатљиви мелодијски или мелодијско-ритмички модели невеликог обима. Формуле су полифункционалне: оне служе као једно од средстава идентификације црквеног појања у ширем или ужем смислу; истовремено, имају и практичну улогу у процесу кројења; на крају, њихова функција у организацији структуре црквених песама има посебан значај. Прва функција може се назвати денотативном, друга синтагматском а трећа конотативном.

Денотативна функција дефинисана је интонационим фондом формула који се једнозначно повезује са српском црквеном музиком.<sup>10</sup> Разуме се, овакав однос ознаке и означеног условљен је традицијом. У ширем смислу, присуство одређених интонационих модела и њихова рекурентност (уз још неке елементе који учествују у изградњи музичког кода српског појања, међу ко-

<sup>6</sup> Сасвим је могућа и другачија тачка посматрања према којој би се могло говорити о зависности одређених текстова од музике. Наиме, они на богослужењу не постоје одвојено од појања и тек се кроз њега произносе.

<sup>7</sup> Џон Мајендорф, *Византијско богословље*, Крагујевац, „Каленић“, 1989, 151.

<sup>8</sup> Григорије Ниски (IV век) (Виктор Бичков, *Византијска естетика: теоријски проблеми*, Београд, Просвета, 1991, 201).

<sup>9</sup> Резултати историјско-аналитичког проучавања српског црквеног појања на којима се темељи ово излагање наведени су, уз релевантну литературу, у мом магистарском раду *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, одбрањеном на Факултету музичке уметности у Београду 1997. године (у рукопису).

<sup>10</sup> Овде термин денотација примењујем у оном смислу у којем га одређује Умберто Еко /Umberto Eco/ („На основу датог кода, једна ознака денотира одређено значење. Денотативни однос је непосредан и једнозначан, строго утврђен кодом...“) у књизи *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, Nolit, 1973, 44.

јима су текст, језик, тонски нивои, карактеристични тонови и др.)<sup>11</sup> идентификују се, чак и од стране скромно упућеног слушаоца, као „српска црквена музика“.<sup>12</sup> Такав слушалац можда не препознаје црквени глас – што је обухваћено денотативном функцијом формула у ужем смислу – али непосредно утврђује музички код, чак и у условима када се неки елементи тог кода губе, тј. када се црквене мелодије издвајају из контекста (као нпр. приликом изостављања текста, промене извођачког медијума, итд.), чиме, уосталом, и престају да буду „црквене“.

Уколико се „употреба и комбиновање изабраних средстава и поступака“<sup>13</sup> приликом музичког излагања прихвати као одређење синтагматике, улога мелодијских формула у процесу кројења може се одредити као синтагматска. Наиме, у поступку „превођења“ црквених мелодија из једног текста у други, односно приликом повезивања познатих и често коришћених мелодијских целина са текстовима који нису у свакодневној употреби, формуле и њихов распоред у српском црквеном појању имају улогу утврђених модула, те се њиховим фиксирањем иста мелодија „украја“ у различите текстове.

Конотативна функција формула је у вези са вишезначношћу њихове структуралне примене. Као што је познато, структурално упориште црквених песама се налази у тексту, односно у његовим формалним елементима. Другим речима, поетска структура текста, сачињена од низа логичких целина синтактички разграничених знацима интерпункције, диктира сегментацију музичког тока, тако да једном текстуалном одговара један мелодијски одсек.<sup>14</sup> Разуме се, реч је о прозним текстовима чији делови нису исте дужине, већ имају различит број слогова. Ово је посебно значајно ако се има у виду предетерминисаност начина смењивања одсека у новијем српском црквеном појању. Поменута предетерминација подразумева циклично понављање групе одсека карактеристичне за дати глас, при чему је број понављања одређен бројем одељака у тексту. Примера ради, у самогласном првом гласу

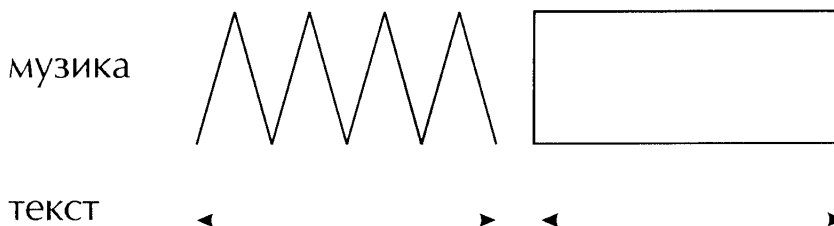
<sup>11</sup> Под кодом подразумевам „скуп свих инваријантних јединица којима комуникациони систем располаже и скуп правила помоћу којих се те јединице комбинују у процесу комуницирања“. Новица Петковић, *Елементи књижевне семиотике*, Београд, Народна књига, 1995, 37.

<sup>12</sup> Мислим да сродност гласова у традицији српског црквеног појања има важну улогу у овом процесу. О овом проблему писале смо Јелена Новак (Мелодијске сличности гласова *Осмогласника* Ст. Мокрањца, *Нови Звук*, Београд, 1998, 11, 123-129) и ја (Међусобна сродност гласова српског Осмогласника у: *Изузетност и сапостојање*, зборник радова, Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 65-77). Својеврстан прилог поменутом проблему дала је и Весна Пено, „Сличности међу гласовима српског осмогласног појања – прилог аналитичком проучавању црквеног појања“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, 1998, 22-23, 67-77.

<sup>13</sup> Новица Петковић, *op. cit.*, 65.

<sup>14</sup> Приликом дефинисања текстуалних одсека од велике помоћи су биле одреднице „колоне“ у српскословенским преводима литургијске нестиховне поезије из пера историчара српске књижевности средњег века Ђорђа Трифуновића (*Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд, Нолит, 1990, 132-133) и Димитрија Богдановића (*Историја старе српске књижевности*, Београд, Српска књижевна задруга, 79).

постоје три одсека (означићу их као *A*, *B* и *C*) која се током једне песме излажу у истом поретку (*ABC*); уколико текст, на пример, садржи седам одсека, наведени матрични низ ће се поновити два пута, док ће се последњи текстуални одсек поклопити са посебним, завршним мелодијским обрасцем (означићу га словом *F* /финални/; о улози завршног одсека биће више речи касније). На који начин се онда исти мелодијски ток – на пример онај означен словом *A* – „прилагођава“ квантитативно различитим текстуалним одељцима? У начелу, поменути проблем се решава поделом одсека на два елемента, од којих је један, у музичком погледу, мање, а други више утврђен. Први је знатно флексибилнији од потоњег; први се чак може изоставити, потоњи не сме; први јесте на почетку, али, хијерархијски посматрано, потоњи је први. Крај мелодијског одсека је фиксиран формулом, „напевном каденцијском формулом“, како је назива Бингулац,<sup>15</sup> или једноставно, карактеристичном формулом која се везује за неколико – најчешће шест, премда то није правило – последњих слогова; почетак одсека је изразито варијабилан, како по дужини, тако и по садржају. У сажетом графичком приказу однос текста, почетних и завршних делова мелодијског одсека изгледао би овако:



Уколико се сада промени тачка посматрања и апстрахује текст – колико год тај поступак може деловати насилно и као да нарушава један природан однос, он је, заправо, усмерен ка сагледавању другог, такође сложеног, односа – долази се до закључка да у музичкој структури формуле имају улогу носећих стубова. Између њих се простиру гипки, слободније концепирани „лукови“ који су, на плану музичког материјала, мање или више транспарентни, будући да се заснивају на осциловању мелодије око мелодијске доминанте, поступном кретању или елементима формула. При конструисању граница одсека завршеци имају далеко већи значај од почетака. Формула делује као знак интерпункције, односно „каденца“ (на том плану се дефинише инверзни однос према западноевропској музици након периода формирања тоналитета, музици у којој је „пракса функционалног тоналног мишљења прилично чврсто фиксирала... представе о ‘каденцирајућим’ обли-

<sup>15</sup> Petar Bingulac, *Crkvena muzika u Jugoslaviji, Srbija*, у: *Muzička enciklopedija*, I том, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 371.

цима као несумњиво препознатљивим 'формулама').<sup>16</sup> Она означава крај једног, али и почетак другог олсека, с обзиром на чињеницу да почетни делови олсека немају ону изразитост тематског материјала коју поседују формуле. Другим речима, мелодијски олсек се може дефинисати као систем са обележеним крајем и необележеним почетком и у том погледу одговара оним „моделујућим системима“ које Јуриј Лотман дефинише као есхатолошке.<sup>17</sup> Следствено томе, мелодијска формула из сфере знака, као утилитарне категорије у којој се „многозначност сматра сметњом која омета рационално функционисање знака“ прелази у област симбола који је „садржајнији уколико му је многозначност већа“.<sup>18</sup> Његови конотативни садржаји у овом случају укључују све богатство и сложеност тематског круга православне есхатологије.

Есхатолошки односи живота и смрти, смрти и бесмртности, раја и пакла, историје и надисторије, тела и душе, линеарног и литургијског времена, као и многе друге теме, сабирају се у централној тачки: Парусији, Другом Христовом доласку.<sup>19</sup> Проблем краја се у православној науци о последњим збивањима разматра у динамичком смислу; судбина свега створеног се сагледава у односу према крају.<sup>20</sup> Смрт, не као апсолутна, трагична категорија, већ у вези са преласком и променом, догађај је који „отвара лвери Вечности“,<sup>21</sup> а „тајна смрти... јесте обред, путовање од најтужнијег ка најрадоснијем, прелазак из смрти у живот“.<sup>22</sup> Разуме се, ослобађање од власти смрти последица је искупитељског Христовог дела. Зар се он није тајанствено оваплотио да би својом „смрћу победио смрт“ и да би, као „прворођени из мртвих“ (Кол. 1, 18), спасао људски род? „Нама је био потребан Бог који је постао тело и умро да бисмо могли поново живети.“<sup>23</sup> Идеја преображаја путем смрти постаје, за оне који живе и упокоје се „у Христу“, суштински значајан корак ка сједињењу и једини пут ка ослобађању од смрти. Она се пројектује у различитим сферама црквених делатности, теологије и свеште-

<sup>16</sup> Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998, 167.

<sup>17</sup> Jurij Lotman, *op. cit.*, 482.

<sup>18</sup> Бранислава Милијић, *Семиотичка естетика. Проблеми – могућности – ограничења*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1993, 90.

<sup>19</sup> С обзиром на поменуто богатство и сложеност тема православне есхатологије желим да нагласим да нисам имала намеру да овом приликом сагледам све проблеме којима се она бави. То, пре свега, излази из оквира моје научне компетенције; осим тога и тема рада поставља извесна органичења у том смислу.

<sup>20</sup> Упор, Џон Мајендорф, *op. cit.*, 267.

<sup>21</sup> Протојереј Божидар Мијач, *Есхатологија. Наука о последњим збивањима*, Београд, „Православље“, 1988, 59. Православна догматика смрт, као казну за грех, тумачи као Божју промисао којом се казна претвара у дело човекољубља, човековог добра; њоме се спречава грех и чини крај страдања.

<sup>22</sup> Јеротеј Влахов, *Живот после смрти*, Београд, Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, 1998, 77.

<sup>23</sup> Григорије Назијанзин (нав. према: Џон Мајендорф, *op. cit.*, 197).

них уметности. У организацији литургијских кругова необично је значајна идеја преласка из старог у ново.<sup>24</sup> Сама литургија има наглашену есхатолошку димензију; евхаристија није пуко подсећање на Христову жртву, она је „извор снаге за вечни живот унутар овог пролазног света“.<sup>25</sup> И остала богослужења и богослужбени циклуси такође обухватају теме краја, преласка и промене. Прво дневно богослужење, девети час, врши се пре вечерње службе, дакле, на крају дана, у спомен, као што помиње Лазар Мирковић, страшног и спасоносног догађаја „када је Исус Христос, висећи на крсту предао свој дух у руке Бога Оца и тиме принео потпуну жртву за грехе света.“<sup>26</sup> Слични моменти постоје и у недељном циклусу, кругу покретних и непокретних празника.

У широко постављеном систему концентричних кругова пројављивања есхатолошких истина, музика иманентним својствима, *pars pro toto*, такође сведочи о њима. Однос краја и почетка утемељен је у мелодијским одсесима есхатолошки и може се – условно – одредити у светлу „семантичке синтаксе“ коју Борис Успенски разматра у вези са семиотиком иконе. Условно, због тога што ликовна природа иконе подразумева могућност изражавања лика, док музика ову могућност нема; самим тим, дефинисање семантичке синтаксе у оном слоју иконе у којем „семантика сликаног утиче на поступке сликања“<sup>27</sup> не може се директно применити на музику. Пре се може говорити о другачије постављеној равни, равни у којој долази до семантизације музичке синтаксе.

Телеолошки аспект црквеног појања огледа се и у (већ наговештеном) односу завршног мелодијског одсека према музичком току који му претходи. Као што је познато, завршни одсеци црквених гласова се на плану мелодијског материјала врло често разликују од оних одсека који се налазе у току песама. Самим тим, они поседују хијерархијски посебан статус, истакнут њиховом улогом у одређивању краја црквене песме, као заокружене и (релативно) самосталне целине.

На крају, временска димензија музике такође се може сагледати у својеврсном односу са есхатологијом. Сасвим је могуће да се у систему свештених уметности користи чињеница да сваки тренутак слушања музике подсећа на иреверзибилност времена и судбину човека у току времена,<sup>28</sup> те да ово има своје утемељење у есхатолошком схватању да „све у овоме пролазном свету тече и иде своје крају.“<sup>29</sup> И као што је пролазност времена целисход-

---

<sup>24</sup> О овоме пише Џон Мајендорф, *op. cit.*, 147.

<sup>25</sup> Божидар Мијач, *op. cit.*, 67.

<sup>26</sup> Лазар Мирковић, *Православна литургија. Други, посебни део*, Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1982, 14.

<sup>27</sup> Борис Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, Београд, Нолит, 1979, 345.

<sup>28</sup> Cf. Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 59.

<sup>29</sup> Протојереј Божидар Мијач, *op. cit.*, 4.

на и средство је вечности, тако је и пролазност црквене музике пут ка божанској, небеској музици, музици вишег поретка.

#### САЖЕТАК

Текст се бави проблемом односа српске црквене музике и православне теологије, посебно оног њеног дела усмереног ка „последњим збивањима“. Уз помоћ семиотичке методе анализирају се различите функције мелодијских формула у српском појању и оне се сагледавају у контексту есхатологије, са циљем да се покаже да музика иманентним својствима доказује сопствену припадност једном целовитом систему.