

Роксанда Пејовић

ТЕКСТОВИ О СРПСКОЈ ЦРКВЕНОЈ МУЗИЦИ У СРПСКОЈ ПУБЛИЦИСТИЦИ (1839–1914)

Основну литературу о српској црквеној музици, чланке из новина и часописа, затим написе у школским извештајима и предговоре нотним издањима црквене музике, писала су у 19. веку и у првих четрнаест година 20. века свештена лица, али и припадници других професија, међу којима је било и познавалаца црквеног појања. Текстови су се односили на општа разматрања црквене музике и на поједина црквена музичка издања, а понекад су имали историјски карактер. Највише је било информација о савременој црквеној музици, а мање о црквеној музици ранијих периода, нарочито мало о оној из средњег века. Чешће се писало о црквеним публикацијама Бољарића и Тајшановића, као и о Мокрањчевим црквеним делима и записима, а помињане су и црквене композиције и записи других композитора. У данашњој историјској и музиколошкој литератури решени су неки проблеми који су били заинтересовали наше претходнике.

Чланци у којима се о музици говори из општег, често просветитељског аспекта, чине половину сачуваних текстова о црквеној музици овог доба. Малобројни су до деведесетих година 19. века, затим им се број повећава од 1891. до 1899. године, а највише их је у 20. веку. Следићи по насловима написа, црквена музика је називана црквеним певањем, црквеном песмом, понекад народним црквеним певањем или појањем, а такође нашим црквеним певањем или појањем. Записи о црквеној музици представљали су само малобројна сведочанства о музичкој пракси, обухватајући, између осталог, питања која су интересовала већину савременика:

- „хармонско певање“ (хармонизовано певање);
- компоновање црквене музике;
- музичке везе са Русијом;
- карактеристике појединих црквених напева;

- карловачко и београдско појање и њихов однос;
- очување традиције, али и „чишћење“ од претеране орнаментике;
- проучавање црквеног појања по аналогiji са проучавањем сродних музичких појава.

Из најстарије групе написа дознаје се о вишегласном певању, о црквеним књигама са нотама и црквеним композицијама српских музичара, као и о сродности између српског и грчког појања. Пажњу заслужују два текста везана за црквено певање у Панчеву.¹ Ако је веровати запису из 1839. изгледа да се у Панчеву већ две године, дакле од 1837. у Успенској цркви изводило такозвано хармонијско нотно пјеније, а можда је могло да се чује и у другим тадашњим градовима у којима су живели Срби. Чини се, такође, да су Панчевци четрдесетих година имали руске црквене књиге са нотама, штампане или писане, и да су већ тада осетили потребу да се „хармоническо певање“ боље „устроји“. Пример малог Панчева могла су без сумње да следе и друга места, што се, уосталом, потврдило у српско-руским културним везама тог времена. Чињеница да је хоровођа Никола Ђурковић компоновао и црквену музику, могла би да се односи и на друге хоровође српских певачких друштава.

Пишући о Корнелију Станковићу, Федор Демелић (1832–1900) је тврдио да је овај српски композитор сматрао да су први, други и трећи глас сродни у српској и грчкој црквеној музици, док су се осталих пет разликовали.² У српској публицистици се такође могло прочитати о сродности првог и четвртог гласа.

Већ су се поједини познаваоци црквеног појања упуштали у размишљања о историјату црквеног појања од 18. века, али нису имали потребу, а можда ни знања, да образложе своје ставове.

Један занимљив податак: године 1885. године потврђено је да су народно црквено певање певали чланови *Српског пјевачког друштва* у Загребу.

У написима из деведесетих година 19. века обавештава се о српском црквеном појању, његовом значају за буђење религиозног живота српског народа³ и утицају на вернике, као и о потреби неговања црквене песме, али и о карловачком појању, које је још од Корнелија Станковића сматрано неприкосновеним узором. О њему је писао Лазар Богдановић (1861–1932), прота и парох осјечки, изражавајући жељу да се очува традиционално, чисто појање без примеса „туђих и Србину неприродних и несвојствених ме-

¹ (Поводом двогодишњице увођења тзв. хармониског нотног пјенија у Успенској цркви и оснивања Музичког друштва у Панчеву), *Србске народне новине*, 1839, 101, 401; Б. Бошковић, *Почетци нотног црквеног појања у Панчеву...*, *Гудало*, 1886, 4, 69–77.

² Ф. Демелић, Корнелије Станковић, *Летопис Матице српске*, 1865, 110, 188–234.

³ Пред кристалним дверима, *Видело*, 1893, 29, 2–3 (о значају музике за буђење религиозног живота српског народа).

лодија“, наводећи као узорне записе Корнелија Станковића, Остојића, Бољарића и Тајшановића.⁴

Чешки музичар Драгутин Блажек (1847–1922), који је живео и радио у Вршцу и Сомбору, убеђен да „са црквеним појањем српски народ стоји изнад свију других народа“, писао је деведесетих година 19. века о црквеном музичком просвећивању које је требало покренути још у основним школама, наиме о питању које је било заинтересовало тадашње српске интелектуалне кругове. Покренуо је, исто тако, проблем невештог певача који „извија и цифра мелодије, поји често тако високо да у лицу сасвим поцрвени, бечи очи...“, и касније честу тему у овом периоду. Уочио је и потребу уједначеног појања.⁵ Пошто је црквено појање преношено углавном усменим путем из једне генерације у другу, морале су се појавити не само генерацијске разлике већ и разлике између записа у различитим областима, заправо варијанте у основи једног истог појања.

Александар Живановић и Миливоје Петровић, познаваоци црквеног појања, разматрали су неколико питања која су интересовала и друге савременике: традицију чистог појања, разлике у такозваном пречанском и Мокрањчевом појању, потребу нотних записа црквене музике и грешке у појању појединих појача.⁶ Живановић је указао на индивидуалну лепоту солистичког појања вештих појача, уверен да им ноте нису потребне, за разлику од „хармонског појања“, које је требало музички записати.

Нарочито се од 1899, а још чешће почетком 20. века јављају бројни написи који се односе на црквено певање у Србији и код Срба, у Црној Гори, у Војводини, чак и у војвођанским сеоским црквама и најзал у Богословији Светог Саве у Београду.⁷ Музичари све чешће узимају учешће у расправама о црквеној музици, а међу њима Исидор Бајић, Душан Јанковић и Милоје Милојевић.

Поред јавног предавања које је одржао на Конгресу угарских свирача, композитора и учитеља музике у Будимпешти 2. јула 1901, Исидор Бајић (1878–1915) је у чланку „Наше црквено појање“⁸ још једанпут исказао про-

⁴ Л. Богдановић, Српско православно појање карловачко, *Српски Сион*, 1893, 15, 231–232; 16, 248–249; 17, 266–269 (у Сремским Карловцима).

⁵ Д. Блажек, Српско православно пјеније, *Школски лист*, 1890, 11, 177–178. Исти, Наше народно црквено појање, *Српски Сион*, 1891, 19, 298–300.

⁶ А. Живановић, Наше црквено певање, *Весник Српске цркве*, 1899, 1/2, 138–143; М. Петровић, Наше црквено певање, *Весник Српске цркве*, 1897, 4, 349–356; 1898, 11, 1054–1056; 1899, 4, 322–328; 5, 439–440.

⁷ Д. Поповић (јеромонах Дамаскин), О црквеном певању, *Извештај Српске краљевске Мушке учитељске школе (Јагодина)*, 1899, 24–27; Пјесма и музика, *Оногошт*, 1900, 21, 1 (о црквеној музици и певачким друштвима у Црној Гори); Х. Тасић, О нашем црквеном певању, *Весник Српске цркве*, 1902, 8, 737–740 (код Срба); Војвођанин, Српско црквено певање, *Народност*, 1904, 61, 3; Ј. Бута, Реч две о црквеном појању у сеоским црквама, *Српски Сион*, 1907, 6, 85–87 (у Војводини); М. Комарчић, Певање у цркви, *Недељни преглед*, 1909, 7, 102–204 (код Срба); Ђ. Стојчевић, Црквено певање, *Просветни гласник*, 1910, 6, 469–481 (у Србији); Наше црквено певање (посвећено Сабору архијереја), *Пастирска реч*, 1914, 28, 217–219 (у Србији).

⁸ *Бранково коло*, 1906, 12/13, 396–402.

блеме који су тиштали и његове савременике, а односили су се на лоше појце и такозвано аутентично појање (већина их је била уверена да су управо прихватили карловачку традицију, иако су се варијанте које су певали међусобно разликовале). Међутим, он је био уверен, а такво уверење нисам сусрела код других аутора црквених чланака, да су Станковић, Пушибрк, Остојић, Бољарић, Топаловић, Морар и други „имали резултате у делимичним редакцијама које су имале више приватни карактер него општи“. Колико ми је познато, утицај Корнелијевих записа је био тако велики и временски дуг да се за њих не би могло рећи да су „приватног карактера“. Предлажући како да се изврши редакција српског црквеног појања, супротставио се историјском приступу, који није ни могао да има зато што му је средњовековно појање било неприступачно. Заложо се за редиговање савременог појања: сматрао је да Свети синод треба да утврди „како треба правилно појати“, не размишљајући да ли је могуће ове идеје увести у праксу. Изјавио је, тако исто, да „у дубље редиговање самог духа и тзв. тоналитета појелиних гласова не бисмо смели улазити, јер то би нас одвело у недогледну редакцију“. Чудно је да је помишљао на могућност оваквих редакција и да је размишљао о њиховој сврси.

Заљубљеници у српско црквено појање су, чинећи разлику према грчком, које им је звучало назално, мислили да су му Срби, дотерујући га и прерађујући га, дали „нов и финији израз“. Питајући се зашто се карловачко певање сматрало најбољим, указивали су да су Војвођани певали са великом слободом и варијацијама, те му се „није лако могао ухватити првобитни основ“, и то је био разлог што се карловачко појање давно изгубило. Пренесено у Србију, певано је мање произвољно – покупио га је и очистио Стеван Мокрањац.⁹

Став вокалног солисте и музичког педагога Душана Јанковића (1861–1930) према црквеном појању, као и музици уопште, био је искључив и субјективан. Одликовао се, када је била у питању црквена музика, поштовањем традиције и супротстављањем свему што је учинио Стеван Мокрањац. Музичари нису реаговали на његове оштре замерке. Није био једини који је сматрао меродавним Корнелијеве записе и био је свестан да је временом „морало бити додавања, улепшавања и одузимања у црквеном појању“, али је безразложно осудио Мокрањчеве записе:

„Ко нам јамчи“, писао је, „да после извесног времена не дође други музичар који ће наћи другог појца, па огласити да оно што је Мокрањац обележио није тачно, па напише по свом укусу друго појање, тј. исто онако уради као и Мокрањац, негирајући Корнелијево старо појање које се мора као најаутентичније сматрати?“

⁹ Д. Поповић, Осмогласник од Ст. Ст. Мокрањца, *Наставник*, 1908, 9/10, 388–390.

Јанковић је, наиме, тврдио, да се „без икакве нужде поново бележи црквено појање и то га бележи музичар који није учио ни Богословију, ни Учитељску школу и није зналац тог посла“.¹⁰ Прихватајући различите приступе музици, а посебно црквеној музици, морамо имати ширине да уважимо и мишљења музичара и појача којима је Мокрањчев Осмогласник био ближи од Корнелијевог. Квалитет Мокрањчевог записа се не може оспорити – да ли је тежак за појце и да ли је мање мелодичан од карловачког Осмогласника, ствар је личног односа појединаца.

Јанковић је музичку наставу у Богословији подвргнуо таквој критици да се добио утисак да није имала ничег позитивног – ученици, наводно, нису знали да читају ноте, а Мокрањац није, како је речено, имао времена да ради са њима, те нису одржавали ни часове кројења... Као противаргумент овим тврђењима стоји *Осмогласник* (1908) који је Мокрањац наменио ученицима Богословије, дело осведочене вредности.

Најзад, ту је Милоје Милојевић (1884–1946), композитор и музички писац млађе генерације, чији први контакти са музиком нису били под доминантним црквеним утицајем. Његова разматрања о црквеној музици нису одговарала гледиштима његових претходника и савременика. Био је мишљења да није постојао „контакт између световне музике која се проширила и црквене која је остала у старим границама“ и која је „била у застоју“. Очигледно је био у заблуди. Супротставио се једногласном, нарочито претерано украшеном појању, и у томе се слагао са ставовима претходника, и залагао се за увођење хармонског певања, што се чинило још од Корнелија Станковића, за полифону црквену музику и инструменталну музику у цркви.¹¹ Да су се његове идеје оствариле, православна српска црквена музика би изгубила своје древне особености.

Било је мање помена црквене музике ранијих векова. Године 1893. је Лазар Богдановић писао о музици у Пећкој патријаршији, претпостављајући да су Срби крајем 17. века имали „своје осмогласно и бар неку врсту великог пјенија...“¹² Његова даља размишљања водила су у правцу зависности српског појања од грчког (поменуто је и грчку школу у Београду у 18. веку), постојања „српског црквеног појања које је у турском периоду претрпело измене“ и тврђе да се из „грчког пјенија развило карловачко“ певање. Одговарајућа закључивања о пореклу српске црквене музике настављена су и 1900. године. Стојан Новаковић (1842–1915), полигичар, филолог, историчар и књижевник, пришао је старој црквеној музици из аспекта сродних научних дисциплина. Запазио је да је језик којим се црква служила управо те године стар „непуних двеста година и раније“, те је сходно томе претпостав-

¹⁰ Д. Јанковић, Нотно црквено пјеније, *Дело*, 1905, XXXVII/2, 388–390.

¹¹ М. Милојевић, Музика у нашој цркви, *Хришћански весник*, 1914, I, 5–56.

¹² Л. Богдановић, Српско православно појање карловачко, *Српски Сион*, 1893, 15, 231–231; 16, 248–249; 17, 266–269 (у Сремским Карловцима).

вио да су и мелодије српске или византијске традиције, приспевајући у историјском сагледавању до Мале Азије.¹³ И он је желео да се древно појање забележи, али није био за његово обнављање.

У сваки следећи чланак који се односио на историју црквене музике унесен је бар понеки нов податак из ондашње црквене музичке праксе или историје црквене музике. Тихомир Остојић (1865–1921), књижевни историчар, познавалац црквене музике и њен записивач, био је нераскидиво повезан са црквеном музиком, рекавши да је „црквена песма дубоко укоренења у нама“. Полазећи од заједничке основе српских и грчких напева, мислио је како су се црквени напеви „временом у српским устима тако догонили на калуп народних напева“ да су се разликовали од грчких, а усмено прелање је допринело њиховом сталном мењању. Да би проучио еволуцију српске црквене музике, послужио се компаративним методом, слично литерарно-филолошким приступима, указујући на то да је српско црквено појање део византијског и предлажући аналогije са румунским, бугарским, можда руским, а пре свега грчким појањем на Светој Гори и у Цариграду. Указујући како се постигла велика разноврсност у појању, запазио је око 60–70 различитих мелодија, од којих се свака у стихирама могла варирати. Предлагао је да се сакупе и упореде варијанте црквених гласова и сматрао да се ритмика најбоље сачувала у великом појању. Сваки црквени глас, писао је, имао је специфичан карактер, завршетак и неколико ставова који су се према величини песме могли продужавати или скраћивати, костур мелодије је код свих појања једнак. Предлагао је да се српско црквено појање запише нотама и да се очисти од „случајних прилепака и уметнички обради“.¹⁴ Као научник и мелограф, Остојић је имао најцеловитије и најпречишћеније погледе на црквену музику и њену историју од свих других савременика, пошто је код већине практичар обично искључивао историчара.

Учитељ Петар Деспотовић (1847–1917), који се бавио и књижевношћу, указао је да се старо српско појање из србуља разликовало од тада коришћеног појања, а обратио је пажњу и на рускословенски језик у црквеним текстовима од периода митрополита Мојсија Петровића, који је довео руске учитеље у Београд и Сремске Карловце. Доласком грчких учитеља почело је, како је истакао, ширење грчког црквеног појања, али се у Фрушкој гори и код старих свештеника у Босни, Херцеговини и Црној Гори сачувало старо српско пјеније.¹⁵ Узимајући у обзир фазе кроз које је прошао развој српског црквеног појања, претпостављам да је морало да претрпи различите утица-

¹³ С. Новаковић, Старинско црквено певање, *Караџић*, 1900, 4, 57–58.

¹⁴ Т. Остојић, Негујмо црквену песму, *Орао (календар)*, 1893, 53–62; Православно српско црквено пјеније по старом карловачком начину. За мешовити лик уделио Тихомир Остојић, *Бранково коло*, 1897, 1, 22–29.

¹⁵ П. Деспотовић, Старинско црквено певање, *Караџић*, 1900, 5, 83–84.

је, од грчког и руског до народног, те је тешко прецизно издвојити елементе једног од њих.

Све комплекснија понирања у историју српског црквеног појања условљавала су обухватније приступе у изворе и литературу тога доба. Живојин Станковић није ни могао да пође другим путевима од већ назначених, прихватајући већ познате тврдње да су Срби са хришћанством примили и грчко појање, а затим створили сопствено које није било без утицаја народне мелодике. Пошто је народ створио своје српско црквено народно појање, оно се задржало кроз цео 18. век оплођено грчким утицајем.¹⁶

* * *

Предговори нотних издања црквене музике, једногласних записа или хармонизација, написани о њима и о појединим црквеним композицијама представљају посебну групу чланака који обухватају текстове у периоду од скоро педесет година. Аутори предговора црквених едиција покушавали су путем писане речи да укажу на идеје којима су се руководили приликом обликовања својих збирки.

Већ је Корнелије Станковић (1831–1865) у предговорима својих публикација и пропагандним написима о својим издањима у новинама и часописима размишљао о карактеристикама црквеног и народног мелоса. Приступило им је као елементима јединствене целине и у односу на бележење, и у погледу хармонизације. У *Православном црквеном појању у српског народа*¹⁷ исказао је потребу записивања народних мелодија (црквених и световних, које угичу једне на друге), свестан црквеног народног појања као нашег блага које ће временом стећи популарност у свету. Указао је на то да је неопходно проучавати црквено појање српског народа у контексту византијског и руског и да треба обратити посебну пажњу на појање у србуљама. Био је уверен да се у тала савременом руском појању није осећао народни дух и да су српске црквене мелодије у прошлости биле богатије и разгранатије. Сматрао је да треба инсистирати на уједначавању црквеног појања код нашег народа и на једноставним хармонизацијама које је, како је наглашавао, начинио по народном узору и уметнички оплеменио. Очигледно је, међутим, да оне оговарају западноевропским хармонским принципима. Битно је да је Станковић имао следбенике – прихваћен је и фаворизован његов став да се начини једноставна хармонизација у народном духу.

Занимљива су два увода у збирке црквених напева – један је од Васе Пушибрка за Остојићево *Српско православно црквено пјеније*,¹⁸ а други за

¹⁶ Ж. Станковић, Српско црквено појање. Црквено-историјска расправа, *Вестник Српске цркве*, 1908, 9, 690–701; 10, 733–741; 11, 816–825; 1909, 1, 99–105; 3, 169–184.

¹⁷ Беч, 1862.

¹⁸ Штампан је и у *Стражилову*, 1887, 38, 600–602.

*Српско православно пјеније у један глас*¹⁹ од Гаврила Бољарића и Николе Тајшановића.

Васа Пушибрк се залагао за очување старог карловачког појања сматрајући да су Остојићеви записи верни и хармонизације „лепе“. Такође је позитивно оценио Бољарићева и Тајшановићева настојања у збиркама црквених напева које су они објавили. Међутим, подвргао је критици Станковићеве записе, мерејући му извесне измене у напевима и хармонизацију „каква не годи нашем уву, ни нашем срцу“, као и „тежак слог“, напомињући да се његови записи нису задржали у српској црквеној пракси.

Гаврило Бољарић (1846–1906), гимназијски вероучитељ, „заклети члан Будимске конзисторије“ и члан редакционог одбора за црквене књиге у Босни и Херцеговини, и Никола Тајшановић, народни учитељ из Сарајева, били су познаваоци црквеног појања. Желели су, као и други добри појци, да забележе карловачко појање како би га очували за потоње генерације. Имали су присталица, али и противника, који су им замерали извесне мелодијске неадекватности. Међутим, њихове збирке напева позитивно су оцењене баш зато што су, упркос неким разликама, биле у традицији записа Корнелија Станковића. Сваки критичар и сваки записивач је био уверен да је управо он најбоље познавао карловачко појање, те је жигосао одступања од узора, не размишљајући да је црквено појање, преношено усменим путем, морало да има своје варијанте. Размишљали су о свештеницима који су знали простачки појати, о другима који су знали српски појати и о онима који нису ништа појали, али ова своја запажања нису образлагали. Понављали су, као и други тадашњи аутори, добро познате чињенице, али су их допуњавали извесним детаљима, на пример о начину појања Дионисија Чупића и о крушедолском појању као грани карловачког појања. Полазили су од праксе, указујући на различиту акцентуацију насталу због српског, грчког и руског говора, као и на разлике између песама српског и грчког богослужења и критички су се осврнули на записе Корнелија Станковића.

Било је уобичајено да се и на селу „у прсте“ знало појати велико и мало појање, те се и од интелектуалаца очекивало одговарајуће знање из области црквене музике. Они нису били само обавештени о записивачима црквеног појања већ су знали и разлике у њиховим записима, па су са радошћу дочекали нотне записе, верујући да ће се појање преко њих уједначити. За историчара су занимљива њихова различита мишљења. Прва књига Бољарићевог и Тајшановићевог *Српског православног пјенија* оцењена је као добродошла и поред тога што је примећено да је било боље издати Корнелијево или Топаловићево појање. Похваљена је јер је била у Корнелијевој традицији упркос незнатним разликама у каденцама и неким одломцима, јер „од Корнелија нико неће боље записати и удесити“ црквене напеве. Појавио

¹⁹ Написали су га Бољарић и Тајшановић и публиковали у Сарајеву 1891.

се и аутор који је указао да је Корнелије Станковић „увео многе туђе особине у своју црквену службу“ (литургију), а да су се њих више клонили Топаловић, Остојић и Петар Димић, у жељи да се што више приближе „правом народном црквеном пјевању“.²⁰

Стеван Мокрањац (1856–1914) је био први који је у предговору свог *Српског народног црквеног појања I. Осмогласнику*²¹ јасно изложио своја теоретска разматрања. Као интелегентан професионални музичар и познавалац црквеног појања, приступио је научном објашњењу својих идеја. Записивању *Осмогласника* пришао је после публиковања *Божанствене литургије*, за коју је добио похвале од руских рецензента и српске музичке критике. Мокрањчев предговор *Осмогласнику* од изузетног је значаја за српску и православу музику. Рад на његовом бележењу имао је, у првом реду, практичну, педагошку сврху, јер је био намењен ученицима Богословије, те је из тог разлога било предвиђено за гласовне могућности просечног мушког гласа. Мокрањац је, као и његови претходници и савременици, олстрианио претеране украсе којима је била оптерећена црквена мелодика – „разна заигравања гласом, предударце и заударце... полизање и испуштање грла, задржавање тона у грлу, вођење тона кроз нос“, како је сам написао, задржавајући само оне мелодијске фигуре без којих би црквена мелодика изгубила своју особеност. Није, на жалост, испунио обећање да напише посебан рад о украсима у српској црквеној музици, тако да је савременом музикологу ускратио упознавање са давно заборављеном црквеном извођачком праксом. Сматрао је потребним да прикаже и мелодијске варијанте *Осмогласника*, наводећи да их је било много више. Осећајући битна својства црквене мелодике, свестан да „такт ових песама лежи у ритму самог текста“, тактице је назначио „само после сваког свршеног мелодијског става“, за чију је завршну ноту предвидео половину коју је требало дуже певати.

Анализирао је сваки глас, његове тоналне одлике и евентуалне молулашије, мелодијски обим, припеве, стихире и друге црквене песме, као и ступњеве њихових почетака, затим завршне ставове и њихово каденцирање. Разматрао је могућу међусобну сличност мелодија и хроматски измењене ступњеве, указујући при којим се мелодијским покретима, навише или наниже, поједини ступњеви повишавају или снижавају. Уочио је оријенталну боју и присуство прекомерне секунде у петом и шестом гласу, као и чудни мелодијски покрет шестог гласа, са необичним растојањима између појединих ступњева. Био је свестан неминовних промена у црквеном појању, па и раз-

²⁰ Ј. Јовановић, Српско православно пјеније по карловачком старом начину у ноте за један глас написали Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић, *Босанска вила*, 1887, 13, 206–207; Д. Ђокић, Српско православно пјеније у један глас у ноте ставили Гаврило Бољарић, гимн. вероучитељ, заклети члан Будимске конзисторије и члан редакционог одбора за црквене књиге у Босни и Херцеговини, и Никола Тајшановић, народни учитељ и учитељ певања, *Босанска вила*, 1892, 15, 236–237.

²¹ Београд, 1908.

лика у записима појединих црквених песама код појединих мелографа. Размишљао је и о најчешћим варијантама у сваком гласу, а помињао је и начин „кројења мелодија“, потврдивши вековну појачку праксу засновану на формулама.

Већина савременика је увидела вредност Мокрањчевог дела. Јерођакон Иринеј Ђирић га је окарактерисао као „озбиљан покушај“, рађен са разумевањем и вештином, не само уметничким већ и научним интенцијама – сакупљао је материјал од више појаца, чистио мелодику од сувишних, „неукусних и преживелих шара“ и додавао варијанте.²² За професора Доментијана Поповића Мокрањчев *Осмогласник* је монументално дело, епохално у српској црквеној музици.²³ Само је Душан Јанковић, вечни опонент свему што је везано за Мокрањца, мислио да после аутентичног записа Корнелија Станковића није требало поново приступати истом послу, те да Мокрањац није био зналац црквеног појања, нити је тачно записао мелодију првог гласа, као ни акцентуацију, мелизме. Супротставио се како одстрањивању тактица, тако и прекомерне орнаментике.²⁴

Мокрањчеву *Божественају службу* су руски црквени стручњаци сматрали драгоценом у православљу, а Мокрањац је истакао да је прави творца овог дела српски народ: „Ја сам га од српског народа позајмио, и сад га у скромноме уметничком руху опет предајем српском народу“.²⁵ Српска критика је нагласила да је композитор умео да задржи битно мелодијско језгро и да се није увек „строго држао народне мелодике“, а указала је и на инвенциозне и на правом месту употребљене хармонизације, као и Мокрањчеву способност да композицију заодене у уметничко рухо.²⁶

И поред тога што није ценио дело Исидора Бајића, Петар Коњовић (1883–1970) је позитивно оценио Бајићеву *Литургију*: написао је да је „солидна и лепа“, истакавши да су хармонија и контрапункт занимљиви, као и да је композитор „ради разноврсности одлазио каткад даље од карактера самих мотива“. Коњовићев закључак је био неочекиван: „Наши уметници не макоше ни корака даље него да хармонизују примитивне народне мотиве“. Не можемо да се не запитамо шта је сам Коњовић чинио у сопственим операма?

Познати су ми још неколики чланци о црквеним делима. Један од њих је написао Роберт Толингер (1859–1911) и односи се на *Песму на Божић* Јована Борјановића. Конципиран је на начин тадашњих критичких осврта у којима се аутор сматра позваним да коментарише сваки детаљ композиторо-

²² Јерођакон Иринеј Ђирић, Ст. Ст. Мокрањац, Српско народно црквено појање I. Осмогласник, Београд, 1908, *Богословски гласник*, 1910, XVII/1, 73–76.

²³ Д. Поповић, Осмогласник од Ст. Ст. Мокрањца, *Наставник*, 1908, 9–10, 388–390.

²⁴ Д. Јанковић, Српско народно црквено појање I. Осмогласник, ставио у ноте Ст. Ст. Мокрањац, *Дело*, XIV/1909, 50, 113–117.

²⁵ Ст. Ст. Мокрањац, *Божественаја служба, Застава* 27. 1. 1901.

²⁶ П. Ј. Крстић, *Божественаја служба, Нова искра*, 1901, 2, 6062.

вог дела и да даје предлоге о изменама. Ниједна црквена композиција није тако строго процењена као ова Борјановићева, настала по старинском напеву Димитрија Поповића.²⁷

Поред пописивања „грешака“ у потписивању текста, редоследу песама, употреби појединих тоналитета, што није одговарало традицији коју је поштовао, Бољарић је у критици Остојићеве *Мале катавасије* указао на одступања која су мелографи, а поготово хармонизатори, чинили приликом записивања црквеног појања: Остојић је, судећи по Бољарићу, „додавао или одузео за љубав такта“.²⁸

У циклусу *Слике са села* Роберт Толингер је предвидео две композиције по српским црквеним изворним напевима – Херувика и Хоралну сцену. Постигао је, како је критичар Драгутин Поповић сматрао, изврсну архитектонику целине, одредивши напеву унутрашњи и спољни облик, те му се дело карактерисало уметничком самосталношћу.²⁹

У поређењу са великим бројем критика, па и написа друге врсте о музичком животу српске прошлости, није остало много података о црквеној музици. Међутим, драгоцене су обавештења која су савременој музикологији пружили познаваоци црквеног појања, пошто су указали на путеве које треба следити. Прецизније, они су писали о проблемима о којима ни савремени стручњаци црквене музике нису изrekli последњу реч. То је разлог што сам њихова казивања истакла у први план, не упуштајући се у савремена тумачења њихових текстова и могућу надградњу њихових идеја из пера њихових следбеника.

САЖЕТАК

Основну литературу о српској црквеној музици, чланке из новина и часописа, затим напise у школским извештајима и предговоре нотним издањима црквене музике, писала су у 19. веку и првих четрнаест година 20. века свештена лица, али и припадници других професија, међу којима је било и познавалаца црквеног појања: текстови су се односили на општа разматрања црквене музике и на поједина црквена музичка издања, а понекад су имали историјски карактер.

Записи о црквеној музици су представљали само малобројна сведочанства о музичкој пракси, обухватајући, између осталог, питања која су интересовала већину савременика:

²⁷ Р. Толингер, Ј. К. Борјановић. Песма на Божић по старинском напеву Димитрија Поповића, *Гудало*, 1886, 2, 31–33.

²⁸ Т. Бољарић, *Мала катавасија*. Одговори и црквене песме које се поју на недељној, празничној и пређеосвећеној служби, на призивању и на опелу – за два дечија гласа (сопран и алт). Уредио Тихомир Остојић, професор Српске велике гимназије новосадске. Издање ауторво. Нови Сад, 1893. Штампарија К. Албрехта у Загребу. Износи 48. стр, 4 табака, *Босанска вила*, 1893, 18, 275–276 и 19. 293–294.

²⁹ Д. К. Поповић, Херувика и Хорална сцена Роберта Толингера, *Бранково коло*, 1902, 30, 955–957.

- „хармонско певање“ (хармонизовано певање);
- компоновање црквене музике;
- музичке везе са Русијом;
- карактеристике појединих црквених напева;
- карловачко и београдско појање и њихов однос;
- очување традиције, али и „чишћење“ од претеране орнаментике;
- проучавање црквеног појања по аналогији са проучавањем сродних музичких појава.