

Богдан Ђаковић

ОДНОС БОГОСЛУЖБЕНЕ И КОНЦЕРТНЕ ПРАКСЕ У СРПСКОЈ ДУХОВНОЈ ХОРСКОЈ МУЗИЦИ У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Проблем извођења црквене хорске музике на богослужењу односно концертном подијуму представља веома деликатно питање, које задире у саму суштину овог жанра. Оно што ће наш поглед на историју српске духовне хорске музике у периоду између два светска рата посветочити, јесте чињеница да је процес „изласка“ богослужбене музике из цркве започео већ тада, вођен с једне стране потребом аутора за савременијим приступом, али са друге стране и одсуством примарног стваралачког порива композитора да пишу црквену музику првенствено за богослужење. Свесни да у то време, као нажалост и данас, у круговима саме Српске православне цркве не постоји јасно изграђен став према питању стила и врсте литургијске музике, сматрамо да је констатација коју је Милоје Милојевић лао крајем треће деценије 20. века и за нас веома актуелна: „Они (композитори црквене музике, прим. Б. Ђ.) пишу и не очекујући да им дело буде изведено у цркви – знају они зашто то не очекују – и доживљују креације својих дела у концертној дворани. А у њој је сасвим друга атмосфера од оне у цркви... зато и утисак... није онакав какав би био кад би се дело под црквеним сводовима разлегло“.¹

Ограничени контекст извођачке праксе црквене хорске музике овде закратко проширујемо погледом на општи проблем тумачења појмова богослужбена, односно духовна хорска музика. Ово питање посебно у текућем времену представља више од само термилошког разврставања, јер од извођачког (простор, повод, начин интерпретације...) па до стваралачког аспекта (стилско усмерење, степен и врста иновације, однос према традицији, итд.) управо ти елементи разлике могу да буду пресудни за поновно успостављање ритуалног, а потом и уметничког живота овог жанра у будућности.

¹ М. Милојевић, Литургија за мушки збор од Стевана Христића, *Политика*, 7. април, бр. 10371, 1937.

Осим основне поделе, при којој се под називом црквена или богослужбена музика сматрају дела заснована на стандардним литургијским текстовима – *textus receptus*,² док се шире схваћен термин духовна музика односи на композиције инспирисане слободном религијском тематиком, занимљива су она тумачења која на изванредан, општији хијерархијски начин врелнују настала дела као резултат развоја самог музичког израза у правцу његове слободне: од црквене, преко духовне, до световне.³ Овако свеобухватан поглед тренутно превазилази обим нашег рада, али на најбољи начин показује напор самога човека-уметника као необузданог ствараоца. Управо ће разлика у степену осећања, које он као појач-интерпретатор или композитор црквене песме уноси у своје тумачење одређене религијске тематике, одредити и целокупан изглед те певане молитве: „црквена песма слаже се по садржини са молитвом, али се разликује од ње формом, наиме већим степеном осећања и према томе начином израза који јој одговара“.⁴ Дакле, нове форме музичког изражавања религијских садржаја базирају се, пре свега, на личном ауторовом доживљају дате религијске теме, односно освојеном степену њене новонастале „драматске индивидуализације“.⁵

Најстроже гледано, искључиви циљ црквене уметности је духовни, дакле средство богослужења и обожавања.⁶ Тек потом може се духовна музика схватити и као „средство за сопствено самоусавршавање“⁷ самих религијских осећања и начина њиховог стилског и формално-техничког артикулација у музичком делу. Уколико је тренутак остваривања једног таквог осећања кроз певану молитву доведен до крајњих граница субјективног, тада дело најчешће и не може да претендује да буде део богослужбеног ритуала. Основни духовно-мистични богослужбени потенцијал – „преображено дејствовање на материју“⁸ – бива путем (недовољно право) уметничког поступка у најбољем случају замењен „духовношћу душе“⁹ аутора. Како би то Павле Флоренски рекао: „Обмањује себе и уводи друге у заблуду кад вам под видом уметности уметник даје све оно што се јавља у њему при надахнућу које је уздиже, само зато што су то слике узлажења; нама су потребни његови предјутарњи снови који доносе свежину вечног плаветнила, а ово

² Димитрије Стефановић, *Музика духовна у зборнику радова: Живот и дело Петра Коњовића*, Београд, 1989, 81–91.

³ Владета Јеротић, *Црквена музика и религијска осећања, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, бр. 15, 18.

⁴ Др Лазар Мирковић, *Православна литургија*, Први општи део, Београд, 1965, 211.

⁵ Владета Јеротић, нав. дело, 18.

⁶ Константин Каварнос, *Црквена музика*, у зборнику: *Православље и уметност*, Београд, 1997, 118.

⁷ Исто, 118.

⁸ Павле Едокимов, *Модерна уметност у светлости иконе*, у зборнику: *Православље и уметност*, Београд, 1997, 169.

⁹ Исто, 169.

друго је (само) психологизам и сировина, па ма колико моћно деловали и ма колико били вешто и укусно разрађени.¹⁰

Због тога што „не постоји једна врста духовне музике за прослављање Бога, друга врста за поштовање светаца, а трећа намењена преображају унутрашњег живота верних“,¹¹ немогуће је да постоји добра богослужбена музика која се не да успешно изводити и на концертном подијуму. Другим речима, она музика која „као непосредни циљ има прослављање Бога, истовремено испуњава и све остале циљеве“.¹² У том смислу апсолутно отпада (потенцијална) дилема савременог композитора овог жанра „ком се царству приволети“: да ли неизоставно бити уметнички *модеран*, у овом тренутку развоја уметничке музике чак постмодеран, или православно *традиционалан*?¹³ Једна је и непроменљива, две хиљаде година стара Света тајна причешћа у литургији, као што је давно написан „јединоспасавајући“ црквени текст, па тако и сама црквена музика мора бити потпуно подређена својој основној (никако негативно схваћеној) *функционалној* улози у самом богослужењу. Супротно постављено питање – да ли се добра концертна музика може подједнако успешно изводити у корист и у складу са богослужењем – намеће специфично испитивање сваке конкретне композиције понаособ, која, без обзира на богатства решења проистеклих из процеса ауторовог „сопственог усавршавања“, не сме ни по коју цену, па ни зарад *добре уметности*, нарушавати суштински преображајни ефекат дејства Свете тајне.

Препознатљиви „ларпурларгистички“ елементи различитих нивоа и врста у човеку-музичару који се вековима обраћа Господу – од мелизматичних пасажа средњовековног појања, преко бројних украса тзв. „заигравањима грлом“ српских појаца из 19. века, непотребно ефектних хармонских или полифоних склопова у хорској музици између два светска рата, до мање-више идејно-стилског „гапкања у месту“ наших савремених композитора – могу се упоредити са полуобрађеном даском за икону која ће добити жељени изглед и функцију тек када се стрпливим *богоданухнутим* поступком доведе у савршен склад са суштином богослужења.¹⁴

Развој извођаштва у домену српске духовне хорске музике између два светска рата може се пратити на основу различитих историјских извора: спо-

¹⁰ Павле Флоренски, *Иконостас*, Никшић, 1990, 23.

¹¹ Константин Каварнос, нав. дело, 119.

¹² Исто, 119.

¹³ Овако широко дата формулација подразумева традиционалан однос према значају, употреби и драматургији богослужбеног текста, као и самој мелодији „која, а) може да буду заснована на већ постојећем једногласном напеву или б) да као слободна мелодија верно ослика дати текст при чему фриволне мелодије не долазе у обзир јер нема тог духовног текста који оне као такве могу осликати“. (А. Гречанинов, *On the spirit of Church Singing*, види књижицу у компакт-диск издању: А. Gretchaninov (1864–1956), *The Liturgy of St. John Chrysostom*, Op. 13, No. 1, Olympia, London, 1994.)

¹⁴ Послужимо се језиком црквене ликовне уметности: дело „поприма лик“.

меница певачких друштава,¹⁵ сачуваних програма, текстова у музичким листовима и периодици.¹⁶ У музиколошким радовима посвећеним развоју српских певачких друштава, посебно извођењу духовне музике, до сада није у први план стављан однос између ове две праксе.¹⁷

У овом напису намеравамо да кроз субјективно начињен избор из грађе која се односи на значајна извођења духовне хорске музике на богослужењима и концертима у назначеном историјском тренутку,¹⁸ управо сагледавањем односа ове две извођачке праксе, укажемо на кључне домете овог жанра српске уметничке музике. Овај компаративни приступ спровећемо истовременим посматрањем извођачких достигнућа најбољих хорова и њихових диригената, као и значаја појединих премијерно изведених дела.

На самом почетку наглашавамо да је, за разлику од претходних периода развоја овог жанра (од средине 19. века), у времену између два светска рата била осетна доминација концертних продукција новонасталих дела у односу на њихову богослужбену примену. То је најчешће био плод неуравнотеженог односа између интерпретативно-техничке сложености ових композиција и релативно ниских извођачких могућности активних црквених хорских ансамбала. С друге стране, поједини изузеци од овог „правила“ – обредна извођења *Опела* Ст. Христића или *Литургија* С. Биничког односно М. Тајчевића – заправо указују на одсуство неког прецизнијег стилског одређења или задатог збира елемената који су могли да услове извођење једне нове композиције на богослужењу.¹⁹

¹⁵ М. Томанџ, *Споменица панчевачког српског црквеног певачког друштва*, Панчево, Напредак, 1938; *Споменица о прослави 25-годишњице и освећења друштвене заставе новосадског српског занатлијског друштва Невен, 1900-1925*, Нови Сад, Штампарија Грујић, 1925; Спира Калик, *Споменица о педесетогодишњици Београдског Певачког Друштва*, Београд, 1903.

¹⁶ Значајну помоћ у писању овог рада пружила нам је књига Слободана Турлакова *Летопис музичког живота у Београду 1840-1941*, Београд, Музеј позоришне уметности, 1994.

¹⁷ Даница Петровић, Почети вишегласја у српској црквеној музици, *Музиколошки зборник*, XVII/2, Љубљана, 1981. Иста, Духовна музика у српској црквеној општини у Трсту, *Музиколошки зборник*, XXV, Љубљана, 1989; Душко Михалеќ, Франческо Синико – композитор српске литургије (1840), *Свеске Матице српске – грађа и прилози за културну и друштвену историју*, бр. 6, Нови Сад, 1987; Тајјана Марковић, Црквене композиције на репертоару српских певачких друштава, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад, 1994, 15, 97-112; Иста, Историјски архив Сомбора (музички фонд), *Звук*, бр. 4/5, Београд, 1994/95, 91-107; Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, Универзитет уметности, 1991 и други.

¹⁸ С обзиром на изузетно важну делатност Хора Саборне цркве у Новом Саду (1939-1946/47), сматрали смо да је историјски оправдано прикључити уметничке домете овога хора другима који су деловали у периоду између два светска рата; види: Богдан Ђаковић, Хорови при Саборној цркви у Новом Саду, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 15, Нови Сад, 1994, 119.

¹⁹ Сличан проблем у руској пракси са почетка 20. века покушао је између осталих да реши историчар руске црквене музике Јохан фон Гарднер (1898-1984), предлажући да критеријум буде присуство или одсуство канонских напева. То се показало недовољним аргументом по неколико основа, пошто су тиме, између осталог, били занемарени фактори музичке комплексности и степена експресивности датог уметничког садржаја; (види: Vladimir Morosan, *Choral Performance in Pre-revolutionary Russia*, UMI Research Press, Michigan, 1986, 301).

У овом временском периоду дела Стевана Христића, Милоја Милојевића, Косте П. Манојловића, Петра Коњовића, Миливоја Црвчанина, Марка Тајчевића, као и неколицине мање познатих аутора (Светислава Станчића, Мирка Магарашевића, Исидора Хаднађева, Милутина Ружића и других), значила су модернизацију репертоара српске духовне хорске музике, пре свега у концертној пракси, док су се на богослужењима, осим повременог увођења нових композиција, и даље највише изводила дела наших аутора старије генерације (К. Станковића, Ст. Мокрањца...).

Упоредо са овим, била је заступљена и руска духовна хорска музика као део нераскидивог свеправославног музичког духовног хорског корпуса. Томе ће посебно доприносити гостовања појединих руских ансамбала у том периоду (хор Донских козака), као и деловање новоформираних руских црквених хорова састављених од „белих“ Руса настањених у Краљевини Југославији.²⁰ Поред већ извођених композиција старијих аутора (А. Љвова, П. Турчанинова и највише, Д. Бортњанског) премијере значајних литургијских дела великана руске духовне музике из првих деценија 20. века давале су подједнако подстрека нашим извођачким ансамблима и домаћим ауторима. У том смислу издавајмо следеће хорске ансамбле и изведена дела:

- Руски хор цркве св. Богородице у Земуну са диригентом Евгенијем И. Масловом (дела В. Калиникова,²¹ М. Иполит-Иванова: *Се нише благословите Господа*,²² *Житејскоје море*,²³ А. Архангелског: фрагменти из *Бленија* и *Литургије*²⁴);
- Хор новосадског Музичког друштва са диригентом Хинком Маржинцом (*Литургија св. Јована Златоустог* Павела Чеснокова оп. 10);²⁵
- Руски хор Глинка са диригентом Илијом Слатином (С. Рахмањинов: *Литургија св. Јована Златоустог*,²⁶ П. И. Чајковски: *Литургија св. Јована Златоустог*²⁷);

²⁰ Руски хор Саборне цркве у Земуну, диригент Евгениј Маслов, Хор Глинка и Руско музичко друштво у Београду, диригент Илија Слатин, Руски хор при Вознесенској цркви у Београду, диригент Алексјеј Гринков, Загребачки руски уметнички хор, диригент А. П. Космејко, новосадско Руско певачко друштво Василија Григорјева и Кузме Перегруде, диригент В. Григорјев и други.

²¹ Концерт одржан 1. априла 1928. године на Новом Универзитету; види: С. Турлаков, нав. дело, 124.

²² Концерт од 8. децембра 1928. године; види: Исто, 128.

²³ Концерт одржан 25. децембра 1932. године на Коларчевом народном универзитету; види: Исто, 152.

²⁴ Концерт одржан 6. марта 1932. године на Коларчевом народном универзитету; види: Исто, 147.

²⁵ Стеван Поповић, Музичко друштво, *Српски народни илустровани календар за 1930. годину*, Нови Сад, 1930, 34.

²⁶ Концерт одржан 8. априла 1928; види: Исто, 124.

²⁷ Концерт одржан 2. децембра 1928. године; види: Исто, 128.

- Руски хор Вазнесенске цркве са диригентом Алексејем Гринковом (П. Чесноков: *Литургија св. Јована Златоустог* (осмогласна);²⁸ А. Гречанинов: *Литургија св. Јована Златоустог*;²⁹ А. Архангелски: фрагменти из *Опела*³⁰);
- Руски уједињени хор са диригентима Н. Черепњином и А. Н. Кузменком (Н. Черепњин: фрагменти из *Бденија*,³¹ две Литургије из 1903. и 1907. године;³² М. Иполит-Иванов: *Свеноћно бленије*³³).

Најзначајнији почетни допринос традицији духовних концерата код нас даће, без сумње, Панчевачко певачко друштво (1838) са диригентом Митом Топаловићем (1849–1912) на челу. Он је са овим хором у периоду од 1885. до 1910. године приредио двалесет и четири концертне продукције.³⁴ Остварио је, такође, и својеврсну синтезу литургијске и концертне праксе путем духовних концерата на Велики петак, од 1887. године. Певачко друштво *Станковић* праксу неговања духовних концерата започиње 1893. године, док се Београдско певачко друштво прикључује овој традицији такође средином послелње деценије 19. века, најчешће у дане Велике недеље.³⁵

Са друге стране, најчешће из различитих „спољашњих,“ ванмузичких разлога, одслужене литургије уз учешће хорских ансамбала имале су посебно свечани карактер, при чему се квалитет извођења најбољих хорова изјелначавао са оним на концерту. Тој пракси посебно ће између осталих допринети: Београдско певачко друштво, Певачко друштво *Станковић*, Југословенско академско друштво из Земунa, Српско црквено певачко друштво из Загребa, хор Музичког друштва и Хор Саборне цркве из Новог Сада.

Као пример добро изабраног репертоара за свечано богослужење наводимо програм изведених композиција на литургији у београдској Саборној цркви поводом устоличења патријарха Димитрија. Том приликом је диригент Београдског певачког друштва Коста П. Манојловић припремио

²⁸ Концерт одржан 7. децембра 1930. године на Новом Универзитету; види: Исто, 139.

²⁹ Концерт одржан 6. априла 1931. године уз уводно предавање А. В. Соловјева, проф. Универзитета; види: Исто, 142.

³⁰ Концерт одржан 15. децембра 1934. године на Коларчевом народном универзитету; види: Исто, 167.

³¹ Концерт одржан 15. априла 1933. године; види: Исто, 156.

³² Концерт одржан 15. јуна 1933. године; види: Исто, 158.

³³ Концерт одржан 14. априла 1935. године у Руском дому; С. Турлаков, нав. дело, 172.

³⁴ М. Томанџ, *Споменица панчевачког српског црквеног певачког друштва*, Панчево, Напредак, 1938, 224.

³⁵ Тако је, на пример, 21. марта 1896. године приређен на Велики четвртак у сали Велике школе Духовни концерт Београдског певачког друштва на коме су била изведена следећа дела: *Благодарни Јосиф* (М. Топаловић), *Нас ради распјато* (Малашкин), *Помишљају ден страшни* (Ст. Мокрањац), *Твоје одјејущагосја* (Ст. Мокрањац), *Вечери твојеја тајнија* (Ј. Маринковић), Духовни концерт бр. 32 (Д. Бортњански); Види: С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941*, Београд, 1994, 35.

следећа дела: *Литургију св. Јована Златоустог* Стевана Мокрањца, *Вјерују* П. И. Чајковског и, као причасну песму, извођачки веома захтеван Духовни концерт (на текст 9. псалма) Д. Бортњанског.³⁶

У част двадесетпетогодишњице рада композитора Станислава Биничког (1872–1942) у Вазнесенској цркви у Београду одслужена је Свега литургија са хорском музиком слављеника, који је том приликом и дириговао. Уместо уобичајене беседе протојереј Никола Трифуновић одржао је пригодан говор, „изневши у њему заслуге слављеникове за црквено певање“.³⁷ Занимљиво је да ће у међуратном периоду ово релативно модерно дело (посебно се истиче причасна песма *Хвалите Господа* због употребе фугата у средњем делу) бити концертно изведено још само неколико пута,³⁸ док ће се поједини хорови приликом наступања на богослужењу одређивати само за поједине ставове: *Оче наш* (са соло сопраном), *Херувимска песма* или завршетак *Литургије*. Свој готово „равноправан“ живот кроз обе извођачке праксе ова литургија доживеће тек средином четрдесетих година, када ће је са подједнаким успехом на богослужењима и на духовним концертима изводити Хор Саборне цркве у Новом Саду. Концертно, ова композиција је први пут у Новом Саду изведена на Цвети, 1943. године,³⁹ док су на богослужењима, у духу већ поменуте праксе, извођени само поједини ставови: *Оче наш*,⁴⁰ *Оца и Сина*, *Канон евхаристије* или завршни део *Литургије*.

Средином двадесетих година Панчевачко певачко друштво са диригентом Јованом Бандуром (1899–1956) обнавља традицију Духовних концерата на Велики петак. Кроз уводна предавања и савремени репертоар модернизације се концепт целовечерње концертне продукције духовне хорске музике. Још из времена Мите Топаловића Панчевачко певачко друштво је поред обавезних јектенија и хорских нумера са вечерње службе и обреда Плача Мајке Божије изводило и неколико композиција чији се текстови нису могли наћи у црквеном правилу служби-типику за тај дан. Карактер ових дела је свакако одговарао атмосфери тог најтужнијег хришћанског дана у години, али је услед њихове извођачко-техничке сложености и сам уметнички моменат до-

³⁶ Литургија је била одржана 14. новембра 1920. године; види: С. Турлаков, нав. дело, 87.

³⁷ Прослава је била одржана 2. фебруара 1924. године; види: 25-годишњица Станислава Биничког, *Св. Цецилија*, св. 2, Загреб, 1924.

³⁸ На пример, на концерту хора *Јека са Јадрана* из Сушака (диригент Анте Петровић) на Новом Универзитету у Београду, одржаног 26. маја 1928. године; С. Турлаков, нав. дело, 125.

³⁹ Концерт од 18. априла 1943. године. У другом делу чуле су се композиције *На рјекама Вавилонских* П. Коњовића, *Тебје одјејущагосја* Ст. Мокрањца, *Ниње отпушчајеш* Строкина, као и два Духовна концерта Д. Бортњанског: бр. XXIII *Блажени људије* и XXXIV *Да воскреснет Бог*; Богдан Ђаковић, Хорови при Саборној цркви у Новом Саду, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 15, Нови Сад, 1994, 113–124.

⁴⁰ Соло деоницу је у овој композицији годинама успешно на богослужењима и концертима изводила чланица хора, сопран Нада Мушички; на пример, на Литургији за Божић 1942; Види: Литургија на Божић у Саборној цркви, *Нова пошта*, Нови Сад, Божић 1942.

лазио до пуног изражаја. Годинама су била извођена следећа дела: *О како безаконје* (Ст. Мокрањац), *Свјете тихи* (Малашкин), *Тебје одјејущагосја* (Ст. Мокрањац), *Блажени јаже избрал* (А. Архангелски), *Нас ради распјатаго* (М. Топаловића), *Вскују шаташасја* (Малашкин). Крајем двадесетих година уводе се и делови из Христићевог *Опела* – *Свјати Боже*⁴² на самом почетку вечерња и *Бога чловјском* у току малог повечерја. Целивање плаштанице,⁴³ најпре од стране свештеника, а потом и верујућег народа, могло је да уследи тек по свим изведеним предвиђеним композицијама,⁴⁴ што је свакако само појачавало религиозно саосећање присутних према страдању Господа Исуса Христа.

Чињеница да су у највећој мери музички необразовани чланови изводили ове композиције из хорских штимова, а не из вишегласних партитура – типичан „руски“ начин који се одржао готово до наших дана⁴⁵ – говори о специфичном месту ове праксе, негде „између“ усмене традиције и ноталног хорског певања. То значи да су ови певачи морали бити изузетно везани за самог диригента, који их је као какав модерни протопсалт својом сугестивном хијерономијом „водио“ кроз изузетно замршене, чак полифоне странице партитура, које су углавном знали напамет. То најзал доказује и њихову сасвим необичну, дирљиву упорност, да у име значаја празника и конкретног богослужења готово превазиђу објективна извођачка ограничења.

Тај занимљив и свакако јединствен елемент *повратног утицаја* концертне хорске праксе на пратећи музички ток богослужења показује висок степен неговања ове традиције кроз мноштво генерација, за које је она, осим примарне обредне функције, имала и изузетну васпитну и музичко-естетску димензију.

Водећи подједнако рачуна и о богослужбеној пракси диригент Јован Бандур је за извођење *Литургије* Бортњанског-Давидова приликом освећења обновљене Успенске цркве у Панчеву⁴⁶ ујединио хорове Панчевачког певачког друштва и Српске занатлијске добротворне и просветне задруге, „чиме

⁴¹ Посебно (црно) обележене композиције по типичу не спадају у певане молитве Великог петка: *Њест свјат* – ирмос треће песме канона на Опелу; *Блажени јаже избрал* – причасна песма умрлим / псаламски стихови 64,4; 102 и 12; *Вскују шаташасја* – псалом бр. 2.

⁴² Као искључиво концертна, почетна нумера („преузета“) из *Опела*.

⁴³ Извезено платно са сценама Христовог распећа које симболише платно у које је сам Христос био умотан. Из олтару оно бива свечано постављено на тзв. Христов гроб, део црквеног мобилијара који се поставља на средину храма на Велики петак.

⁴⁴ Види напомену у програму Вечерња на Велики петак (из архиве Панчевачког певачког друштва), коју нам је љубазно уступио проф. др Димитрије Стефановић. Као диригент овог хора академик Стефановић и данас одржава ову традицију, уз благослов епископа банатског г. Хризостома.

⁴⁵ Усмено сведочење проф. др Димитрија Стефановића.

⁴⁶ Том приликом, 27. децембра 1931. године уз патријарха српског Варнаву саслуживао је и шест архијереја: епископ темишварски и администратор вршачки Георгије, епископ нишки Доситеј, епископ новосадско-бачки Иринеј, епископ шибенички Максимилијан, епископ штипски Вењамин, епископ зворничко-тузлански Нектарије (упор. М. Томанл, нав. дело, 289).

је дао одличан ефекат“.⁴⁷ Истога дана на поподневном концерту панчевачки хор је премијерно извео поздрав патријарху *Тон деспотин* свога диригента, као и технички захтевне композиције Стевана Христића (Бога челољеком из *Опела*), Стевана Ст. Мокрањца (*Тебје одјејущагосја*) и Петра И. Чајковског (*Вјерују*). *Квалитет извођења* духовне хорске музике био је тога дана обједињавајући елеменат богослужбене и концертне праксе.

Као једна од најзначајнијих композиција овог жанра у српској музици 20. века, Христићево *Опело* (посвећено палим у ратовима 1912–1918. за ослобођење и уједињење) премијерно је концертно изведено у пролеће 1919. године у Загребу од стране хора *Лисински* и диригента Франа Лотке.⁴⁸ Своју београдску премијеру (ставови *Свјати Боже*, *Дуси и души*, *јектенија* и *Вјечнаја памјат*) дело је доживело 1919. године на Видовданском парастосу у Саборној цркви у извођењу Београдског певачког друштва и диригента Косте П. Манојловића.⁴⁹ Следеће продукције ове композиције биће махом концертне и представљаће изузетан извођачки напор сваког хорског ансамбла.

Много мање извођено од *Опела*, друго Христићево дело овог жанра јесте његова *Литургија св. Јована Златоустог* за мушки хор из 1936. године. Посвећена тадашњем српском патријарху Варнави, ова композиције је први пут изведена у пролеће 1937. године⁵⁰ од стране Хора студената Православног теолошког факултета у Београду и диригента Војислава Илића (1912–1999). Занимљиво је истаћи чињеницу да се овај хор од свога оснивања (1931) определио за промовисање нових духовних дела наших аутора.⁵¹ На челу са поменутиим младим музичарем, тада још учеником београдске Музичке школе и другим диригентом Београдског певачког друштва, ово певачко друштво је четири године раније, током Велике недеље 1933. године, извело и певачки захтевну *Литургију у Бе-дуру* (1914/15) Милоја Милојевића (1884–1946). Појава овог ансамбла је очигледно значила подстрек тадашњим српским ауторима духовне музике, који су у његовом деловању видели „једну мисију која је исто толико културна колико и хришћанска“.⁵² Треба на овом месту истаћи чињеницу да су премијерно ова дела извођена на концертним подијумима ван оквира богослужења. Чини се, такође, да у то време овај мушки хорски ансамбл није имао могућности или потребе да, поред

⁴⁷ Исто, 289.

⁴⁸ Концерт од 31. марта 1919. године; види: Концерат српске црквене музике, *Света Цецилија*, Загреб, св. 2/3, 1920.

⁴⁹ Види: С. Турлаков, нав. дело, 83. Концертну премијеру овог дела дало је 31. марта 1919. године загребачко певачко друштво *Лисински* са диригентом Франом Лотком; види: *Света Цецилија*, св. 2/3, Загреб, 1920, 56–57.

⁵⁰ Концерт је био одржан 5. априла 1937. године.

⁵¹ Аноним, Концерт Хора студената православног теолошког факултета у Београду, *Дан*, Нови Сад, 28. мај, 1937.

⁵² М. Милојевић, *Литургија за мушки збор од Стевана Христића*, *Политика*, 7. април, 1937, 8.

премијерних концертних продукција нових, технички сложених дела, „продужи“ њихов живот и на недељним или празничним богослужењима. Ту праву спрегу на линији *композитор – црквени диригент* изгледа да је успео да у пуној мери оствари само Стеван Мокрањац са ансамблима са којима је стално или повремено радио.

Питање оснивања званичног хорског ансамбла Српске православне цркве, сличног по рангу и значају некадашњем Синодалном хору у Москви или Дворској капели у Петрограду, који би професионално одговорио овим и свим другим потребама (штампање нота, издавање плоча, покретање музичко-црквеног часописа, организовање диригентских течаја...), мада се повремено покретало,⁵³ није дало никакве конкретне резултате. Треба, с друге стране, истаћи да је функцију једног таквог, репрезентативног хора деценијама имало Београдско певачко друштво, као катедрални хор Саборне цркве у Београду.

Свечана Литургија св. Јована Златоустог за соло гласове и мешовити хор оп. 50 Милоја Милојевића изведена је у целини само једанпут, непосредно по настанку 1937. године.⁵⁴ Разнородност стилских решења, и поред потпуне реализације литургијског текста, као и извесних конкретних композиционих поступака (исписане интонације за свештеника, тонално повезани ставови...), чини ову композицију, пре свега, веома захтевним концертантним делом, које се реално тешко може уклопити у ток богослужења.⁵⁵ На једном од духовних концерата Београдског певачког друштва са диригентом Предрагом Милошевићем током 1939. године,⁵⁶ поред већ познатих композиција Ст. Мокрањца (*Акатист, Тебје одјејушчагосја*) и Ј. Маринковића (*Царју небесни*), изведена су дела П. Коњовића (*Достојно јест, На рјеках вавилонских*), као и два одломка из поменуте Милојевићеве композиције: *Свјати Боже* и *Херувимска песма*.⁵⁷ Технички врло сложене партитуре показале су да је аутор ипак (само) остао на нивоу уметничког експеримента: „Два ста-

⁵³ „Тај хор би морао бити састављен од одабраних певача и певачица... Морао би бити и многобројан, да би могао одговарати потребама разних цркава а не само једној, и не само у Београду. Синодални хор би био једно примерно уметничко тело, и по његовом узору, потстакнути њиме, организовали би се и у мањим местима слични хорови“. Види: М. Милојевић, *Музика и православна црква, Годишњак и календар српске православне патријаршије за просту 1933*, Сремски Карловци, 1933, 134. Писмо Светолика Пашћана-Којанова из 1934. године упућено Светом архијерејском синоду наше цркве, у коме он предлаже оснивање музичког инспектората, синодалног хора, музичког гласника, Савеза српских певачких друштава и друго. Види: Богдан Ђаковић, *Допринос Светолика Пашћана-Којанова музичком животу Новог Сада (1923–1940)*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 12, Нови Сад, 1993, 80.

⁵⁴ Из штампаног коментара Властимира Тајковића за Концерт композиција Милоја Милојевића, одржан у сали Коларчеве задужбине 25. новембра 1996. године.

⁵⁵ Види опширније: Богдан Ђаковић, „Милојевићева Свечана литургија св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50“ у зборнику радова: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Београд, 1998, 98–115.

⁵⁶ Концерт од 20. априла 1939. године.

⁵⁷ *Херувимска песма* из ове литургије изведена је на концерту поводом научног скупа „Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића“, одржаном 25. новембра 1996. године у сали Коларчеве задужбине. Певао је Хор РТС-а под руководством Бојана Суђића.

ва Милојевићеве Литургије грозно су уморила хор. Рађени на начелу хоризонталности, на основи хармонски модерније вокалне полифоније, ти ставови... успињу тенорске гласове у крајње висинске границе домета, држе их тамо мучитељски, као да су гласовне линије замишљене за механизам чија конструкција може издржати толики напор. Драматизирање црквеног текста пробано је по духу, увек у спољашњој ефектности једне искидане, екскламативне мелодике, никад у аскетској концентрацији израза на унутарњу, обудану, уздржану силу.⁵⁸

Као диригент Београдског певачког друштва од 1919. до 1931. године Коста П. Манојловић (1890–1949) је изван број својих краћих литургијских композиција изводио на богослужењима у Саборној цркви (Свјати Боже, Оче наш, Тропар и Кондак на Духове, Прокимен за благодарење...), док су се његова дела релативно ретко налазила на концертном подијуму. Свакако је томе допринела чињеница да су све Манојловићеве духовне хорске композиције до Другог светског рата остале у рукопису.⁵⁹ Помињемо извођење две његове композиције за мешовити хор – *Тебе појем* и *Свјати сербски просветитељи*,⁶⁰ које су биле изведене у Загребу 1927. године, на свечаном концерту тамошњег Српског певачког друштва, поводом његове 50-годишњице.⁶¹ Прва од ових композиција, већ и због увођења веома изражајне леонице солисте (бас) указује на примарну концертну намену. Манојловић је компоновао и прозбе *Јектенија сугуба, оглашених и просбена*⁶² са одговарајућим хорским репликама, као занимљив покушај да се убацивањем ових одсека у богослужењу, поред примарног молитвеног, оствари и значајан уметнички резултат.

Прво извођење *Опела*⁶³ Косте Манојловића догодило се на Комеморативној академији поводом убиства краља Александра, крајем 1934. године у

⁵⁸ Павле Стефановић, Духовни концерт Првог београдског певачког друштва, *Музички гласник*, бр. 6, Београд, 1939, 130.

⁵⁹ Тек је 1943. године Државна штампарија у Београду објавила његову прву композицију овог жанра – *Свјати сербски просветитељи и учитељи*. Види опширније: Ана Стефановић, Духовна музика Косте Манојловића, у зборнику: *У спомен Косте П. Манојловића*, зборник студентских радова, Београд, 1988, 225–282.

⁶⁰ Кратка композиција на текст припева канона, истог назива као и она знатно дужа на текст читаве стихире.

⁶¹ Концерт од 9. децембра 1927. године; види: Прослава 50-годишњице Српског певачког друштва у Загребу, *Света Цецилија*, св. 6, Загреб, 1927.

⁶² Датум преписа композиције, 18. септембар 1930. године уписан у партитуру.

⁶³ Ана Стефановић у свом тексту о Манојловићевој духовној музици (види напомену бр.59) наводи чињеницу да се *Опело* (а-мол) овог аутора састоји из свега три става: Свјати Боже, Вјечнаја памјат и Господи помилуј (препис од 10. децембра 1926. године). С обзиром на то да смо ми дошли до још једне партитуре означене као *Опело* (е-мол) Косте П. Манојловића, уз поднаслов – Вечној сени Александра Краља (препис Ф. Загребељника од 15. октобра 1934. године) са распоредом ставова Свјати Боже, Господи помилуј, Њест свјат, Житејскоје море, Со свјатими упокој, Дуси и души, Вјечнаја памјат, сматрамо да је ова партитура изведена на поменутом Комеморативном концерту, односно да је аутор оставио иза себе *два различита дела* под називом *Опело*. Последње извођење ове композиције остварило је Академско певачко друштво Лицеум из Крагујевца и диригент мр Милоје Николић на Првом Фестивалу камерних хорова у Крагујевцу, 28. августа 1995. године.

сали Коларчеве задужбине у Београду, када је хором музичког друштва „Станковић“ дириговао Емил Хајек.

За разлику од већине премијерно концертно изведених композиција наших аутора у овом периоду, *Литургија св. Јована Златоустог* (1931) Марка Тајчевића (1900–1985) је у два маха у Београду изведена и као богослужбена музика. Први пут дело је изведено од стране Српског певачког друштва из Загреба крајем марта 1931. године у дворани Новог универзитета. У преподневним сатима истог дана ово певачко друштво је интегрално извело Тајчевићеву *Литургију* на богослужењу у Саборној цркви. Поред позитивног мишљења за саму интерпретацију, стручна критика је посебно похвалила чињеницу да се овај хорски ансамбл одлучио да изведе једно ново дело на богослужењу: „Наша певачка друштва мало воде рачуна о својим дужностима према делима за цркву из пера наших савремених аутора. Једнострано заинтересовани или за фолклор или за модерне капресе, она превиђају читаву једну грану музичког стварања која ако није бујна кривица је до извођача, а не до композитора...“⁶⁴

Неколико година касније, на Цвети 1936. године, Југословенски академски хор из Земуна, са диригентом Миленком Живковићем, поново је извело Тајчевићеву *Литургију* у београдској Саборној цркви. Као ново дело овог жанра, композиција је била одлично примљена, пре свега захваљујући аутору, који „осећа црквену музику, има смисла за велелепност црквеног стила и уме да се уживи у мистику православља“.⁶⁵ Ипак, сложена структура архијерејске службе као да није била најпогоднија за њено извођење. Мишљење критичара да би композиција „оставила још дубљи утисак да је изведена у целини и једне обичне недеље“, вероватно претпоставља чињеницу да би компоноване литургијске нумере овог дела звучале јединственије као целина, да је сам музички ток био мање прекидан различитим додатним хорским репликама које се изводе приликом служења архијереја.

Период између два светска рата у српској духовној хорској музици био је обележен интензивном продукцијом новонасталих дела на концертном подијуму, при чему се тек покоја мање изразито модерна композиција или само неки њен фрагмент потом изводио на богослужењу. Висок ниво извођења црквене хорске музике најбољих ансамбала најчешће је био тај значајан и обједињавајући елеменат богослужбене и концертне праксе: то је посебно долазило до изражаја приликом наступа певачких друштава истог дана или о истом поводу у храму и на концертном подијуму. Избијање Другог светског рата и послератно време онемогућило је тај паралелни, свакако повезани ток ове две праксе, који би упркос (пре)доминантног конзервативизма саме Цркве неоспорно у дужем временском распону дао вредне плодове.

⁶⁴ Др М. Милојевић, Концерт Српског певачког друштва из Загреба, *Политика*, 1. април, 1931.

⁶⁵ Б. Драгутиновић, Извођење Тајчевићеве Литургије у Саборној цркви, *Правда*, Београд, 8. април, 1936.

Као последица свих ових наслеђених уметничких, али и других мање суптилних околности, када се данас јасно примећује недостатак правих композитора „за космичку литургију“,⁶⁶ какви су поуздано били један Ст. Мокрањац или Ст. Христић, извесно задовољство откривамо у понеким успешим делима⁶⁷ или чак занимљивим покушајима неколицине активних аутора. Они заправо само преводе садашњи „лебдећи“ тренутак овог жанра до неког следећег, који би се коначно остварио у мирнијем окружењу за наше укупно национално биће и културу.

У том будућем освојеном нивоу нова српска духовна хорска музика мора бити ослобођена елемената оригиналности или конзервативизма по сваку цену: слепо робовање традиционализму у виду бескрајног копирања (било каквог, чак веома успешног, једном потврђеног модела из ближе или даље прошлости жанра) или пак експерименту који се и на овом „терену“ мора остварити, уступиће место *савременом* и спонтаном уметничком изразу насталом као последица аутентичног живота самог аутора у *Вер*и. Тада ће се, по речима Александра Кастаљског, „црквена музика слушати искључиво у храму, и она ће се од све друге музике разликовати онолико колико се свечана одјејања свештенослужитеља разликују од обичног одела верника.“⁶⁸

САЖЕТАК

Време између два светска рата за српску духовну хорску музику представља до сада последњи историјски период наше уметничке музике у коме се овај жанр у пуној мери развијао. Значајне тенденције ка његовом осавремењивању допринеле су да црквена хорска музика наизглед „превазиђе“ своју изворну утилитарну функцију. Доминација концертне праксе у односу на богослужбену посебно се односила на новонастала дела, од којих су само нека у целини (*Литургија* М. Тајчевића, на пример) или делимично (литургијске нумере С. Биничког, П. Коњовића, К. П. Манојловића, итд.) доживела примену и у црквеном обреду. Висок ниво извођаштва на концертима и богослужењима који су остваривала многобројна певачка друштва, представљао је тај позитиван и заједнички елемент обе извођачке праксе. Садашње стање у овој области и поред пресудних друштвено-политичких фактора из ближе прошлости, свакако је одређено и наслеђеним елементима из овог периода.

⁶⁶ Павле Евдокимов, „Модерна уметност у светлости иконе“ у зборнику: *Православље и уметност*, Београд, 1997, 169.

⁶⁷ Стваралаштво мањег броја српских аутора, „повратника“ овом жанру, Светислава Божића, Владимира Миросављевића, Слободана Атанацковића, Димитрија Големовића, Ивана Јефтића, Војне Нешић, Зорана Христића и других готово се искључиво промовише у дворанама или православним храмовима ван оквира богослужења у виду свечане концертне продукције. С обзиром на то да се процентуално ови концерти најчешће организују у свечаној сали задужбине И. М. Коларац у Београду, за сада констатујемо како поменути аутори и не пишу своју музику за (потенцијално) богослужење већ жаргонски речено, за „Коларац“, и то уз веома ограничен број поновних извођења.

⁶⁸ Aleksandar Kastalsky, *My Musical Career and Thoughts on Church Music*, *Musical Quarterly*, 1925, 231–247 (245).