

др Драган Ашковић
Православни богословски факултет
Катедра за литургику
Београд

Прилог проучавању утицаја теолошке мисли на обликовање музичког стила у богослужењу

Сажетак: Рад је посвећен идентификовању основних карактеристика хришћанске теолошке мисли која је суштински опредељивала стил у богослужбеној црквеној музици. Изражено есхатолошко назначење у источној теологији одразило се на изградњу једногласне музичке традиције. Наглашено присуство јелинистичке традиције на Западу условило је појаву вишегласне вокално-инструменталне (богослужбене) музичке традиције.

Кључне речи: теолошка мисао, музичка традиција, музички стил, хармонија, једногласје, есхатологија.

Сваки стил у уметности настајао је као последица утицаја новог начина мишљења у друштву. Додатна мотивација за стварање новог стила садржи се и у извесном засићењу и реакцији на претходне стилове. Пажљивим сагледавањем лако може да се утврди тесна веза између многих различитих начина уметничког изражавања као што су: музика, сликарство, поезија-књижевност, философија, архитектура... Та веза се испољава у идентичној поруци коју садржи нови стил. Једина „разлика“ која се у овом упоређивању примећује односи се не само на средства којима се нови стил испољава, него и у редоследу по којем се нови стил појављује у наведеним врстама уметности. Ако је „нови начин мишљења“ назначен као изходна тачка новог стила, онда је логично да се нови стил увек прво јавља у врстама уметности које „од мишљења“ до његове реализације имају најкраћи пут, дакле, које не изискују специфичан, посредан или компликован начин свог обликовања и изражавања. Природно је да се нова идеја увек појављује прво у философији. Њу следи књижевност, поезија, слика и, готово да је правило, када је музика у питању обавезно се испољава извесно кашњење у односу на друге уметности. Музика је у том редоследу некада обавезно заузимала последње место (Маринковић 1998: 79). У том смислу карактеристике новог стила нису испољене на основу задате норме. Уметност у којој препознајемо елементе новог стила само констатује оно што јесте. (Сурић 1959: 229). Насупрот уобичајеним процесима кроз историју у уметности дешавало се да се појаве и покушаји наметања нормираних уметничких стандарда.¹

¹ У том смислу је интересантан пример аустријског композитора из 20. века Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg) који је покушао да наметне свој нови композициони принцип до којег је до-

На обликовање хришћанског музичког стила од пресудног значаја је била прошлост и историјско наслеђе друштва у којем се појавио. Нови стил је одувек био условљен расположивим средствима своје (звучне) реализације, али и теоријским поставкама које су повезане са претходним музичким искуством и развојем (Radovanović 1963: 494). Ако се осврнемо на египатски стил цртежа, приметимо да га карактерише цртање изломљеним линијама и да се у њему не користи круг који би делу давао пластичност, док су ликови насликани увек из профила. За грчку уметност је карактеристична скулптура и скулптурна уметност која представља велики напредак у односу на египатску „линију“. Основна карактеристика уметничког дела у грчкој уметности је присуство уравнотежености између форме и њеног садржаја јер је за Грке стварни свет био само одраз идеја. Тако је музичка уметност, на основу овог схватања света, само опонашала оно што је лепо, складно и уравнотежено (Марковић 1973: 20). Истовремено оно што је „лепо“ морало је да буде повезано и са категоријом „добра“. Због тога је за Платона идеја „добра“ та која свет окупља у најдубљој унутрашњости помоћу реда, мере и склада (Jodl 1963: 43).

У историјском развоју хришћанске уметности обавезно је био заступљен континуитет са претходних стилским карактеристикама. Хришћанска уметност је „срастала“ са свим сегментима људског постојања, консултовала и селективно преузимала утицаје осталих музичких традиција. Због тога савремени грчки теолог Христо Јанарас наглашава да је за хришћане важан склад и повезаност између начина мишљења и начина живота, зато што: „До Бога доспевамо кроз одређени начин живота, а не само кроз одређени начин мишљења“ (Јанарас 2000: 27). Ако бисмо овај став применили на (црквену) музику то би даље значило да није довољно само променити музику и наметнути је постојећем начину живота, него би ваљало променити и начин живота. Тек тада ће се појавити нова и квалитетно другачија музика.²

Свет у коме се појавило хришћанство иза себе је имао завидно културно и уметничко наслеђе. Због тога хришћани својим савременицима нису могли да понуде радикално нову уметност. Они су изграђивали своју традицију тако што су консултовали најразличитије осведочене традиције Старог света. Поред тога што су били селективни често се дешавало и да подлегну одређеним супериорнијим утицајима и да због тога жртвују и измештају свој идентитет.

Највише последица на идентитет хришћанске музике је остављао платонизам, а затим и оригенизам. Они су условили да се будуће Царство небеско схвата као паралелни идејни свет који сапостоји овом нашем материјалном свету.³ Веза између та два света биле су душе или логоси твари које је из овог света требало

шао логичним трагањем и радикалним одбацивањем традиционалног. Остао је познат као један од најкритикованијих музичара јер се потпуно окренуо трагању за новим логичним законима којима би се подвргао тонски материјал. У његовим делима је потпуно одсуствовао континуитет са претходним традицијама. О личности и делу овог композитора види више у: *Muzička enciklopedija* 3, 301.

² На примеру византијског сликарства ово потврђује и еп. Игнатије Мидић указујући да икона показује своју потпуну зависност од богословља Цркве (Мидић 1998: 47).

³ Види о томе више у Зизјулас 2001b: 31.

ослободити од материје, спасити и *враїїїи* (курзив Д. А.) у идејни-идеални свет (Царство небеско). Дакле, када се у контексту платонистичко-оригенистичког схватања говори о Царству небеском које су хришћани очекивали, мисли се на једно препостојеће идеално стање. У њега се стално враћају вечни духови или душе из овоземаљског живота. Због тога не изненађује то што су тада многи лидери монаштва заговарали негативан став према хришћанској уметности, а поготово према црквеној музици. Познато је да је Евагрије Понтијски заступао „надмоћност умне молитве над псалмопојањем“ (Мајендорф 1994: 63). Нешто слично налазимо и код Григорија Ниског који помиње „истинску хармонију“, а коју повезује са музичким складом у којем се садржи „прва“ и „права“ музика (Флоровски 1997: 242). Григорије тој врсти музике придодаје и израз „прва“, тако да је усмерава у „првобитно стање склада и савршенства“, које је наводно постојало и које се као такво налази у савршеном свету идеја. Таквој хармонско-музичкој складности није био потребан ритам. Ако би у такву складност унели ритам, то би значило да би у њу уносили време које омогућава промену. Дакле, преко ритма не бисмо могли да досегнемо до прошлости, будући да ритам указује на кретање ка будућности.⁴

Дакле, музичка хармонија (сазвучје-склад) на погодан начин асоцира и подсећа на „првобитно савршено стање“ односно, како Григорије каже, на „прву – првобитну и праву“ музику. Кад је Јелинска мисао у питању значајно је и то да историји није придодаван већи значај. На њу су многи философи и научници гледали с неповерењем као на царство промене, кретања и нереда. За разлику од историје, природи су приступали сасвим другачије. Како наводи Јован Зизјулас, природа је Грцима: „нудила осећај сигурности који им је био потребан, кроз правилно кретање звезда, циклично понављање годишњих доба, лепоту и хармонију коју је доносила уједначена и блага клима Атике. Космологија је била главна брига грчких философа, који су видели Бога као Онога који је присутан и делује кроз законе цикличног кретања и природне репродукције“ (Зизјулас 1994: 17).

На основу такве мисли настала је идеја о хармонији чије се значење до данашњег дана развија у том правцу. Међутим, хармонија, у музичком смислу, данас представља нешто сасвим друго у односу на период антике и не можемо превидети да је она као идеја управо замeтнута у том истом периоду.

Данас се под појмом музичке хармоније подразумева само један специфичан вишегласни музички израз који је, као и некада, логичан и у складу је са природним (акустичним) законима. Појава духовне вишегласне музике, на свој начин је, композиционом техником и музичком фактуром, дочаравала „претходно“ савршено стање. С обзиром на то да савршено стање још није реализовано, такав облик вишегласја је само подстицао осећања да савршено стање, негде у неком облику, већ и постоји, тим пре што вишегласна музика проиходи из мисли која у суштини „дели“, „враћа“ време и уводи паралелна времена која у узајамном односу стварају „сложено време“. У вишегласној музици то се постиже слагањем гласова (гласовних деоница) што ствара посебан угођај који привлачи нашу пажњу и

⁴ Музички ритам је учестало понављање од најмање два звука или тона који су контрастни по јачини и трајању. Ритам (ρυθμός) је од грчког глагола *реџо* што значи – тећи.

доприноси да превиђамо време као категорију која „призива“ и указује на долазећи есхатон. Подела времена у вишегласју условљава поделу певача, с обзиром на то да свака група пева своју гласовну деоницу. На тај начин ова врста музичке организације подстиче индивидуализам, раздвојеност и посебност оних који певају као индивидуе.

Међутим, код хришћана се нигде не говори о паралелном сапостојању горњег и доњег света. Хришћани у свом Символу вере исповедају: „чекам васкрсење...“. То значи да код њих постоји подела на садашњи и будући век који тек треба да дође. Будући да време омогућава промену и кретање ка будућности, хришћани су због тога имали позитиван став према времену. То се види и на основу чињенице што су кроз историју прихватили и са великом марљивошћу неговали музику у свом богослужењу. За разлику од богослужбених облика које су наследили из јудејског обреда, као што су вечерње и јутрење, основно хришћанско богослужење-Литургија, било је у потпуности певано. Хришћани су преко музике просто „пркосили“ следбеницима јелинског наслеђа наглашавајући на тај начин свој позитиван став према времену. Иако нас је време, самим тим и историја, удаљавала од прошлости, хришћани су се радовали доласку Царства Небеског које је било искључиво догађај будућности. Некога ће можда и разочарати чињеница да поједини Св. Оци црквено певање нису сматрали за неко посебно достигнуће. Певање су сматрали за телесну молитву која приличи почетницима у духовном узрастању и, као такву, неупоредиво нижом од самоделатне молитве умом у срцу, која се одвија у тишини, молчању, безмолвију. Рана хришћанска музика је била заснована само на мелодији у којој је био истакнут ритам који указује на (про)ток времена. Мелодија је иначе најупадљивији елемент музике. Она је, више или мање, присутна у музици сваког времена, стила или жанра, и то најчешће у изразито водећој улози. С обзиром на временски карактер музичке уметности, све њене компоненте (па и мелодија) неодвојиве су од трајања, а оно је у музици представљено ритмом (Despić 1986: 1).

О симболици хришћанске уметности-музике која је настајала на основу сложеног сложеног процеса Зизјулас каже да „Наша теологија није учење за које ни један вид људске стварности није битан. И те како музика налази своје место у хришћанској вери, хришћанском животу и богословљу“ (Зизјулас 1995: 69). Хришћанска уметност-музика не може се сагледати само на основу једног елемента. Без обзира на то што уметник, када ствара своје уметничко дело, тежи да створи другачији свет, природа преко које се он изражава то му не дозвољава у потпуности. Наравно да и музика, без обзира на то да ли је једногласна или вишегласна, сама по себи не може да досегне до Царства Божијег нити може да нам га дочара(ва). Царство Божије не сапостоји паралелно овом свету већ треба да се оствари. Због тога нема разлога да се уметник (композитор), стварајући црквену музику, претерано упиње у дочаравању некакавог „горњег“ савршенијег света јер он још увек и не постоји. Постоји само као „икона“ коју треба развијати и остваривати. Такав став јесте карактеристика хришћанства које живи и трајно је загледано у Царство Божије. То никако не значи да хришћанска Црква бежи из историјске реалности већ управо у њој Црква твори (остварује) Царство Божије. Због тога је Црква

у историји заслужна за подстицај развоја уметности у свим њеним видовима. Тај допринос састоји се у томе што се све у православном искуству осветљава светлошћу долазећег Царства Божијег (Зизјулас 1999: 26). Црквена музика има за циљ да човеково сећање пројектује у будућност – есхатон. Да би то своје назначење испуњавала, потребно је да испуни – задовољи одређене музичке параметре. У супротном, може уместо да допринесе том назначењу, сама себи да постане циљ, да употпуњује човекову забаву, затварајући га у безизлазну цикличност и предавања себе привременим пролазним постојањем.

Као последицу измештања идентитета Цркве, на Западу данас видимо пренаглашавање психолошких проблема савременог човека. Такав став се одражавао и на музику која се данас увелико користи у терапијске сврхе. То је свакако присутно и у црквеној музици (уметности). Такође осим психолошког данас је човек веома заокупљен и етичким проблемом (Зизјулас 1999: 27). Такава теологија на свој начин оставља последице у целокупној западној уметности, музици, књижевности. На основу ње изграђена је једна веома привлачна еклисиологија у којој је посебна важност дата човековим осећањима. Такве ставове је утемељио Анзелмо Кентербеоријски који је у XI веку увео теорију по којој је Христос својим страдањем „умилостивио Бога“ спасавајући и нас на тај начин (Јевтић 1996: 60). Та теорија је свакако заснована на Библији али се библијско учење о спасењу ни издалека не своди на то. Христос нас спасава првенствено зато што је Богочовек и Спаситељ, зато што је постао човек а остао Бог. Римокатолици и протестанти сматрају да је човек увредио Бога и да је Христос својом жртвом умилостивио Бога чиме је човеку омогућио спасење. Због тога и није случајна појава што се у западној Цркви негује лепа и патетична музика која ствара осећај да је као таква, наводно, богоугоднија и да је преко ње могуће умилостивити Бога.

За богослужбену музичку традицију код хришћана на Западу карактеристична је и употреба инструмената. Та појава такође може да се доведе у везу са римокатоличком теологијом. Једна од основних разлика између источне и западне теолошке мисли јесте то што је Бог на Западу виђен првенствено као биће коме његова (божанска) суштина даје квалитет. Због тога је логично да западни хришћани користе инструменте као што су то раније чинили и прехришћани. Инструменти по том схватању поспешују молитве које су упућене Богу не би ли га лакше умилостивили или колико било утицали на њега. Такав однос се испољава и у данашњем народном, паганском фолклору када се, на пример у нашој народној музичкој традицији певају и играју додоле, коледа, коринћанке, лазарице...

Следећи разлог који је допринео развијању вишегласне и инструменталне музике на Западу јесте јуридикчко схватање спасења и његово везивање за морал. Да би човек задобио спасење, Цркви је приступао као средству а не самом циљу. Поред тог средства за задобијање Царства Божијег, и музика је схватана као средство преко којег се побољшава морал који је „неопходан“ за остваривање спасења (Зизјулас 2001а: 24).

За разлику од теологије на Западу код хришћана на Истоку Бог је првенствено виђен као личност. На тој основи је изграђиван и однос према њему. У таквом односу није било места ни за каквог овоземаљског посредника, а самим тим ни за

музичке инструменте. Једногласна вокална музика је на истоку била једини вид музичког изражавања хришћана у богослужењу (Евхаристији). Хришћани су преко једногласја пројављивали и јединство Цркве као иконе Царства Божијег. Претпоставка Литургије је био догађај сабрања свих око Христа, дакле сабрања у једно време на једном месту.

Дакле, за православне је музика првенствено указивала на димензију време-на која такође изискује спасење јер је време конституента нашег постојања. Позитивним односом према времену исповедамо сведочанство да прихватимо и кретање према будућности у којој ће бити остварено Царство Божије. Дакле педагошка улога музике је у томе да нас „одвраћа“ од повратка у прошлост и да нас усмерава према будућности, према есхатону (Зизјулас 2001а: 44). Из тог разлога целокупна творевина учествује у Евхаристији и то у виду: једног агнеца што представља један свет; и у виду једне мелодије што представља једно време и једну историју.

Историјски догађаји везани за период иконоборства учинили су да хришћани постану свесни капиталне вредности и значаја црквене уметности зато што су иконоборци приликом спровођења реформе црквеног живота, у замену за иконе, у богослужењу појачали проповед, религијску поезију и разноврсну музику (Успенски 2000: 99). Тим поводом је папа Григорије II писао цару Лаву Исавријанцу у којем каже: „Ти си народу наредио да остави све то (тј. иконопоштовање), и почео да га опседаш ништавностима, бесмислицама, свиралама, кастањетама, гитарама и лирама. Уместо благодарења и слављења ти га занимаш баснама (Успенски 2000: 95). Према Леониду Успенском на тај начин је било прекинуто литургијско предање и све оно што у њега улази. Јер кроз иконе и кроз богослужење Божанствено Откривење се преноси верујућем народу, а тиме се и његов живот освећује и осмишљава.

Основно надахнуће иконоборачког мишљења је било јелинистичко. Успенски примећује да иконоборство у Византији није било распрострањено у народу, већ пре свега у вишим круговима и на двору, где је цветала јелинистичка култура (Успенски 2000: 102). Дакле, ако је иконоборство између осталог, било изазвано „теологијом“, свакако да и музика у том периоду није остала нетакнута. Уколико и јесте, њена улога је постала потпуно другачија. Музика је добила једну нову улогу а то је да привлачи пажњу или колико било замењује православну праксу иконопоштовања. Међутим, у народу-Цркви од најранијих времена постојао је један посебан однос према творевини који је и учинио да Црква кроз историју сачува своје суштинско опредељење. По том веровању оно што не би ушло у евхаристију не би могло учествовати у Царству Божијем. Због тога је важно да све што постоји и што је створено учествује у евхаристији: простор – у виду хлеба, вина, воде; енергија – у виду топлоте; време – у виду музике и литургије као догађаја.

Данас можемо пронаћи у појединој литератури да се „светим оцима“ из византијског периода приписује негативан став према вишегласју. Међутим, они на такав начин нису могли да говоре против вишегласја будући да тада вишегласје у данашњем облику – фактури није ни постојало. Први облици вишегласја су настали тек у IX и X веку. Чињеница је да је византијска музика, која је настала у светотачком периоду најбоље иконизовала Царство Божије, била једногласна. Остале музичке традиције, које су настајале кроз историју, губиле су есхатолошку димен-

зију управо зато што је иста и у теологији одсуствовала. То је видљиво у музици јер је музика, као и свака уметност, происходила из начина постојања, из начина мишљења теологије.

Када је упитању настајање појединих музичких облика на Западу као што је на пример *моїшеї*⁵, видимо једну претерану интервенцију и уплив теологије у музички занат, односно композициони поступак. Наиме, бројке које регулишу ритам, тумачене су алегоријски. Троделни ритам као *perfectio* био је пожељан будући да је то био символ Свете Тројице. Када се касније Јаков из Лијежа (*Speculum musicae*) успротивио против појаве и неговања дводелног ритма у новој уметности (*ars nova*), његов је приговор великим делом морао да буде теолошки мотивисан и утемељен (Dalhaus 1992: 22).

У прилог изложеном, на крају можемо да констатујемо да су музика и теологија тесно скопчане, јер је сваки нови стил у историји црквене музике произошдио из теологије која је обележавала време у коме је исти стил и настајао. Осим тога што се нови начин мишљења одражавао на музичко ткиво, њега у обредној, у овом случају црквеној музици, неизбежно прати и богослужбени текст у чијој поруци је саопштен и додато наглашен нови начин мишљења. Богослужбени текст (у било којем облику црквене песме: тропару, стихири, кондаку...) у себи носи метрички образац који ће приликом свог озвучавања будућој мелодији обавезно наметнути своју метрику.⁶ На веома важан однос музичког и песничког метра давно су указали Стари Грци. Наиме, метрички обрасци текста ће увек више утицати на музички метар неголи обрнуто: „И заиста, хармонија и ритам треба да прате речи“ (Платон, *Држава* 398d 8). Запажање Старих Грка потврђује и наш савремени етномузиколог Драгослав Девић. Своје искуство о нераскидивој вези текста и музике потврђује наводећи речи Беле Бартока (Béla Bartók), једног од великих композитора и етномузиколога који се са поменутиим правилом веома често сретао приликом своје етномузиколошке делатности. Бартоково запажање је веома слично старогрчком и гласи: „структура мелодије треба да буде одређена структуром текста“ (Девић 1995: 21). Зато када покушамо да анализирамо одређену врсту (црквене или религијске) музике у којој се увек могу препознати сложени, вишеслојевити и вишезначни елементи који сведоче о нашој антрополошко-етнолошкој изузетности и повезаности.

Иако је црквена музика била непрестано изложена искушењу од утицаја нових стилова, што је врло често било и пожељно, она је исто тако захваљујући Цркви у чијем окриљу се налазила, била најпривилегованији музички жанр. Због тога је ефикасно одолевала страним утицајима, које је селектовала, по потреби преузимала, неговала, а самим тим развијала и унапређивала своју традицију. Међутим, с обзиром на данашње стање приметно је да се Црква у недостатку креативности

⁵ Мотет је вишегласни вокални музички облик који се развијао и непрестано мењао од почетка 13. до средине 18. века.

⁶ Шта више и онда када се ради о начину црквеног певања који је нама познатији као „кројење“, и поред усрдног упињања да нови текст озвучимо на постојећу мелодијску матрицу, десило се извесне промене. Наиме, довољно је да у „истој“, односно препознатљивој мелодији буде присутна друга метрика, па да оправдано стекнемо утисак да се ипак ради о извесној иновацији.

окреће само чувању постојећег, али не и стварању новог предања. По угледу на хришћане првих векова потребно је уносити у црквени богослужбени живот и савремено стваралаштво. Без обзира на то што је данашњи музички израз другачији од оног који је традиционално присутан у богослужењу, нова црквена музичка дела јесу потврда колико данашњи човек са својом делатношћу проналази себе у црквеном богослужењу. Такође, савремена теологија која данас настаје поновним консултовањем доступне светоотачке мисли треба да буде и Литургијски потврђена. Уколико до такве потврде не дође, поставља се питање: зашто се и данас нов начин мишљења не одражава на стварање новог музичког стила, или барем на стварање нове богослужбене химнографије у животу Цркве?

Коришћена литература

- Dalhaus, Karl. (1992). *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada.
- Девић, Драгослав. (1995). „Бела Барток и југословенска народна музика“, *Нови звук*, Интернационални часопис за музику, 6, Београд, 17–36.
- Despić, Dejan. (1986). *Melodika*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Зизјулас, Јован. (1999). „Допринос Православне Цркве свету током протеклих две хиљаде година њене Историје“, *Саборносi* 1–4, Пожаревац, 21–36.
- Зизјулас, Јован. (2001a). *Еклицисолошке теме*, Беседа, Нови Сад.
- Зизјулас, Јован. (1995). „Икуменске димензије православног богословског образовања, у: *Православна теологија*, Београд 1995, 62–71.
- Зизјулас, Јован. (1994). „Очување Божије творевине“, *Беседа* 1–4, Нови Сад, 13–42.
- Зизјулас, Јован. (2001b). „Символизам и реализам у православном богослужењу (особито у Светој Евхаристији)“, *Саборносi* 1–4, Пожаревац, 13–35.
- Јанарас, Христо. (2000). *Азбучник вере*, Нови Сад: Беседа.
- Јевтић, Атанасије. (1996). „Криза хуманизма данас“, *Зајрљај светишова: Есеји о човеку и Цркви*, Србиње, 43–64.
- Jodl, Fridrih. (1963). *Istorija etike*, Sarajevo.
- Мајендорф, Јован. (1994). *Христос у исхожно-хришћанској мисли*, Атос.
- Маринковић, Соња. (1998). „Актуелна питања о романтичарској музици“, У: *Нови звук*, Интернационални часопис за музику, специјално издање, Београд: 79–82.
- Марковић, Милета. (1973). „Платон и Аристотел о музици“, *Pro Musica*, 67–68, Београд, 20–21.
- Мидић, Игнатије. (1998). „Теолошка основа црквеног сликарства“, *Саборносi* 1–2, Пожаревац, 42–48.
- Muzička enciklopedija 3*, Or-Ž dodatak, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXXVII.
- Plato, *Respublica*, 398 d 8.
- Radovanović, Vladan. (1963). „Bitniji faktori razvoja naše muzike“, *Zvuk*, Jugoslovenska muzička revija, 59, Beograd, 494–498.
- Supićić, Ivo. (1959). „Estetika i muzička praksa“, *Zvuk*, Jugoslovenska muzička revija, 26–27, Beograd 229–232.
- Успенски, Леонид. (2000). *Теологија Иконе*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска.
- Флоровски, Георгије. (1997). *Исхожни оци IV века*, Врњачка Бања.