Српска теологија данас 2010 (28–29. мај 2010)
Београд: Православни богословски факултет, 2011, 315–325

Драган Ашковић

Православни богословски факултет, Београд

Савременост Мокрањчевог црквеног певања

Сажетак: Непосредно пре Мокрањца црквено певање у Србији било је неуједначено па штавише и произвољно. Очекивање да се појави неко ко би црквено певање реформисао и вратио у „пређашње“ уређено стање делимично је испуњено. Мокрањчева делатност на том пољу ишла је у два правца. Први је подразумевао делатност у духу традиције (његов мелографски рад), а други се односио на музичку надоградњу нашег црквеног музичког наслеђа по ондашњим западноевропским музичким стандардима. С обзиром на то да је од тада прошло већ више од сто година, поставља се питање: у чему се данас огледа савременост званичног црквеног напева?

Данашње, званично певање у нашој Цркви (СПЦ) везано је (највише) за личност Стевана Стојановића Мокрањца. По њему се та врста црквеног напева често назива и *мокрањчево* црквено певање. Међутим, ту најзаступљенију врсту црквеног певања прати и чувено *карловачко*. Иако је све ређе присутно, оно је још увек ауторитативније у односу на Мокрањчево. Старије је, а у музичком смислу је далеко уобличеније и савршеније. О појединим битним моментима који су везани за настанак Мокрањчевог црквеног певања, о томе како је у нашој Цркви постало најзаступљеније и какво место заузима данас посвећен је овај рад.

Новије српско црквено певање егзистира већ више од сто година. То је довољан период да на себе привуче пажњу и разматрање о својој савремености. Будући да је период од једног века довољна временска дистанца за једно објективно сагледавање и оцењивање савремености тог певања, како у време његовог настанка тако и данас.

У том смислу оправдано је укратко указати на историјски развој црквеног певања код Срба.

Српско црквено певање је музички жанр који у нашој музичкој историји има најдуже трајање.[1] После примања хришћанства, а посебно после осамостаљивања Цркве у Србији, настајали су услови да се црвено благољепије развија у националном духу. Црквено певање, као сложена музичка појава, зависило је од неколико елемената од којих су најважнији:

језик,
присуство народне музичке традиције — **фолклор** и
континуитет са претходном ауторитативнијом традицијом (у овом случају оствариван је уделом византијских црквених напева).

У том смислу, помоћу табеле можемо да представимо преглед заступљености основних елемената који су пресудно утицали на стварање српског средњовековног црквеног певања:

[1] Ивана Перковић-Радак, „Црквена музика“, *Историја српске музике*, Завод за уџбенике, Београд 2007, 299, (299–329).

Средњовековно црквено певање	
Језик	Српски
Фолклор	Српски
Континуитет	Византијска музика

У овој врсти певања изражена су два карактеристична национална елемента (језик а самим тим и фолклор). Управо због тога ово певање се у историји најдуже одржало у нашем народу и одолевало многим историјским изазовима. Иако се црквено певање у средњовековној Србији преносило усменим путем, потребно је истаћи да је често било праћено и неким обликом музичког знака (гласа) или (врло ретко) нотног записа. Без обзира на то што је она у живом народном музичком предању и стваралаштву, условљавала појаву бројних неизбежних мелодијских варијанти,[2] у средњовековној Србији црквено певање се брижљиво чувало и одржало. Разлог за очува́ње ове традиције налази се управо у присуству поменуте две националне карактеристике. Наиме, заступљеност српског фолклора и српског језика у црквеном певању доприносила је изградњи чврстог, национално препознатљивог и стабилног црквеног напева.

Међутим, после више векова, а поготово због турског ропства, прилике су се ипак промениле. О стању у којем се нашло наше црквено певање с почетка 18. века, говори Коста П. Манојловић. Он каже да се наше црквено певање нашло у незавидној ситуацији како због тешких историјских прилика, тако и због тада једино заступљеног усменог начина преношења ове врсте певања.[3] Ивана Перковић-Радак када говори о преношењу црквеног певања, наглашава да су мелодије црквених песама биле подложније променама за разлику од богослужбених текстова који су верно преношени и до данас сачувани у готово непромењеном виду.[4] На основу записника̄ о полагању свештеничких испита с почетка 18. века налазимо прецизније податке о стању у којем се налазило црквено певање. Свештенички кандидати су показивали веома неуједначено познавање црквеног певања. У записнику о њиховом полагању за кандидате је констатовано да:

> „пјети црковноје пјетије может“, „појати не зна ничто“, „самогласно може простачки појати“, „појати гречаски и србски самогласно зна“, „појати србски зна самогласно“, „учено србски самогласно појати“, „херувику и причестну перваго гласа добро навикал“[5]...

За разлику од црквене музичке традиције, народне песме, које су такође преношена усмено, преживљавале су далеко веће промене, а неретко су и нестајале. Штавише, у односу на њих, црквене мелодије иако су трпеле промене, уживале су извесну привилегију будући да је црквено предање одувек брижљиво чувано и преношено захваљујући хришћанској савести и одговорности према свему црквеном. Због тога је црквена музика, и поред своје веће распрострањености много ви-

[2] Драгослав Девић, „Стеван Стојановић Мокрањац — мелограф и етномузиколог“, *Нови Звук*, број 28, Београд 2006, 24, (17–38).

[3] Коста П. Манојловић, „За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности“, *Гласник*, Службени лист СПЦ, број 11–12, Београд 1996, 212, (209–215).

[4] Ивана Перковић-Радак, *Музика српскої Осмоїласника између 1850. и 1914. їодине*, Факултет музичке уметности у Београду, Београд 2004, 3.

[5] Др. Р. Грујић: Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације 1718–1739, објављени у *Сїоменику* LII, 1914; Записник о испиту свештеника смедеревског Јована Путниковића; Испитивање свештеника од стране Андреје Јоакимовича, 1735; Наведено према: *Коста* П. Манојловић, „За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности“, *Гласник*, Службени лист СПЦ, број 11–12, Београд 1996, 214, (209–215).

ше уједначена у односу на световну.[6] Све неуједначености у црквеном певању, испољавале су се само као мелодијске варијанте у оквиру истог и препознатљивог мелодијског обрасца-гласа.

Почетком 18. века, захваљујући митрополиту Мојсију Петровићу (1726–1730), црквеном певању је посвећена већа пажња, а приоритет је дат грчком црквеном напеву. Међутим, већи учинак на том пољу остварен је за време митрополита Викентија Јовановића (1731–1737), који је допринео организационом утемељењу српске цркве у Хабзбуршкој монархији. У циљу остваривања репрезентативнијег достојанства српске цркве и унапређивања црквеног благољепија (свакако и певања), митрополит је склопио уговор са јеромонахом Анатолијем ватопедским, иначе надалеко чувеним псалтом и зналцем (грчког) црквеног певања. По том уговору Анатолије је имао дванаест ученика и обавезу:

> „не токмо учити пети по псалтићији, но и сачињати, и писати да могут, и от васего сердца целоје мајстерство своје открити и ничто не утајити, како рјад ходи — именованије псалтићијам: анастаси, стихерари, ирмологион, други ирмологион, математари, кратиматари и васаком фундацијом. И не отступити, нити от јих отити, или возвратити се во својаси разве аште смерт прекратит дондеже произвести ученики будет ва савершеније целоје и силу разума јелико ва себе сам имјејет“.[7]

Поред овде изложених обавеза, са новим учитељем школа је добила задатак да се у њој, осим грчког црквеног певања, посебно изучава грчки нотни систем. Због тога је прозвана *школа за псалтопевчике*.[8] Иначе, Анатолије је био онај искусни псалт за кога је архимандрит Јован Рајић забележио да је у српску цркву увео грчко пјеније.[9]

Поред грчких школа, у Србији су биле заступљене и руске школе. Личност која је највише везана за ту страну историје био је Максим Суворов.[10] Као последица деловања ове школе у нашој Цркви, а такође и залагањем митрополита Викентија Јовановића и потоњег Павла Ненадовића, црквенословенски језик је код нас постао нови званични богослужбени језик.[11] То је била руска рецензија словенског језика којим се наша црква и данас служи.[12]

Како су се историјско-политичке прилике мењале, нешто израженије присуство грчког певања и језика у богослужењу јавља се после укидања Пећке патријаршије 1766. године.[13] Управу над Српском црквом тада су преузели грчки епископи, у народу познатији као *фанариоти*. Због њих су се касније појавиле извесне несимпатије према свему што је грчко.

---

[6] Петар Бингулац, „Стеван Мокрањац и црквена музика“, *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, Београд 1971, 22, (13–38).

[7] *Грађа за историју Београда 1717–1739*, (Ћирилска документа одабрао и припремио др Душан Поповић, документа на немачком језику одабрала и припремила др Милица Богдановић) Издаје Историски архив Београда, Београд 1958, 12. У међувремену, братство из манастира Ватопеда молило је Анатолија да се врати ословљавајући га: „Наш брате, музикословеснејшиј свјатиј учитељу, господине Анатолије“.

[8] Живојин В. Станковић, „Грађа за историју Српског православног црквеног појања“, *Православна мисао*, Часопис за богословску књижевност и црквено-сталешка питања, Свеска 27, Београд 1980, 56, (55–73).

[9] Анатолије је имао изузетно високу плату од 600 форинти на годину и стан. Од њега је откупљена збирка „псалтићија“ за потребе ученика. Његово издржавање су помагали београдски Грци и Цинцари. У Свету Гору се вратио највероватније 1737. године. *Ibid*, 12.

[10] *Op. cit*. 7, 13.

[11] Даница Петровић, „Српско народно црквено појање и његови записивачи“, *Српска музика кроз векове*, САНУ, Београд 1973, 253, (251–274).

[12] *Op. cit*. 8, 57.

[13] *Op. cit*. 3, 214.

Након ослобађања Србије у I и II устанку приступљено је стварању националног идентитета друштва и цркве. Због тога је кнез Милош био изричит противник грчког црквеног певања. Међутим, као успомена на тај период наше историје, и данас се у нашој цркви певају поједине песме на грчком језику, као што су:

— Тон Деспотин, на архијерејској литургији

— Ис пола ети Деспота

— Аксиос

— Агиос о Тхеос, велико Свјати Боже — некада је певано веома мелозматично[14]

Без обзира на то што се у нашем свештенству и народу јављао велики отпор према овим *страним* школама, њихово деловање је оставило значајне последице по наш црквени живот. Крајем 18. века почиње да се обликује специфично *ново српско народно црквено певање*. То певање је данас познатије као *карловачко певање*. Захваљујући новим историјским приликама то певање је попримало све више народног призвука. Тиме се показало као веома витално јер је одолевало претераним страним (грчким и руским) богослужбеним утицајима. Виталност новог српског црквеног певања постигнута је значајним упливом домаћег фолклора. У тако сложеној историјској ситуацији коју је донео 18. век, наше црквено певање је обогаћивано и конструктивно надограђивано. Тај процес није протицао ни брзо, ни лако. Био је потребан читав један век да би се захваљујући синтези српског, грчког и руског наслеђа створило ново српско црквено певање познатије као *карловачко*. Дакле, ново народно црквено певање настало је на основама позније грчко-византијске музичке традиције и уделом српског народног певања.[15] Следи табела у којој су представљени основни конститутивни елементи у карловачком црквеном певању:

Карловачко црквено певање	
Језик	Руски — грчки
Фолклор	Српски (недовољно заступљен)
Континуитет	Византијска музика

Завидном развијању карловачког певања велики допринос су дали бројни чувени црквени певачи. Они се нису афирмисали само као пасивни конзументи, чувари и преносиоци новонасталог напева. Ослобађањем од страних политичких претензија створена је клима за несметану националну музичку креативност. Уметничка слобода се испољавала у великом избору различитог музичког наслеђа које се нашло у нашој средини. Сада, када то наслеђе није претендовало да нам се наметне као обавезно, често је служило као значајно средство за музичку надоградњу и стварање нашег специфичног црквено-музичког идентитета.

Велики значај за развој карловачког напева припада свакако Стевану Стратимировићу карловачком митрополиту (1790–1836). Од непроцењиве важности је његова институционална подршка нашем црквеном певању, без које би овај драгоцени музички импулс нестао.

Карловачки напев се веома успешно развијао. Због тога свештеник Живојин Станковић врши поделу карловачких певача на више група. Првој групи припадају они који су прошли кроз грчку школу, али чији се допринос стварању нашег пе-

[14] *Op. cit*. 8, 60.
[15] *Op. cit*. 11, 252.

вања огледао у томе што су почели да одступају од некадашњег грчког напева. Другој групи припадају они који су имали дара за стварање нових мелодија, а трећој групи припадају они који су располагали завидним гласовним и музичким могућностима. Њихово извођење је допринело остваривању високог музичког квалитета карловачког певања.

Ови подаци нам указују да је у нашој цркви било заступљено како српско, руско, тако и грчко црквено певање. То значи да је код нас, и поред тешких прилика у време турскога ропства, а и под Хабзбуршком монархијом, ипак постојао активан и стваралачки црквени живот. Виталност наше црквености заслужна је што нити руске, нити грчке црквено-богослужбене претензије нису могле да заузму супериорно место у нашој Цркви. Због тога је доласком митрополита Стратимировића, приоритет дат народном црквеном певању које је настајало све већим уделом нашег музичког фолклора. Развојни центри овог нашег специфичног црквеног напева били су Сремски Карловци и оближњи фрушкогорски манастири.[16] Оснивањем Карловачке гимназије 1792. године, а касније и Богословије 1794. године, новије српско црквено певање је подржано и школским институционалним системом. Наставу црквеног певања митрополит је поверио архимандриту Димитрију Крстићу који је почео да прибира и негује српско певање.

Крстић је црквено певање раније учио код неког грчког учитеља у Сремским Бановцима. Будући да је добро познавао старо српско и грчко певање, синтетизовао је ове две традиције и захваљујући свом таленту поставио темеље за изградњу новог певања.[17] После њега ново црквено певање су уобличавали и други зналци певања. Крајем 18. века Стратимировић је довео новог, тада најбољег црквеног певача Дионисија Чупића захтевајући од њега да свој начин певања уведе као сталан у Богословију. Чупићево певање, које је било исувише отегнуто, скратио је његов потоњи наследник у Богословији Јеротеј Мутибарић. Њих двојица су највише допринели обликовању карловачког црквеног певања.

Већ смо поменули да се црквено певање вековима преносило усменим путем, а половином 19. века почели су да се појављују и његови први мелографи. С обзиром на то да је Србија тада била проевропски окренута, музички записи црквеног певања су почели да се појављују у европском петолинијском систему. Такав начин музичког записивања црквеног певања у почетку је изазивао противљење појединих епископа.[18] Ипак, сведоци смо да данас у нашој цркви легално егзистира црквено певање које је забележено управо западноевропском музичком нотацијом.

Први мелограф српског црквеног певања био је Корнелије Станковић (1831–1865). Његови записи су настајали у Сремским Карловцима између 1855. и 1857. године за време патријарха Јосифа Рајачића. Он је младог Станковића упутио на Атанасија Поповића, иначе најбољег познаваоца црквеног певања у то доба. Станковић се није задовољавао само нотним записивањем црквеног певање, већ је те исте мелодије касније хармонизовао уз помоћ свог професора Симона Сехтера, од кога је стицао знање хармоније и вештину компоновања.[19]

---

[16] Ивана Перковић-Радак, „Стара музика“, *Историја српске музике*, Завод за уџбенике, Београд 2007, 53, (31–62).

[17] *Op. cit.* 11, 259.

[18] Види о томе више у: Petar Bingulac, „Kornelije Stanković i problemi zapisivanja crkvenih melodija“, *Napisi o muzici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1988, 16, (15–30).

[19] *Op. cit.* 1, 315. Станковићева збирка хармонизованих црквених мелодија објављена је у Бечу 1862. године.

По угледу на Станковића, убрзо се појавило још неколико мелографа црквених мелодија. Сви њихови записи јесу драгоцени јер представљају аутентично сведочанство о црквеном певању и његовом развоју у нашој цркви.

Иако нас термин карловачко црквено певање подсећа и на постојање београдског, Ивана Перковић тврди да су по среди термини који указују само на места неговања и развијања јединственог црквеног напева.[20] Без обзира на то што карловачко и београдско црквено певање садрже заједничке музичке карактеристике на основу којих видимо да се не ради о два различита типа певања, поставља се питање: због чега се онда десило да карловачко певање буде потиснуто а да његово место заузме београдско (Мокрањчево) црквено певање?

Судећи према сложеним историјским приликама деловање руске и грчке школе је имало пресудан утицај на обликовање карловачког црквеног певања. Као последица деловања руске школе видимо прихватање новог богослужбеног језика познатијег као *црквенословенски језик*. Као последицу деловања грчке школе видимо веома распрострањено *велико* црквено певање које је уствари засновано на мелизматичном третману богослужбених текстова. Томе је свакако доприносила и употреба грчког језика у богослужењу.

У карловачком црквеном певању, које је било условљено поменутим вишеструким страним утицајима, мало простора је остављено за уплив народног фолклора. Он је био значајан елемент јер је народ у таквом црквеном певању препознавао своје националне елементе и идентитет. Велики распеви и мелизматичне мелодије у карловачком певању биле су последица грчког музичког утицаја. Захваљујући томе мелодије карловачког певања су могле да буду лепо уобличене и заокружене. Оне су одисале, за црквено потребе, пристојном мелодијско формалном симетријом. Као последица поменутих карактеристика у нотним записима карловачког певања појављивале су се и тактне црте. Иако Даница Петровић указује да је таква подела мелодијā шаблонска и немузикална,[21] ипак је подела на тактове примењивија у карловачком него ли у каснијем београдском напеву.

Међутим, карловачко певање је потиснуто управо напевом који је забележио Мокрањац. Стеван Стојановић Мокрањац родио се половином 19. а умро почетком 20. века.[22] Према музици је од малена показивао интересовање које се тада испољавало у богослужбеном певању и свирању на појединим музичким инструментима. Његов први учитељ црквеног певања био је Ђока Живковић, а потом Стева Величковић ондашњи ђакон владике Евгенија Симоновића, иначе великог поборника црквеног благољепија и признатог зналца црквеног певања. Школовао се са прекидима у Неготину и Београду. Студирање на Филозофском факултету (природно-математички одсек) младог Мокрањца није испуњавало као што је било бављење музиком. Због тога се посветио музичком образовању. После дугогодишњег изучавања музике (студирао је у Минхену, Риму и Лајпцигу), приступио је свом животном делу и сав се посветио записивању народних и црквених мелодија које је памтио и сакупљао од детињства и компоновању.

Приликом свог мелографског рада консултовао је више зналаца црквеног певања. Због тога се сусретао са мноштвом различитих напева и варијаната истих песама или мелодијских образаца. У својим записима многе мелодијске варијан-

[20] *Op. cit*. 4, 3.
[21] *Op. cit*. 11, 262.
[22] Неготин, 1856, Скопље, 1914.

те је записао као својеврсне фус ноте. Тиме је омогућио будућим певачима да бирају најпогоднију варијанту.[23] У његовим записима црквеног певања не налазе се мелодије подељене на тактове. То у његовим мелодијама није било ни могуће будући да су биле скраћене и поједностављене. Уместо тактова, далеко прихватљивија подела се показала она која је пратила мелодијско-текстуалне одсеке.[24] То значи да је Мокрањац из црквених песама, одстрањујући све дугачке мелодијске фразе, управо одстранио значајне карловачке варијанте. Због тога је његово певање карактеристично по силабичном третману богослужбених текстова. Овакав нетрпељив однос према обимним мелодијама настао је из тежње да се богослужбени (руски) језик максимално посрби (да се чита и наглашава по правилима српског акцентовања). Уклањањем како метричког калупа тако и руског акцентовања стварана је могућност већег уплива елемената народног фолклора у црквене мелодије што се посебно одразило на приснији однос мелодије и текста.[25]

Дакле, без обзира на то што је и Мокрањчево певање било засновано на руском језику, оно је, у односу на карловачко, садржавало већи удео народног фолклора. У том певању континуитет са византијском традицијом је и даље постојао, с тим што је примарно место дато домаћем музичком фолклору. Због значајнијег удела српског фолклора Мокрањчево певање се показало као адекватније, препознато је као „наше“ (домаће) и због тога је заживело и одржало се до данас. У следећој табели су представљени основни елементи Мокрањчевог црквеног певања:

Мокрањчево црквено певање	
Језик	Руски
Фолклор	Српски
Континуитет	Византијска музика

Податак који иде у прилог ставу да је Мокрањчево певање било адекватније, због удела народног фолклора, налазимо у оцени једног другог записа црквеног певања. Војтјех Шистек је такође забележио Осмогласник. Међутим, реферат о његовом Осмогласнику је био негативан и одбијен је уз образложење да је у припреми Мокрањчев „који ће бити подеснији, с обзиром на то да Мокрањац, као Србин, познаје дух српске црквене музике.“[26] Дакле, Мокрањчеви напеви су били прилагођени логици текста и били су ослобођени свих овешталих византијских манира на које и он указује у Предговору свог Осмогласника.[27] Такође, Мокрањчево црквено певање је имало институционалну подршку на тај начин што је његов Осмогласник по објављивању постао званични уџбеник за богослове.

Утицај народног фолклора на црквену музику није био само последица усменог предања. Међутим, и данас када су црквене мелодије записане, музички фол-

[23] Стеван Стојановић Мокрањац, *Сабрана дела* том 7, *Духовна музика* књ. IV, *Осмогласник*, Завод за уџбенике и наставна средства — Београд и „Нота“ Књажевац 1996, 4.

[24] *Op. cit*. 4, 76–7.

[25] Основне замерке карловачком црквеном певању налазимо код Косте Манојловића. По њему то је било певање у којем су преовлађивале мелизме, украси..., и један световњачки манир, којег нема у београдском певању. Коста Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрањцу*, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Београд 1923, 173. Наведено према: Петар Бингулац, „Стеван Мокрањац и црквена музика“, *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, Београд 1971, 29, (13–38).

[26] Мирка Павловић, „Заоставштина Корнелија Станковића“, *Корнелије Станковић и његово доба*, Београд, САНУ, 1985, 166; Наведено према: Ивана Перковић, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Београд 2004, 18.

[27] Види о старим певачким манирима на које указује Мокрањац у: Стеван Стојановић Мокрањац, *Осмогласник*, Сабрана дела том 7, „Нота“ Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996, 4.

клор и даље утиче и обликује црквено певање. Најпознатији и основни стваралачки принцип у црквеном певању код нас је *кројење*.[28] Сада кројење (својеврсна импровизација на основу мелодијског обрасца) омогућава већи уплив фолклорних мелодијских елемената у црквену песму. На веома важну улогу музичког фолклора указује и Катарина Томашевић када каже да:

[...]ниједан европски стил у музици није прошао без „интервенције" фолклорног.[29]

Да фолклор није наслеђе које је предмет интересовања само савремених музичара сведочи и Џон Блекинг када каже да је „свака музика, структурално и функционално, народна музика".[30]

Поред мелографске делатности Мокрањац је познат и по својим хорским црквеним композицијама. Међу, композицијама овог жанра налазе се вредна уметничка остварења која ни најмање не заостају за његовим световним делима. *Херувика, Тебје одјејушчаїосја, Оїело, Сїаїије* потпуно равноправно стоје уз *Десеїу, Једанаесїу, Четрнаесїу, Петнаесїу руковеї, уз Козара...* Мокрањац сигурно не би постигао завидна уметничка остварења на пољу црквених дела да није стварао и на пољу световне музике. Сва његова дела су инспирисана музичким фолклором. Због тога између његових световних и црквених дела не постоји оштра граница. Међутим, Мокрањчев приступ како црквеној тако и световној музици, је оригиналан. Он вешто користи народни фолклор у композиционој надоградњи својих црквених хорских вишегласних дêла, а да при том не умањује њихову сакралност. Он управо народно стваралаштво приноси и уздиже на један специфичан еклисиолошки ниво. Захваљујући томе што Мокрањац није остао само мелограф српског музичког наслеђа, постао је и први оригинални национални музички стваралац.

Свој музички ауторитет градио је школујући се у иностранству. То му је помогло приликом ширења хорских вишегласних композиција које су до тада на овим просторима биле новина. Његова делатност и име одмах асоцирају на музички фолклор.[31] Међутим, ту основу је надограђивао на основу искуства које је стицао код великих учитеља у иностранству. Посебно је желео да се усавршава у Риму, говорећи о важности: „да на извору проучи музику и благољепије католичке цркве."[32] То музичко наслеђе и искуство применио је касније у својој композиторској делатности. Имао је изузетан дар да из мноштва фолклорног материјала одабере оно што је типично и да га уклопи у сложену и већу музичку целину.[33] Припадао је кругу композитора такозване класичне хармоније. Међутим, његов нов музички језик, утемељен на западноевропским музичким основама, нама је био близак само због удела домаћег фолклора. Због тога су његова хорска дела (црквена и световна) радо прихватана како у народу тако и од стране црквене јерархије.

[28] Све црквене песме нису могле да буду забележене нотним записом. Због тога су популарније песме узимане као мелодијски модел, односно образац према којем су се мелодијски обликовале и друге песме. Кројење је подразумевало прилагођавање мелодијског обрасца тексту нове песме која није имала исту метричку структуру као њен мелодијски узор (штавише ни узорна песма није имала утврђену метрику јер је њен текст пре био проза).

[29] Катарина Томашевић, *На раскрићу Истока и Запада*, Музиколошки институт САНУ, Матица Српска, Београд / Нови Сад 2009, 306.

[30] Džon Bleking, *Pojam muzikalnosti*, Nolit, Beograd 1983, 8.

[31] Петар Коњовић, „Мокрањац и фолклор", *Сабрана дела* том 10, *Живоїи и дело*, Завод за уџбенике и наставна средства — Београд, и „Нота" Књажевац 1999, 26, (26–38).

[32] Петар Коњовић, „Почеци борбе", *Сабрана дела* том 10, *Живоїи и дело*, Завод за уџбенике и наставна средства — Београд, и „Нота" Књажевац 1999, 23, (9–25).

[33] Петар Коњовић, „Руководење", *Сабрана дела* том 10, *Живоїи и дело*, Завод за уџбенике и наставна средства — Београд, и „Нота" Књажевац 1999, 39, (39–97).

Бројне турнеје и концерти који су одржани код нас и у иностранству потврђују вредност његових хорских дела. Са Првим београдским певачким друштвом посетио је Русију, Бугарску, Турску, Аустрију, Немачку... Основни елементи у његовим хорским црквеним композицијама могу се представити следећом табелом:

Мокрањчева хорска црквена музика	
Језик	Руски
Фолклор	Српски
Континуитет	Западноевропска музичка традидија

Иако је ова врста његовог стваралаштва веома заступљена она има и одређене мане. Основна карактеристика ове врсте црквене музике јесте одсуство елемената византијских мелодија у улози одржавања континуитета са ауторитативнијом црквеном музичком традицијом. Мокрањац је посегао за европским композиционим принципом због духа времена у којем је живео.[34] Међутим, и данас, а поготово пре стотинак година, такво хорско црквено певање није било доступно свима приликом богослужења. Мокрањчева хорска дела су изискивала специфичан музичко извођачки састав. Због тога је такво певање било привилегија црквено-музичке елите.

У данашњим Литургијским сабрањима постоји све веће интересовање да сав народ у Цркви пева, односно одговара. Сигурно је да у Мокрањчево време та врста црквености није постојала, а да јесте вероватно би његове литургијске (богослужбене) песме изгледале другачије. Сигурно би у тим песмама било још више елемената народног фолклора, јер само тако би било могуће учествовање већег броја људи у црквеном певању.

Делатност наших националних музичара и композитора довела је до првих иновација у богослужењу које су се одразиле само на музичком плану и спроведене су у Литургији. Од тада па до дана данашњег у многим црквама недељна и празнична Литургија се пева хорски (вишегласно). Међутим, када се касније у богослужењу почело са употребом савременог српског језика, опет се то одразило само у Литургији. Међутим, интересантно је да хорско певање Литургије није „дозволило“ да се одговарање на Литургији пева на српском. Наиме, приликом служења Литургије, свештенослужитељи свој део изговарају на српском док им народ (хор) одговара на црквенословенском језику. Заслуга за овакву подвојеност и недоследност у служењу припада искључиво хорском певању које већ увелико егзистира у нашим црквама. Уколико би у Мокрањчевој Литургији превели-променили и сâм текст песама дошло би до поремећаја целокупног његовог музичког дела. Такође, писању новог хорског става, у коме би био примењен српски језик, ретко ко би приступио због немогућности да буде постигнут барем приближан Мокрањчев музички домет.

На тај начин је захваљујући Мокрањчевој музичкој величини, наша Литургија остављена да се служи и одговара на „различитим“ језицима.

Први Служебник на српском језику појавио се 1986. године. Од тада се појавило још два издања са измењеним и поправљаним преводом. Далеко од тога да је посао око превођења Служебника завршен. Несталност српског језика у богослужењу је додатни разлог за одсуство нових мелодијских решења за певање Литургијских песама.

[34] *Op. cit.* 1, 319.

Такође ако се позовемо на дух времена у којем данас живимо сигурно је да наша црквена музика одавно не може да прати савремене (светске) музичке стандарде. Црква на Западу је то чинила успешније од нас православних и дуже времена је предводила у конструктивном унапређивању и надограђивању музичког наслеђа (од периода музичке ренесансе па све до музичког романтизма). Међутим, данас и на Западу црквена музика већ одавно заостаје у односу на световну. За црквену музику је остало само да се прилагођава акцентима, метрици, мелодији говорног народног дијалекта који се непрестано мења.

Мокрањац је веома успешно, под плаштом традиције, спровео велика реформаторска дела и новине о којима се раније говорило само негативно. Те новине су постајале наша модерна стварност којом смо се дуги низ година поносили. Међутим, природно је да зуб времена, а поготово нове савремене прилике учине да оно што је некада било модерно постаје све традиционалније. Дакле, Мокрањчево остварење, чији смо пут представили, временом је постајало традиција, али и баласт који оптерећује неко ново и будуће црквено музичко стваралаштво. Мокрањчев музички ауторитет нас доводи у инфериоран положај и онемогућава нам да стварамо нову и бољу савремену црквену музику. Због тога данашње црквено певање постаје све више само један културолошки феномен који је савремен само за радознале музикологе. Будући да су се политичке и идеолошке прилике последњих деценија промениле сада црквеном певању могу несметано да приступају.

Чињеница је да су црквена музика и химнографија увек пратиле хришћански живот и теолошку мисао. Данас када имамо потпуно другачију теолошку стварност у Србији у односу на претходна времена, тенденције за променама у начину црквеног певања само потврђују да званични црквени напев све више припада прошлости. Црквено певање треба да буде израз живе Христове Цркве која је читавим својим бићем загледана у есхатон. Црквено певање због тога мора да се развија и усавршава јер је оно најбољи показатељ есхатолошког стања Цркве. Због тога је потребно да се и савремена теологија потврди као животворна тако што ће се одразити у неком новом поетском или музичком облику, у супротном остаће само на нивоу догме![35]

Библиографија

Bingulac Petar:

„Kornelije Stanković i problemi zapisivanja crkvenih melodija“, *Napisi o muzici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1988, (15–30).

„Стеван Мокрањац и црквена музика“, *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, Београд 1971, (13–38).

Bleking Džon, *Pojam muzikalnosti*, Nolit, Beograd 1983.

Грађа за историју Београда 1717–1739, (Ћирилска документа одабрао и припремио др Душан Поповић, документа на немачком језику одабрала и припремила др Милица Богдановић) Издаје Историски архив Београда, Београд 1958.

Девић Драгослав, „Стеван Стојановић Мокрањац — мелограф и етномузиколог“, *Нови Звук*, број 28, Београд 2006, (17–38).

Коњовић Петар:

„Мокрањац и фолклор“, *Сабрана дела* том 10, *Живот и дело*, Завод за уџбенике и наставна средства — Београд, и „Нота“ Књажевац 1999, (26–38).

[35] Сретен Марић, Предговор за књигу: Ернст Касирер, *Језик и мит*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад 1998, 40.

„Почеци борбе“, *Сабрана дела* том 10, *Живот и дело*, Завод за уџбенике и наставна средства — Београд, и „Нота“ Књажевац 1999, (9–25).

„Руководење“, *Сабрана дела* том 10, *Живот и дело*, Завод за уџбенике и наставна средства — Београд, и „Нота“ Књажевац 1999, (39–97).

Манојловић П. Коста, „За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности“, *Гласник*, Службени лист СПЦ, број 11–12, Београд 1996, (209-215).

Марић Сретен, Предговор за књигу: Ернст Касирер, *Језик и мит*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад 1998.

Мокрањац Стеван Стојановић:

Осмогласник, Сабрана дела том 7, „Нота“ Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996.

Сабрана дела том 7, *Духовна музика* књ. IV, *Осмогласник*, Завод за уџбенике и наставна средства — Београд и „Нота“ Књажевац 1996.

Перковић-Радак Ивана:

Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године, Факултет музичке уметности у Београду, Београд 2004.

„Стара музика“, *Историја српске музике*, Завод за уџбенике, Београд 2007, (31–62).

„Црквена музика“, *Историја српске музике*, Завод за уџбенике, Београд 2007, (299–329).

Петровић Даница, „Српско народно црквено појање и његови записивачи“, *Српска музика кроз векове*, САНУ, Београд 1973, (251–274).

Станковић В. Живојин, „Грађа за историју Српског православног црквеног појања“, *Православна мисао*, Часопис за богословску књижевност и црквено-сталешка питања, Свеска 27, Београд 1980, (55–73).

Томашевић Катарина, *На раскршћу Истока и Запада*, Музиколошки институт САНУ, Матица Српска, Београд / Нови Сад 2009.