

Драган Ашковић

Православни богословски факултет, Универзитет у Београду

Прилог проучавању односа народног и хорског црквеног певања

Сажетак: Званичан назив нашег црквеног певања: *Српско народно црквено ђојање*, садржи термине који на први поглед искључују један другог. Цркву као Литургијску заједницу најпре конституише сабрани народ. Природно је да народ доносећи дарове за Свети Принос, собом доноси и свој (народни) начин певања. Међутим, када народ пева у Литургијском сабрању, и поред тога што то певање има све елементе народног певања, то постаје *литургијско* — *хорско*. Рад има за циљ да укаже на разлоге због којих певање народа — лаика у Литургијском сабрању постаје *хорско*.

Кључне речи: народно певање, богослужење, хор, ликовање, хорско певање.

Црквена музика је опште познат, сложен, распрострањен и (веома) ауторитативан музички жанр. Црквено певање би у том смислу било само једна ближа одредница тог жанра чије порекло сеже далеко у историју. Колико год црквену музику схватили као узвишену и освештану, не можемо превидети чињеницу да је у њеном настајању и преношењу учествовао народ са свим карактеристикама свог музичког наслеђа, језика, обичаја, поднебља...

Сваки народ је стварао своју традицију и културу. Кључна ствар у том процесу биле су ствари које су најприсније везане за људски живот, опстанак, делатност и веровање. Све ово је, готово по правилу, било праћено одговарајућим певањем и песмом. Песма уз рад је била веома драгоцено средство за подстицај и одређену комуникацију. Пошто рад изискује (велики) напор, а сваку делатност је пратила и неумитна неизвесност, у овом процесу се нашло веровање и празновање породичних, племенских, сеоских и других заједница. Песме које је изводио народ, у таквој организацији, имале су своју функцију, место, време, и начин извођења. Будући да је музика људски организовани звук, то значи да је увек морао постојати однос између модела људске организације и образаца звука произведених као резултат људске интеракције.¹ Дакле, музика је попут језика и религије специфично обележје човека, производ понашања људске заједнице.² Због тога се ретко певало а да се није знало зашто, када и како се пева.³

Певање је било први облик музике коју је човек створио. Због тога су народне песме представљале и природни изданак одређене (друштвене) средине која их је користила. Народна песма је могла да има више функција: магијско-религијску, комуникативно-друштвену и политичку. Традиционалне народне песме су углавном

¹ Džon Belking, *Pojam muzikalnosti*, Nolit, Beograd 1992, 35.

² *Ibid*, 18.

³ Многа примитивна племена не желе ни да демонстрирају своје обреде, музику и плес јер их чувају за неколико нарочитих церемонија. Они су уверени да би на тај начин могли изазвати какав рђав утицај на нормалан ток живота свог народа. Види више о томе у: Kurt Saks, *Muzika Starog sveta*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1980, 17.

гијском сабрању, али сваки пут је тој истој основи придодавао и оно што је најтежње везано за њему блиску музичку традицију, дакле народну. Та чињеница је веома важна јер је народ преко тих карактеристика препознавао свој национални идентитет, али исто тако и хришћанско есхатолошко опредељење. Уколико обратимо пажњу на мелопоетске карактеристике народног и црквеног музичког наслеђа приметимо велику сличност и преплитање између ова два наслеђа.⁷

Будући да народ поседује своју музичку традицију, он њене карактеристике преноси и на црквену музику коју негује у својој религијској заједници. У том случају, уколико се ради о упоређивању народне и црквене музичке традиције у удаљенијим (сеоским) срединама можемо приметити да између њих постоји разлика само по питању садржине песама док су остали музички параметри веома слични. У развијенијим градским срединама разлике између црквене и народне музичке традиције су израженије не само по питању садржине текстова већ свакако и по питању музичког материјала и његових карактеристика.

Међутим, ми хришћани приступамо уметности из сасвим других разлога и на други начин. Хришћани желе да њихова уметност у обреду испољава тежњу и да досеже реалност којом се обред бави. У супротном уколико то не успева, томе не доприноси (или нема такву тежњу) онда је таква уметност непотребна. У том случају она се не би много разликовала од прости народне музике која је често веома блиска *кичу* или *шунду*, а који су псеудо уметнички феномени, па штавише и сама негација уметности. Кич и шунд измичу уметничком одређењу, лако мењају облик и прилагођавају се сваком духу времена. Они прате стилове у уметности и мењају се у складу са њиховим променама. Иако је граница између уметности и кича непостојана, кич и шунд у суштини увек остају то што јесу — прикривена негација уметности и то самом псеудо уметношћу. Оно што у разматрању ових феномена највише заваљава јесте то што кич манипулише не уметношћу као процесом стварања него њеним ефектима.⁸ То значи да се истим музичком материјалом и средствима ствара, или вредно или псеудо уметничко дело.

Када говоримо о хришћанској вери и њеној уметности, оне су незамисливе без Цркве, односно Свете Литургије. Другим речима, Литургија као догађај и јесте конституисање Цркве која само тако и постоји. Црква, односно Литургија као „*go-iaħaj*“ јесте остварљива само у конкретном времену, историји и простору. Дакле, без (изван) историје нема Цркве — Литургије. То даље значи да овај свет и његова историја неизоставно (имају потребу да) учествују у Литургији као Икони Царства Божијега. Због тога се суштина хришћанске вере не исцрпљује само у трагању за неким новим моделом историјског постојања (утемељеног на овоземаљском, институционалном или историјском искуству) већ у ишчекивању новог „еона“, односно остваривања Царства Божијега.⁹ Иако се у Цркви — Литургији налази сабрани

⁷ Да су народна и црквена музичка традиција нераскидиво повезане сведоче нам музичке карактеристике које су заступљене у алтернативним (паралитургијским) религијским песмама. У овом религијском музичком жанру на просторима бивше Југославије код православних, католика и муслимана можемо пронаћи песме које су исте или по тексту или по мелодијама на које се певају. То значи да су песме ове врсте лако прелазиле границе, не само између народног и црквеног музичког жанра, него шта више и чврсте религијске, односно конфесионалне границе. Види о томе више у: Драган Ашковић, „Паралитургијске песме код Срба и Хрвата“, *Дани Владе Милошевића*, Зборник радова са међународној научној скупи (Бања Лука, 10–11. април 2008), ур. Д. О. Големовић, Бања Лука: Академија уметности, Музиколошко друштво Републике Српске 2008, 299–323.

⁸ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd 2011, 356.

⁹ Јован Зизулас, *Εσχατολογία и γρουήθω*, Видослов, 28, Требиње 2003, 77.

народ са свим својим природним особинама, приметна је тежња да све што постоји у Цркви „опонаша“ иконизује постојање будућег века када ће целокупна творевина постојати у потпуно оствареној заједници са Богом и на Божански начин. Ако музика и у простом народу није само језик којим се описује друштво и свет онаквима какви се нама чине,¹⁰ тим пре и хришћани музиком не изображавају свет онаквим какав јесте, већ онаквим какав би требало да се појави у будућности. Као што и дарови које народ доноси за Свети Принос постају Икона — Тело и Крв Господња, тако и народно певање у Литургијско–евхаристијском слављу од народног постаје нешто друго. То се дешава као последица жеље и спремности оних који су крште ни да прихвате своју одговорност у Цркви и за Цркву и да њеној спасоносној улози и делатности дају свој лични допринос.¹¹

Истину и циљ овога света хришћани смештају у последњи догађај којем је придодата велика важност. Наиме, историја човеку омогућава да његово вечно постојање постане плод (његове) личне слободе.¹² Човек постаје апсолутна и непоновљива личност само захваљујући литургијском постојању (на евхаристијски начин). Због тога је Евхаристија одувек била заједничка ствар свих чланова Цркве. У Евхаристији је, дакле, постојао ред оних који приносе и предводе сабрање са једне стране, а са друге стране ред оних који узвраћају са „Амин“.¹³ Сви су учествовали у њој углавном кроз певање химни и других песама. Таква пракса је остала до дана данашњег где видимо како народ води дијалог тако што не само да просто одговара са „Амин“, него то чини певајући.¹⁴ На тај начин такав дијалог има додатну есхатолошку димензију по чему су хришћани препознатљиви и по чему се разликују од следбеника другачијих традиција.

Хришћанска уметност, без обзира на то што неким личи на деформисану природу, потврђује човеково опредељење и тежњу ка стварању другачијег света.¹⁵ То не значи да под уметношћу подразумевамо само оно стваралаштво у коме је основна идеја *лейџа* као што се врло често очекује. Када је у питању музика свакако да се њен идентитет не исцрпљује само у (њеном) „квалитету“, већ у ономе што време, које је музиком обликовано „доноси“, а то је будући век. Зато Свети Максим Исповедник у литургијској песми: „*Свети, Свети, Свети је Господ Саваој*“, коју пева сав народ, види предокушај будућег јединства и једнакости у части са анђелима а које ће се потпуно остварити у будућности.¹⁶

Осим народног наслеђа које је код хришћана присутно, штавише и преко старозаветног утицаја, нимало мање последице по хришћанску богослужбену музику није оставило ни античко наслеђе. Преко њега су хришћани наследили трагедијско искуство и оно што је за античку трагедију најзанимљивије а то је хор — односно хорски начин.

Када је у питању настанак и развој грчке хорске лирике најзаступљеније место заузимају две врсте старих песама: *јамб* и *гиширамб*. Песма веселог каракте-

¹⁰ *Op. cit.*, 1, 117.

¹¹ Alexandre Faivre, *Laici u роџесима Цркве*, Кршћанска садашњост и Provincijalat Франјевца трећоредца, Загреб 1988, 8.

¹² Игнатије Мидић, *Исијина светиња и хришћанско открићење*, Саборност, 1–4, 2001, 55.

¹³ Јован Зизјулас, *Јединство Цркве у светијој Евхаристији и у ейској у њрва шри века*, Беседа, Нови Сад 1997, 83.

¹⁴ Јованово открићење нам сведочи о духу ранохришћанског црквеног живота, а нарочито Евхаристије, у којој се помињу химне; (Откр. 4,11; 5,9).

¹⁵ Стаматис Склирис, *Од њоршрејна до иконе*, Беседа, 3–4, Нови Сад 1992, 228.

¹⁶ Димитрије Станилоје, *Духовност и заједница у њравославној лишурији*, Београд 1992, 480.

ра којом се често изражавало подсмејавање и подругивање познатија је као *јамб*.¹⁷ Карактеристична је по свом *мејричком йокрејшу* који потиче из поворки од топо-та мушког корака. Међутим, ти кораци нису били подједнако наглашени нити су имали исто трајање. Када би ову појаву применили на оно што је данас нама искуствено познато, то би значило да, на пример, откуцаје сата који су *џик, џик...*, схватамо као *џик, џак!* Ову врсту песме унапредио је и даље развио на далеко чувени Арион, музичар са Лезбоса. Сматра се да је он изумео *дијтирамб*. То је била народна песма пуна заноса и страсти која је за време Дионисових празничних свечаности била праћена разноликим сценским покретом, мимиком, заједничким певањем, свирањем и играњем — плесом.¹⁸ Извођачи су богу Дионису посвећивали своје весеље, игру — плес и певање уз ношење разних маски и карактеристично поскакивање. При томе се дешавало да таква верска церемонија буде и неумесна. То је мотивисало надалеко чувеног Ариона да такве лоше призоре побољша. Поред маски које су учесници носили, подучавао их је лепом певању и то без подвизивања. Одредио је солисту који се својим певањем истицао док су његову деоницу понављали остали. Усавршавањем дитирамба Арион је допринео формалном настајању и усавршавању античке драме и трагедије. Сви учесници који су носили маске, најчешће јарчије испољавали су своје екстатичко весеље. Другим речима, они су *ликовали*, што је на грчком дефинисано глаголом *χορεύω*.¹⁹ Отуда је до данас остало да се група оних који заједнички — саборно певају, свирају и веселе се, назива *хор* — *χορός*.²⁰ Поред Ариона, даљем развоју и унапређивању трагедије свој допринос је дао атињанин Теспид. Приликом извођења дитирамба, хор је предводио хоровађа (*κορυφαίος*). Наспрам сатирског хора увео је првога глумца што је омогућавало примену *дијалога* у драмским представама.²¹ Глумци су се обраћали казивањем — рецитовањем на које је хор одговарао заједничким певањем.²² Због тога се Теспид сматра оцем античке трагедије.

Основна улога хора је била да после приказивања трагедијског жртвовања узнесе хвалоспев жртви, а публици упути утеху. Међутим, до овог искуства, дакле хорског начина Стари Грци су доспели захваљујући једноставној народној традицији која се временом развијала.

Народно схватање драмске радње каналисао је хор. Он је због тога био веома подесно средство за истицање постојане истине према непостојаном људском мишљењу. Хор је могао да пробуди и утврди веру у животне етичке вредности. Улога и наступ хора су доприносили да људи и после представе у себи носе утиске и мисли о ономе што су видели и чули. Тиме су дубље сагледавали и своју духовну унутрашњост и свој однос према ближњима. Античка трагедија је због свега тога добила веома важан значај и у најширем смислу постала школа морала.²³ Хорска песма је тако вршила велики утицај на широке народне масе и доприносила је развијању социјално-етичког стања у друштву. Тиме је хорска песма надмашила

¹⁷ Stjepan Senc, *Grčko-hrvatski rječnik za škole*, Zagreb 1910. Treće reprint izdanje, Tiskara Rijeka, Rijeka 1991, 434.

¹⁸ *Δίντα Λεουσή, Ιστορία της ελληνικής μουσικής, Αγκυρα, Αθήνα 2003, 43.*

¹⁹ *Op. cit.*, 17, 1006.

²⁰ Хор је био састав оних који су на весео начин певали, свирали и играли какво драмско музичко дело. Види: Pierre Chantraine, *Dictionnaire etimologique de la Langue Grecque*, Paris 1968, 1269.

²¹ Плутарх, *Ајтински државници* — избор из упоредних животописа, превод с оригинала др Милош Н. Ђурић, Просвета-издавачко предузеће Србије, Београд 1950, 242.

²² *Op. cit.*, 18, 50.

²³ Miloš N. Đurić, *Istorija helenske književnosti*, Dereta, Beograd 2011, 286.

вредност и улогу и најбољих солистичких извођача, лиричара, рапсода или китарода.²⁴ Због тога су хришћани у својој Литургији прихватили и примењивали дијалог који се одвијао између свештеника и хора. Поред трагичко-хорског искуства хришћани нису остали имуни ни на остале елементе драмских средстава у којима су веома важну улогу имали *йокреј* и *радња*. Тим средствима хришћани су својим речима и порукама у обреду давали додатно значење будући да покрет и радња имају исти значај као и реч.²⁵ Ово сведочи да Литургијска заједница није била утемљена само на умном (философском) поимању човека, већ и на осећању и слављењу значаја саме личности човека која је долазила до изражаја, наравно, и у овим поменутиим и њој својственим сценско-драмским радњама.

У хришћанској литургијској пракси хор се појављује као посредник између свештеника и народа. Он на тај начин, као и у трагедији, представља колективно лице које отеловљава скуп верника.²⁶ Трагедијско искуство омогућава разумевање саме суштине личности где је веома важна претпоставка њена слобода, сећање и поистовећивање. Народ тако, поистовећујући се са хором престаје да буде обична скупина и постаје личностан где се његово учешће у Литургији присно стапа са оним што говори и чини предстојатељ овог сабрања. Тако је народ у Литургијском обреду захваљујући хору на симболичан начин доведен у везу са молитвом и певањем.

Дакле, хор је посредник који народу „црта“ како да схвати поруку обреда. Хор представља следећи виши ступањ музичке надоградње и колективне свести јер на тај начин вернима је омогућено ликоване због учествовања у Икони Царства Божијег, а које је нама омогућено Христовом жртвом и његовим васкрсењем. Дакле, ово је био довољан разлог за ликоване. А да би народ ликовао, потребно је да постане, или да се поистовети са хором. Због тога се у делима раних отаца Цркве налази израз да цела Црква — народ постаје хор који пева једним гласом, једним устима и једним срцем што представља наше наједекватније средство за изражавање Иконе будућег века. Пошто је у овом свету такав начин постојања неодржив као трајан, на крају Литургијског сабрања следи: *изиђимо*, али у *миру* где се поново враћамо у овоземаљску реалност мислећи и очекујући поновно сабрање које ће се догодити на крају седмодневног временског циклуса. На тај начин непрестаним ишчекивањем иконизујемо Царство Божије које ће се појавити — остварити на крају овоземаљског временског циклуса. Због тога је за хришћане свака недеља, време када се народ поново сабира у Цркву, долазећи *Празник*. То је важан догађај зато што сваки верник када учествује у Литургијском сабрању има могућност да искорачи из своје индивидуалности и да се (барем на кратко) осети као личност. Иако се људска креативност јавља као резултат појединачног прегнућа, ипак је она плод колективног труда израженог понашањем појединца.²⁷ Тим пре ово важи за хришћане и њихова остварења будући да човек постаје непоновљива личност првенствено због своје везаности и зависности од „другог“, а то музиком најнепосредније потврђујемо.²⁸

²⁴ *Ibid*, 241.

²⁵ Ćezare Molinari, *Istorija pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, MCMLXXXII 86.

²⁶ Жан-Пјер Вернан, П. Видал-Наке, *Мит и његова историја у античкој Грчкој I*, Нови Сад, Сремски Карловци 1993, 26.

²⁷ *Op. cit*, 1, 119.

²⁸ Овај феномен је присутан и код примитивних народа. Види о томе више у: Džon Belking, *Pojam muzikalnosti*, *Op. cit*, 1, 120.

Без обзира на то што је црквена музика непрестано била изложена, мањим или већим, музичким или било којим другим утицајима, када говоримо о њој то не значи да она није, мање или више, била и подложна поменутиим утицајима. Међутим, и поред тога, бројне врсте утицаја нису допринеле да од црквене музике постане неки мање црквени музички жанр. Напротив, захваљујући Литургијско-евхаристијској природи, црквена музика је и поред утицаја елемената музичког фолклора постајала посебан и неповљив музички жанр као што је у Литургијском сабрању све оно што је приношено добијало своју пуноћу, ново назначење и свој нови начин постојања.

Осим ранијег утицаја народне традиције која је остављала последице на хришћанске обреде, ти утицаји су и данас присутни. Наиме под утицајем западно-европских музичких стандарда код нас је распрострањено схватање по коме је основни услов за појаву хора и хорског певања искључиво музичке природе. Због тога се под хорским певањем подразумева само музика која је вишегласна и то у „четири гласа“, па се тако често могу срести називи, термини који ово најбоље илуструју: *хорски настйуй, ђевање у чейири ѓласа, срјско хорско вишегласно ђевање, хармонично ђјеније, хармонично корско ђојање*. Сви ови термини указују на то да су по распрострањеном схватању основни услови за настанак хора и хорског певања били искључиво музички стандарди.

Дакле, присна је веза и сличност између световне и црквене музике. У историји хришћанске Цркве увек је више народна музика утицала на црквену него обратно. То сведочи богослужбена пракса и начин певања у разним помесним Црквама, које има одлике и обресе националне — народне музике. Сваки народ који је „улазио“ у Цркву, уносио је своје националне особености, раскривајући их у складу са својим карактером, како у светости тако и у њеном спољашњем изразу — уметности. Уметнички језик Цркве није прихватан пасивно, већ стваралачки, у спрези са помесним уметничким предањем. На тај начин се остваривала многообразност у јединству.²⁹ Да није тако, ми би данас имали једнообразну црквену музику код свих хришћанских народа. Штавише, и теологија је кроз историју примала националне обресе, али је ипак у односу на црквену музику остајала једнообразнијом. Тешко је рећи да је то лоша појава, али је сигурно да та појава сведочи о потреби да сви облици творевине нађу спасење уласком у Литургију. У даљој надоградњи црквеног музичког жанра велики допринос је дала византијска престоница која је омогућавао најразличитије конструктивне синтезе многих народних и других музичких традиција.

Литература

Ашковић Драган:

„Прилог проучавању симболике хришћанског осмогласника“, у Богољуб Шијаковић, *Српска теологија данас* 2012, Зборник радова трећег годишњег симпозијума одржаног на Православном Богословском факултету 27–28. маја 2011. Београд 2012, (468–475);

„Паралитургијске песме код Срба и Хрвата“, *Дани Владе Милошевића*, Зборник радова са међународној научној скупи (Бања Лука, 10–11. април 2008), ур. Д. О. Големовић, Бања Лука: Академија уметности, Музиколошко друштво Републике Српске 2008, 299–323.

Bleking Džon, *Pojam muzikalnosti*, Nolit, Beograd 1992.

Вернан Жан-Пјер, П. Видал-Наке, *Мий и ѿрагеија у античкој Грчкој I*, Нови Сад, Сремски Карловци 1993.

²⁹ Леонид Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар 2000, 149.

- Đurić N. Miloš, *Istorija helenske književnosti*, Dereta, Beograd 2011.
- Зизјулас Јован, *Εσχατολογία и друштво*, Видослов, 28, Требиње 2003.
- Јанарас Христо, *Αзδучник вере*, Беседа, Нови Сад 2000. *Λεουσή Λίντα, Ιστορία της ελληνικής μουσικής, Αγκυρα, Αθήνα* 2003.
- Мидић Игнатије, *Исѣина свеѣта и хришћанско откривење*, Саборност, 1–4, 2001.
- Зизјулас Јован, *Јединство Цркве у светој Евхаристији и у епископу у њрва ѣри века*, Беседа, Нови Сад 1997, 83.
- Molinari Ćezare, *Istorija pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, MCMLXXXII.
- Петровић Радмила, *Српска народна музика — љесма као израз народној музичкој мишљења*, САНУ, Поседна издања књ. ДХСIII, Одељење друштвених наука књ. 98, Музиколошки институт, Београд 1989.
- Плутарх, *Аѣински државници* — избор из упоредних животописа, превод с оригинала др Милош Н. Ђурић, Просвета-издавачко предузеће Србије, Београд 1950.
- Saks Kurt, *Muzika Starog sveta*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1980.
- Senc Stjepan, *Grčko-hrvatski rječnik za škole*, Zagreb 1910. Treće reprint izdanje, Tiskara Rijeka, Rijeka 1991.
- Склирис Стаматис, *Ог љорѣреѣа до иконе*, Беседа, 3–4, Нови Сад 1992.
- Станилоје Димитрије, *Духовност и заједница у љравославној лиѣурѣји*, Београд 1992.
- Успенски Леонид, *Теолоѣија иконе*, Манастир Хиландар 2000.
- Faivre Alexandre, *Laici и роѣесима Crkve*, Kršćanska sadašnjost i Provincijalat Franjevaca trećore-daca, Zagreb 1988.
- Chantraine Pierre, *Dictionaire etimologique de la Langue Grecque*, Paris 1968.
- Šuvaković Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd 2011.