

Ана Рашковић

докторанд

Руска црквено-појачка традиција у Српској Православној Цркви

Сажетак: Руска хорска црквена музика, која је већим делом заснована на једногласној руској знаменој црквено-појачкој традицији, веома је дуго присутна у Српској Цркви у којој заузима значајно место. Трагајући за одговором зашто је руски музички репертоар толико заступљен у српском богослужењу и на концертима духовне музике, али и зашто постоји тако изражен афинитет српских православних верника према овој појачкој уметности, разложили смо руску вокалну црквену традицију до њених основа и показали заједничку основу и сродство српског и руског појања у коме се крије одговор на ово питање.

Кључне речи: црквено-појачка традиција, знамено појање, Српска Црква.

Руска духовна хорска музика је од прихватања вишегласног хорског појања у првој половини XIX века, па до данашњих дана, била естетски узор у који је са дивљењем гледала већина верника, свештенослужитеља, хорова, диригентата, аматера и професионалних музичара који су чинили тело Српске Православне Цркве. Руска хорска музика била је неизоставни део репертоара на српским богослужењима и концертима духовне музике, што се није променило до данас. Не само да ни једна помесна музичка традиција не заузима тако значајно место у српској црквеној средини,¹ већ се понекад дешава да је на концертима духовне музике руски репертоар заступљенији од српског, што претставља крајност у коју не треба ићи. Без намере да пропагирамо музичку традицију било које помесне Цркве и њене ствараоце, а са жељом да објективно сагледамо разлоге тако великог присуства руског црквено-појачког стваралаштва у Српској Православној Цркви, наредне редове ћемо посветити питањима идентитета српске и руске појачке традиције, њихових веза и музичког сродства једногласног појања које је са обе стране ушло у основу вишегласних хорских обрада.

Црквено-појачка традиција се, као нераскидиви део богослужења, није могла историјски развијати одвојено од богословске мисли. Пuteви којима је ишло богословље у ма којој епохи било које помесне Цркве, били су путеви којима је ишла и црквено-појачка уметност.

О идентитету српског црквеног народног појања

Констатација протојереја Бранка Цвејића да је *српско црквено појање чистио српска народна творевина* поникла на *византијској основи*,² представља сублимаци-

¹ Имајући свакако у виду одређени број свештенослужитеља, појаца и верника у Српској Православној Цркви који негују и веома поштују грчко-византијску, тачније поствизантијску једногласну вокалну традицију, која представља наслеђе континуираног историјског развоја велике византијске музичке уметности, морамо констатовати да у Српској Цркви, у којој преовладава вишегласно хорско певање, управо услед те околности, руска духовна музика заузима значајније место.

² Видети: Цвејић Б. *Уџбеник црквеног појања и његова правила*, Београд, 1950, с. 8

ју бројних дефиниција српске појачке традиције, које су од XIX века па на овамо у својим написима дали многи српски записивачи појања и зналци ове црквене уметности. У српској (етно)музиколошкој науци до данас не постоји озбиљна и темељна студија у којој би се компаративном анализом напева утврдио степен сродности српске црквене и народне вокалне традиције. Док је за неке музикологе одредница *српско народно* тек одраз српске националне идеологије³ у време формирања новијег појања, други у својим мањим појединачним студијама конкретно доказују ову очигледну сродност.⁴

Византијска основа, на којој су израсле *све* православне словенске музичке традиције, у српском појању лако може да се препозна по очигледним интонативним аналогијама са савременим грчким појањем. Оно што српско црквено народно појање чини аутентичном српском творевином је *фолклор*, под чијим се утицајем византијска црквена музика трансформише и постаје блиска духу, менталитету и емотивном склопу српског народа. Словенски језик, на који је преведено грчко хмнографско стваралаштво, а касније стварано оригинално песништво, умногоме је утицао на напеве, који су се неминовно мењали. Црквено појање, које само по себи представља један од облика богослужења, као најузвишенији начин на који човек узноси молитве, покајање, славословља и хвалу своме Творцу, не може бити на туђем језику и на мелодији која није органски део његовог народа.

Аналогни процес произашао је и у руској појачкој уметности: на византијској основи под снажним утицајем руског фолклора израста аутентична појачка култура. Важно питање, да ли су Словени после покрштавања имали неку заједничку појачку пратрадицију на византијској основи, или су одмах словенске Цркве почеле да развијају свака своју, оставићемо по страни. Чињеница да је руски фолклор, његов лествични систем и мелодијски склоп, услед географске удаљености, био много различитији од грчког него што је то био српски фолклор, резултирала је много већом блискошћу и сличношћу српске појачке традиције са византијском, односно грчком. Географски изолована, руска појачка традиција се развијала одвојено од грчке и јужнословенских, које су, будући сконцентрисане на Балкану, имале много чешће међусобне контакте.

Друга важна карактеристика појачких традиција је начин преношења и чувања кроз векове. Док су византијска, односно грчка и руска музичка традиција преко више од једног миленијума егзистирале као *писмене* традиције, српско црквено појање је преношено *усменим* путем. Најранији српски записи појединачних богослужбених песама датију се XV веком, међутим, то је далеко од бележења читавог круга богослужбених песама и формирања нотираног Осмогласника, Општег појања, Празника, оба Триода и Стихирара, који су постојали у руској појачкој култури већ од почетка XII века. Објашњења феномена усмене традиције у Срба можемо наћи у више него сложеним историјским околностима, али и њиховом односу према стваралаштву. Усменост претпоставља жив и креативан однос према традицији, која се, попут живог организма, увек мења. Кад се једном фиксира, стваралаштво постаје само предмет интерпретације.⁵ Међутим, негативна страна одсуства

³ Видети рад Пено.С.В. и Весић И. *Српско црквено појање у служби националне идеологије*, Музикологија, 2016, с. 135–150, као и књигу Пено С.В. *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције. Између Исиока и Зајада, еклисиологије и идеологије*, Београд, 2016.

⁴ Видети: Petrović D. *Church elements in Serbian ritual songs*, Beirtagе zur Musikkultur des Balkans I, Graz, 1975, с. 109–125; Миодраг П. *Оптеги о српској црквеној музици*, Сазвучја динарског горја. Српска песма — српски музички код, Београд — Сремски Карловци, 2012, с. 87–102

⁵ Ашковић Д. *Увод у црквено певање*, Београд, 2016, с. 21–23

писменог фиксирања традиције је отвореност према утицајима из других традиција, који, уколико историјске околности то дозволе, преко ноћи могу избрисати оно што су генерације памтиле и преносиле кроз векове.

Горе речено директно побуђује на важно питање: колико је српска црквена музика, будући усмнено преношена, била подложна туђим утицајима и какав су однос према традицији имали нараштаји који су је чували у разним историјским епохама? Ово питање је неопходно за реконструкцију старије српске вокалне духовне традиције, коју не познајемо услед одсуства писмених историјских извора. Даље се намеће и данас веома актуелно питање: која српска црквено-појачка традиција треба да се сматра аутентичном? Да ли она која је ближа грчко-византијском појању или српској народној песми? На крају, колико је било простора за аутентичност у време доминације моћне и високоразвијене византијске појачке традиције, у тешким вековима турске окупације или на тлу Хабзбуршке монархије у Карловачкој митрополији, у којој су западно-европска хармонија и дур-мол систем били не само естетска мерила тадашњих европских интеграција, већ и моћно средство римокатоличког прозелитизма.

Први руски, а самим тим и словенски споменици са најстаријом неумском нотацијом датују се у крај XI века, а убрзо после тога почиње и развој појачких књига и систематског бележења литургијских химни. Српска богослужбена музичка традиција почиње систематски да се записује различитим системима трила тек четрдесетих година XIX века,⁶ да би око две деценије касније, 1862. године, Корнелије Станковић у Бечу објавио своје прве нотне записе српског црквеног појања.

Кроз какве је све промене прошло српско црквено појање док га Станковић, Мокрањац и потоњи записивачи нису писмено фиксирани савременом нотацијом, не можемо поуздано знати. Колико су, на пример код Мокрањца, његова лична естетска начела, избацавање разних *запиривања гласом* и *неуких шара*⁷, смештање аутентичних лествица у мол, дур или молдур in F, изменили лик српског црквеног појања, његових мелодијских формула и лествица? Да ли је оно и даље остало аутентично, без обзира што је „углављено“ у европски лествични дур-мол систем, па још и хармонизовано у том истом духу? Сва ова питања, која смо оставили без одговора, будући да би нас они одвели далеко од постављене теме, поставили смо као основу за разматрање руског утицаја у српској црквеној музичкој средини.

О идентитету руске црквено-појачке традиције

Када говоримо о руској духовној музици, морамо знати да се њена основа налази у једногласном Знаменом појању (*Знаменный распев*),⁸ које добија назив од руско-словенске речи *знамя*, што значи знак. Чињеница да је знак (лат. *neuma*, грч. *νευμα*)

⁶ Први овакав зборник са музичким знацима — трилама код Срба је *Трилно-џоно њјеније* В. Рафаиловића из 1845. године. Зборници који су се у српској цркви појављивали после тога и садржали разне системе трила детаљно су описани у књигама П. Миодрага, који се до сада једини у српској средини научно и темељно бавио овим раздобљем српске писмене појачке културе. Вид. Миодраг П. *Триле у српском црквеном џојању*, Београд-Сремски Карловци, 2014., *Трилно-џоно њјеније Вукосава Рафаиловића*. Фототипија рукописа, прир. Миодраг П. Београд-Јагодина, 2014.

⁷ Мокрањац С. Ст., предговор *Осмогласнику*, Београд, 1997, VII

⁸ Руска именица *распев* у преводу на српски значи *џојање*, те ову руску синтагму не треба дословно транскрибовати, како то готово увек (погрешно) чине српски музиколози и диригенти хорова. О знаменом појању видети наше радове: Рашковић А. *Поимање гласа у старој руској црквено-џојачкој џирадицији* у: Традиција као инспирација, Бања Лука, 2012, с. 259–271; Рашковић А. *Лествична основа гласова руској знаменој џојања* у: Мокрањац, бр. 14, Неготин, 2012. с. 19–24.

основна јединица (графема) руске неумске нотације, говори у прилог томе да је руска појачка традиција од својих почетака егзистирала као *йисмена*. Руско знамено појање је по предању примљено заједно са хришћанством из Византије и од покрштавања 988. године, па до XVI века постоји искључиво као једногласно. Оно представља основу свих руских напева, локалних и манастирских појачких традиција, али и раног руског вишегласа, чији се први облици јављају већ у другој половини XVI века.⁹ Руска полифонија развијала се потпуно независно од западног контрапункта, смештајући уставни напев (својеврсни *cantus firmus*) у средишњу деоницу. Логика кретања свих гласова била је линеарна, те је звучни резултат обиловао дисонантним сазвучјима.¹⁰

Средином XVII века Никонове реформе и раскол, који су оне изазвале у Руској Цркви, прекидају развој једногласног знаменог појања. Ревизија богослужбених књига и увођење новог обреда потискују ову велику појачку традицију заједно са старим обредом. Њени главни носиоци од тада постају старообредници са својим многобројним фракцијама. Зашто је знамено појање истиснуто из руског богослужења заједно са старим обредом и зашто се оно идентификовало са поштоваоцима старог обреда, старих књига и двопрстног крсног знамења, сложено је питање које нема једнозначан одговор.

Главна намера патријарха Никона (1652–1666) била је унификација руског богослужења са грчким, као и исправљање грешака у руским богослужбеним књигама. Ова испочетка добра намера била је спровођена стихијски, неконтролисано и несистематично, отела се контроли, те је имала више него трагичне последице по Руску Цркву.¹¹ Оно што се десило при ревизији Служабника из 1655. године, најбоље описује судбину руског знаменог појања после Никонових реформи. Кијевски теолози, школовани на инославним духовним академијама, бранећи православље од уније, реформисали су православно богослужење, уносећи у литургију и свете тајне интерполације које су биле туђе православно богослужењу и учењу. Тако је настала парадоксална ситуација која се одсликала и на црквено-појачку уметност. Руско богослужење које је претендовало на унификацију са грчким, изгнало је из својих храмова знамено појање, које је наслеђено из Византије (!), идентификујући га са старим обредом и књигама, а на његово место на велика врата из Кијева и Пољско-Литванске кнежевине увела је хорско вишегласје западног типа, које је донело са собом инославне и световне напеве, западну хармонизацију која је била туђа православним верницима, виртуозне солистичке деонице које нису биле у складу са богослужбеним текстом и његовим карактером. Знамену безлинијску нотацију замењује кијевска квадратна линијска нотација, наслеђена са Запада. Једногласно *анџелојасно* појање, за чију су акустику пројектовани руски храмови до средине XVII века, уступило је место профаној, технички захтевној вишегласној песми, која је изазивала једну сасвим другачију врсту емоција.

Погодна клима која је утицала на овако суштствену измену руске црквено-појачке уметности, коју су покренуле Никонове реформе средином XVII века, подразумевала је незауостављив процес секуларизације не само црквене уметности, него и целокупног живота у Русији, што је самим тим омогућило западни утицај

⁹ Вид. Гарднер И.А. *Богослужбено пение русской православной церкви*, Т 1, Москва, 2004. с. 392

¹⁰ Детаљније о раној руској полифонији вид. Кондрашкова Л. В. *Ранее русское строчное многоголосие* Ч 1, Москва, 2013.

¹¹ Успенски Н.Д. *Колизия двеју теологија при ревизији русских богослужбених књига у XVII веку*, Краљево, 2007. с. 6–9

и промену естетских начела. Руско црквено појање које је постојало у облику једногласног знаменог појања, раног руског вишегласа и хорског вишегласја западног типа, које се развија и мења у неколико историјских етапа, управо у свом *вишегласном* облику у Српској цркви у XIX веку налази плодно тле.

Од момента када почиње да звучи на богослужењима, руска вишегласна хорска музика у свом развоју пролази кроз неколико периода.¹² Прва трећина XVIII века сматра се периодом *йолъско-лиѿиванскої* и *малорускої уїицаја*,¹³ у време кога се у Руску Цркву, почев од њених југозападних територија, уводи хорско вишегласје по западном обрасцу, које се супротставља својој вокалној природи и постаје имитација инструменталне музике. Оно је често било засновано на римокатоличким, али и световним напевима, па чак и световним текстовима. Начин певања је одговарао световној музици, а свештени однос према тексту се изменио: не само што су се, под утицајем мелодије, која је имала првенство над текстом, одређене речи виšekратно понављале, већ се то чинило и са слоговима, што је у потпуности замаглоило смисао текста. У то време појављују се духовни стихови (канти) као паралитургијске форме певања, који су између осталог, коришћени и од стране језуита за ширење уније, а постоје и сведочанства о коришћењу оргуља у православном богослужењу.¹⁴ Дела настала у овом периоду у Српској Цркви нису оставила никаквог трага.

Наредни период, познатији као *иѿалијански* траје од четврте деценије XVIII до краја прве четвртине XIX века и одвија се у знаку утицаја италијанске световне музике, нарочито опере, на руску црквену музику. Хорске композиције које звуче на богослужењу у овом периоду више нису биле компоноване ни на православне ни на католичке напеве, већ су композитори у њима све више пројављивали личну инвентивност. Духовни стих прераста у жанр *духовної концерѿиа* који у литургији заузима место причасног стиха (што се одржало до данас!), храм тежи да се претвори у концертну дворану, а верници, уместо да активно учествују у обреду *једним срцем и једним усѿима*, све више постају пасивни посматрачи богослужења. У то време се формирају најзначајнији руски хорови попут хора Певачке капеле при Двору у Санкт-Петербургу, а најзначајнији композитори, који се и данас могу чути на српским концертима духовне музике, били су А. Л. Ведељ (1770–1806), С.А.Дегтерјов (1766–1813), П. И. Турчањин (1779–1856) и Д. С. Бортњански (1751–1825).

Немачки период руског богослужбеног певања трајао је од краја прве четвртине до деведесетих година XIX века. Руска хорска црквена музика је потпала под снажни утицај немачке музике, самим тим и протестантског корала, од кога се до данас није избавила. Црквена појачка традиција доживљава велики тектонски поремећај у виду реформе двојице директора Придворске певачке капеле у Санкт-Петербургу, генерал-мајора и веома угледних композитора — А. Ф. Љвова (1798–1870), који је, између осталог, 1833. године написао руску царску химну *Боже, царя храни* и Н. И. Бахметјева (1807–1891). На иницијативу цара Николаја I, 1848. године излази *Оѿиѿе йојање (Обыход простого пеня при Высочайшем Дворе употребляемого)* које уводи у праксу савремено руско певање, које и данас звучи у руским храмовима. Традиција је врло брзо била унифицирана, хорови и верници су је више него

¹² У раду се држимо поделе на четири периода које је образложио Гарднер. Вид. Гарднер И.А., *Богослужбено пение русской православной церкви*, Т 2, Москва, 2004. с. 9–12

¹³ Пола века раније, у години Никонове реформе богослужбених књига (1654) Малорусија је присаједињена Руском царству. Новоприсаједињена територија је веома брзо унела своје појачке традиције у Руску цркву, чиме је незаустављиво скренула њен развојни пут у правцу западног утицаја и секуларизације.

¹⁴ Гарднер И. А., *Богослужбено пение русской православной церкви*, Т 2, Москва, 2004. с. 26

брзо прихватили, а цена тога је била превисока: напеви гласова осмогласја сведени су на хармонизоване речитативе у коме се једино распознавала карактеристична завршна формула као критеријум припадности гласу, а црквени модуси су замењени дурским и молским лествицама. И. А. Гарднер је ову појаву најбоље описао речима: *йринций осмогласја ... се уместио на осам различитиих гласова свео на два — дур и мол... ња би лоичније било рећи йрокимен Це-дур, нею йрокимен глас йрви.*¹⁵

Међутим, све што се у овом периоду десило изазвало је и контра-реакцију учених и свесних људи који су почели да се питају шта ће бити са аутентичном традицијом која живи тамо негде међу „расколницима“, док се певање званичне цркве мало или ни мало не разликује од протестантског корала и његове хармоније. Баш у овом периоду рађа се нова научна дисциплина под окриљем литургичке науке — музикологија-медијевистика или литургичка музикологија,¹⁶ која обнавља интересовање за стару знамену црквено-појачку традицију, њену нотацију и богослужбене рукописе. Тада настају најзначајније приватне рукописне колекције и појављују се радови пионира нове научне дисциплине као што су С. В. Смоленски (1848–1909), који је био професор Московског конзерваторијума и Казанске богословије, директор Синодалне појачке школе и Придворске певачке капеле и оснивач диригентске школе у Петербургу, затим протојереји Д. В. Разумовски (1818–1888), В. М. Металов (1862–1926), И. И. Вознесенски (1838–1911), А. В. Преображенски (1870–1929) и др. Пред научну јавност износе се и вредни радови старовераца (А. Мезенец). Плејада великих композитора ствара на пољу црквене музике, налазећи нове путеве хармонизације старих уставних напева: нов правац Певачкој капели дају дела М. И. Глинке (1804–1857), М. А. Балакирјева (1837–1910), М. П. Мусоргског (1839–1881), П. И. Чајковског (1840–1893), Н. А. Римског-Корсакова (1844–1909). А. А. Архангелски (1846–1924) који по хармонском језику припада овом периоду, први је увео у капелу женске гласове који су заменили дечије, што је имало велики практични значај. Дела ових композитора, писана како за богослужење, тако и за концертно извођење, налазе своје место и у Српској Цркви.

Четврти период историје руске хорске духовне музике почиње у последњој деценији XIX века у знаку враћања традицији, разумевања њене вредности и одбацивања страних утицаја (колико је то било могуће). Око Синодалног хора чији је правац утврдио Смоленски, формира се московска школа композитора међу којима су најзначајнији А. Д. Касталски (1856–1926), П. Г. Чесноков (1877–1944) и А. Т. Гречањин (1864–1956). Посебан допринос духовној музици овог периода дао је С. В. Рахмањин (1873–1943). Продубљује се научна делатност, појављују се први снимци једногласног појања старовераца, њихови велики појци и зналци знамене традиције излазе из сенке (Ф. Ф. Калашњиков), појачке школе развијају педагошку делатност на високом нивоу, а све се дешава под покровитељством цара Николаја II. Међутим, трагедија која је наступила 1917. године донела је слом царства и физичко уништење свештенства, монаштва и верног народа, односно слоја који је био главни носилац црквено-појачке традиције. И знамено појање и хорско вишегласје у XX веку били су изгнани не само из Цркве, већ су се, будући да је Црква била изгнана из државе, нашли ван својих географских граница.

После скоро седам деценија, хиљадугодишњица од крштења Св. кнеза Владимира и његовог народа у Дњепру (988–1988) означила је почетак духовне обнове

¹⁵ Гарднер И. А., *Богослужбено пение...*, Т 2, Москва, 2004. с. 293, вид. напомену 29.

¹⁶ Ibid. с. 337

православља у Русији, која је донела и васкрсење појачке традиције. Међутим, у тој обнови, у којој је свакако доминантна вишегласна хорска музика, као неизбежно наслеђе и музички језик на коме говоре поколења већ преко три стотине година, у Русији је данас све присутније питање, може ли се обновити аутентична једногласна знамена појачка традиција. Све већи број верника, свештеника, хорова, њихових диригената, композитора, али и професионалних колектива са високим извођачким стандардима, препознаје лепоту знамене монодије и окреће се аутентичној традицији и њеном аутентичном извођењу. Једноглас се све чешће чује на богослужењима у руским храмовима. Са друге стране, и даље неупоредиво присутније вишегласно стваралаштво у све већој мери бива инспирисано знаменом једногласном традицијом, све се више удаљава од западне естетике, налазећи свој аутентични израз и настављајући оним путем који је започела московска школа пре 1917. године.

Руско-српске везе и/или византијски праизвор

Услед одсуства конкретних историјских извора, не можемо са прецизношћу рећи када се српска средина упознала са једногласним руским знаменем појањем. Када је у питању средњи век, културне везе у којима је евентуално могло доћи до међусобног контакта појачких традиција, биле су условљене српско-руским везама пре Немањинске државе, али и за време њеног трајања. Иако су српски краљеви Драгутин и Милутин слали материјалну помоћ Русији у време татаро-мнонголске окупације, а цар Душан штедро помагао руски манастир Св.Пантелејмон на Атосу, не постоји никакво сведочанство о културној размени на пољу појачких традиција у ово време. Турска окупација и геноцид на Балкану, као и сеобе Срба у Хабзбуршку монархију, променили су ток историје развоја српске појачке уметности.

Међутим, управо безизлазан положај српског народа и Цркве, подељене између два непријатељска царства, отворио је простор за српско-руске црквене и културне контакте у којима је, почев од епохе цара Василија III (1505–1533), Русија слала велику материјалну помоћ Србима. Она се, поред осталог, огледала у огромном броју руских богослужбених књига које покрећу процес русификације култа у Српској Цркви. Приликом одлазака српских монаха у Русију на „челобитије“, долазило је до културне размене појачких традиција. Историји је познат један пример из XVII века, када су руски појци 1652. године са гласа српских монаха забележили такозвани *Српски киноник* (причастни стих *Хвалише Госјода со небес*) кијевском квадратном нотацијом.¹⁷ Овај запис и данас постоји у Државној библиотеци у Москви. Међутим, аутоматски се намеће питање, да ли је руска појачка традиција приликом русификације у Српској Цркви оставила неки сличан траг у виду нотираних књига са знаменом или кијевском квадратном нотацијом. Прегледавши пре више од једне деценије податке о богослужбеним књигама, доспелим из Русије на територију Карловачке митрополије у Архиву САНУ у Сремским Карловцима нисмо нашли никакав траг руским нотираним књигама.

Први поуздан податак о томе, када су Срби у Карловачкој митрополији могли да се упознају са руским знаменем појањем, односно његовом малоруском варијантом, везан је за Сремске Карловце, долазак руског учитеља Максима Терентјевича Суворова и његовог брата Петра, као и оснивање Славјанске школе која је

¹⁷ Овај рукопис је био познат српским музиколозима, међутим нико се детаљно њиме није бавио. Црно-бела копија Српског киноника објављена је у прилогу рада академика Стефановића. Вид. Стефановић Д. *Извори за проучавање старије српске црквене музике* у: Српска музика кроз векове, Београд, 1973.

радила од 1726–1731. године, у време митрополита Мојсија Петровића. Поред рускословенског и латинског језика, један од предмета било је и црквено појање. У прилог чињеници да су руски појачки зборници долазили у српску средину сведочи *Ирмолојија Теренијија Суворова* коју смо пронашли у Патријаршијској библиотеци под бројем 133.¹⁸ Овај јединствени сачувани богослужбени зборник који садржи једногласне знамене и демествене напеве исписане кијевском квадратном нотацијом, био намењен настави појања. Поред ирмоса, он садржи и песме из Општег појања (Обихода), Осмогласника, Празника, Посног Триода и Пентикостара. Иако су напеви једногласни, не можемо знати да ли се у овим црквеним школама предавало и вишегласно хорско појање.

Дакле, српски ђаци који су учили ову школу морали макар доћи у додир са руском знаменом појачком уметношћу посредством оваквих зборника. Са друге стране, исто важи и за српске богослове који су се школовали на Кијевској, Московској и Петроградској Духовној академији, мада су они тамо пре могли усвојити хорско вишегласје, које је у XVIII и XIX веку увелико звучало у руским храмовима. Будући да су руске школе трајале свега пар година, овде се не ради о временски дугом утицају, те се у овим српско-руским контактима једногласно руско знамено појање се није могло примити на српском тлу, али се за њега свакако знало.

Логичан продужетак процеса русификације била је експанзија хорске вишегласне музике у Српској Цркви која почиње тридесетих година XIX века. Прихватајући селективно дела руских композитора, почев од италијанског периода руске духовне музике, српска црквена средина је показивала естетски и духовни афинитет према највреднијим композиторима у основи чијих је хармонизација, истина мање или више западних, звучало управо — знамено појање. Велика љубав и поштовање према опусу руских композитора уврстила је руску хорску црквену музику у обавезан репертоар на богослужењу и концертима духовне музике у српској средини, што је актуелно и данас.

Међутим, стално присуство руског репертоара учинило га је на неки начин делом домаће традиције. Неке песме, али и мелодије ауторских обрада, добиле су у Српској Цркви своју *једногласну* варианту. Примера ради, песму *Свѣтѣ ѿиѡхи* која се пева на малом входу вечерњег богослужења у склопу свеноћног бденија или литургије пређеосвећених дарова у току Великог поста, данас поједини појци, ђакони, свештеници, али и епископи Српске Цркве певају једногласно, али не у традицији српског црквеног појања, већ у свом регистру изводе сопранску партију ове песме у хармонизацији руског композитора Дворецког, која је популарна у српским хорovima. Уз одређене измене, ова мелодија представља упрошћен напев знаменог појања. Да ли је по среди просто љубав према појединим руским композиторима у српској средини, или српско свештенство интуитивно осећа дубљу везу и далеко сродство између српске и руске једногласне традиције, остаје отворено питање. Други пример се односи на присуство савременог руског појања у Српској Цркви. У појединим београдским храмовима није ретко чути шести тропарско-стихирарни глас савременог руског осмогласја¹⁹ у четворогласној хармонизацији, који све више постаје општеприхваћена мелодија за *Ниње оѡиѡишчаеиши* или *Трисвѣтѡ* на вечерњем.

¹⁸ О овом зборнику је писала Д. Петровић. Видети: Petrović D. *Russian Music Manuscript in the Belgrade Patriarchal Library*, Musica Antiqua VII, Bydgoszcz, 1985, 273–285.

¹⁹ Има се у виду савремено руско појање, чији су упрошћени хармонизовани гласови настали у процесу реформе Љвова-Бахметјева у тзв.немачком периоду у XIX веку.

Српско-руске појачке контакте употпуњује и *сродство* двеју музичких традиција, о чему сведоче студије које смо пре мање од деценије покренули на пољу компаративне медијевистике.²⁰ Интонативне аналогije које смо пронашли између српског црквеног народног и руског знаменог појања пре свега потврђују заједнички византијски праизвор, али и дубоко музичко сродство између руске и српске црквено-појачке традиције. У свим гласовима српског осмогласника уочили смо већи број транспонованих типичних мелодијских гласовних формула руског знаменог појања. Међутим, оне, иако се њихов интонативни облик јасно препознаје, у овим појачким традицијама имају различита значења. У гласовима српског појања знамене мелодијске формуле транспоноване су на различиту висину у односу на ону на којој се налазе у руском црквеном модусу и његовим изведеним варијантама на којима почивају гласови знаменог појања. Транспозиција је најчешће секундна, квартна или квинтна.

Међутим, заједничке формуле (према којима знамено појање има сакралан однос, те оне не могу да се транспонују нити варирају), у српском појању бивају подложне пре свега ритмичким, али понегде чак и мелодијским изменама, што је резултат у првом случају писменог, а у другом, усменог начина чувања традиције. Ово нас је навело на хипотезу да су управо те заједничке формуле византијски мелодијски обрасци које су наследиле обе словенске појачке традиције. Под утицајем пре свега фолклора, свака од њих је на свој начин преобликовала византијски корен, који се после више од једног миленијума није изгубио.

Закључна разматрања

Будући да су српска и руска једногласна појачка традиција задржале сродство које води до византијског праизвора, није необично што је руска духовна музика, макар и под маском западне хармонизације, прихваћена у Српској Цркви. У Руској Цркви такође постоји интересовање за српско појање, које се, без обзира на то што су га наши записивачи забележили у дур-мол систему, препознаје као стара, аутентична традиција, коју су Срби успели да сачувају.

Са друге стране, и српска и руска појачка традиција су доживеле снажан уплив европског дур-мол система, западне хармоније и вишегласја, који у руској од XVII, а у српској традицији од XIX века постаје главни стил певања. Русија свакако није једина средина из које је српска музичка култура примала западни утицај. Много већи утицај запада Срби су упили после великих сеоба у Хабзбуршкој монархији, сусревши се са европском музичком културом. Руски утицај, који је сматран „шти-том“ чистоте православља пред унијатским нападима, често је у себи носио клицу западне теологије и уметности. Онако како су руске богослужбене књиге, које су у себи поред православне, садржале и инославну теологију, биле прихваћене и чуване у српској цркви као нешто аутентично православно што не сме ни по коју цену да се мења, и српска музичка култура је прихватила руску музичку традицију, у XIX веку већ дубоко огрезлу у западном утицају сваке врсте. Међутим, хорско вишегласје западног типа, које је постало једини разумљиви „новоговор“ словенских православних музичких традиција, није успело да поништи једногласно појање, које се под теретом свих његових слојева кроз историју није сломило. Касније

²⁰ Истраживање је спроведено у нашој необјављеној докторској дисертацији, чији је аутореферат на руском језику електронски доступан на неколико руских сајтова. Вид. Рашкович, *Ирмосы Великог канона в сербской и русской церковно-певческих традициях*, Нижний Новгород, 2010.

генерације композитора које су много боље разумеле једногласну традицију од њихових претходника, успеле су да јој прилагоде (у границама могућности) ове „туђе“ утицаје, што је резултирало својеврсном синтезом традиционалног појања и западне, у каснијим делима чак и авангардне хармоније, која је постала прихватљива данашњим верницима.

Да ли је српски верник или хорски певач свестан шта чује у руској духовној хорској песми? Да ли естетско усхићење доживљава захваљујући креативно написаној, у основи западној хармонизацији, или осећа и препознаје знамену једногласну мелодију која води порекло од древне византијске традиције, из које је изашло и српско појање? Дати објективан одговор на ова питања није могуће, међутим, не можемо игнорисати сродство традиција које је, по нашем мишљењу, ипак одлучујући фактор који је условио овакву рецепцију руске духовне музике у Српској Православној Цркви.

Данас, када је утапање народа и њиховних култура у глобалистички псеудо-идентитет присутно на сваком кораку, тешко је размишљати о враћању на аутентичну једногласну традицију и поништавању западног утицаја, који је толико дуго присутан и у руској и у српској духовној музици, да је на неки начин постао део тих традиција. Стога је данас главни императив ипак у самом очувању појачке традиције. Дијалози блиских православних музичких култура су више него добродошли, међутим не сме се изгубити свест о томе да сваки народ чува превасходно своју традицију коју је добио у наслеђе од генерација предака, јер тиме чува и свој идентитет међу народима.