

Гордана Благојевић

Етнографски институт САНУ, Београд
eisanu@sanu.ac.yu

О рецепцији црквене византијске музике у Београду крајем 20. и почетком 21. века*

(или како је Стеван Мокрањац постао „*старији и српскији*“
композитор од Стефана Србина)

У раду се разматра комплексан феномен употребе црквене музике од стране **једног дела** црквеног клира, као средства за изражавање превасходно националног идентитета, где је верски идентитет потиснут у други план. Проблем се посматра на територији Митрополије београдско-карловачке. Деведесетих година 20. века почели су да се оснивају црквени хорови који се баве извођењем византијске црквене музике на црквенословенском и српском језику. Ова музика је изазвала лепецу различитих реакција, од одушевљења до прогона и, коначно, забране њене богослужбене употребе на подручју ове митрополије. Начин црквеног певања који је код Срба присутан у последњих сто година проглашен је изворно српским, па самим тим и једино пожељним на богослужењу. Долази до *измишљања традиције*, где се старији начин певања одбацује на рачун новијег које постаје „*старије и српскије*“.

Кључне речи: византијска црквена музика, грчко,
Митрополија београдско-карловачка,
Мокрањац, етнизација Цркве

Тема овога рада је комплексан феномен употребе црквене музике од стране **једног дела** црквеног клира, као средства за изражавање превасходно националног идентитета, где је верски идентитет потиснут у други план. Проблем се посматра на територији Митрополије београдско-карловачке. Деведесетих година 20. века почели су да се оснивају црквени хорови који се баве извођењем византијске црквене музике на црквенословенском и српском језику. Ова музика је изазвала лепецу различитих реакција, од одушевљења до

* Текст је резултат пројекта бр. 1868: *Савремена сеоска и градска култура – путеви и трансформација*, који финансира МНЗЖС РС.

прогона и, коначно, забране њене богослужбене употребе на подручју ове митрополије. Начин певања који је код Срба присутан у последњих сто година проглашен је изворно српским, па самим тим и једино пожељним на богослужењу. Долази до *измишљања традиције*,¹ где се новије певање проглашава за *старије и српскије* иако је, што ћемо у даљем излагању видети, поникло из византијског музичког црквеног предања.

Рад је настао као плод вишегодишњег учесничког посматрања. Приликом истраживања обавила сам неколико интервјуа и неформалних разговора са свештенством Митрополије београдско-карловачке. Дошла сам до податка да један део црквеног клира сматра да је црквена музика детерминисана искључиво народном музиком, као и да је црквена уметност подложна еволуцији, при чему се *нижи еволутивни стадијуми* посматрају као мање вредни. Прва теорија, примењена у пракси, за последицу има ситуацију да су дозвољене само композиције српских и племенски сродних (дакле словенских, претежно руских) композитора. Проблемом етнизације Цркве, који је у већој или мањој мери присутан у свим православним помесним црквама, бавили су се савремени теолози, као нпр. Александар Шмеман и Атанасије Јевтић.²

Друга теорија, о еволуцији, у вези је са погрешном тенденцијом да се уметничка дела која су настала у различитим временским периодима и друштвеним контекстима рангирају на основу нечијег личног естетског укуса, а да се то затим намеће као једини исправан систем вредности.

Постоји и трећи, већ увелико одомаћен феномен да се за византијску црквену музику као синоним користи термин *грчко певање*. Прикладно је да овде напоменем да се код нас и савремени назив Православне цркве у Грчкој устаљено погрешно преводи као Грчка православна црква, иако је *η Ορθόδοξη Εκκλησία της Ελλάδος*, заправо, Православна црква Грчке. То је суштинска разлика, јер Црква, бар теоретски, не би требало да има етничку припадност. О томе, уосталом, сведочи *Символ вере*, где у 9. члану стоји да православни хришћани верују у *једну, свету, саборну и апостолску Цркву*. Данас се, међутим, уместо саборности инсистира на етничкој припадности, па тако неки верују у српску, руску, грчку, румунску, бугарску ... Цркву. Иницијатива потиче од црквеног клира, а овај рад представља скромни прилог проучавању ефеката које таква теорија производи у пракси.

¹ О измишљању традиције видети: Erik Hobsbom, Terens Rejndzer /ur/, *Izmišljanje tradicije*, Beograd 2002.

² О томе видети: Александар Шмеман, *Национални препороди православних народа мимо православља*, часопис „Хришћанска мисао“, бр. 4-6, Београд 1994; од истог аутора *Православље на Западу – Црква, свет, мисија*, Цетиње 1997; Атанасије (Јевтић), *Загрљај светова – есеји о човеку и Цркви*, Србиње 1996.

О црквеној музици хришћанског Истока

У средоземном културном појасу дошло је до међусобног преплитања музике Сумера, Акада, Вавилона, Египта, Јевреја, Мале Азије, Персије, Грчке. Музика коју данас познајемо под називом *византијска црквена музика*, отуд је добила мелодијске основе које је уткала у своје музичко искуство и сазнање.³

За византијску црквену музику карактеристично је да је од самог почетка била искључиво вокална, без музичких инструмената.⁴ Западно хришћанство је у току првих десет векова неговало искључиво монофону црквену музику, да би је касније заменило полифоном.⁵ Као последица утицаја Запада на православни Исток, у 18. веку полифонија је продрла у руску, а затим и у остале православне цркве. Хармонизација византијског појања, према западним правилима хармоније и контрапункта, као и његово извођење уз пратњу оргуља, у супротности је са предањем хришћанске Цркве.⁶

Византијска црквена музика је на првом месту средство богослужења и обожавања, а затим и средство за сопствено самоусавршавање.⁷ У византијском богослужењу молитва је изражена језиком музике.⁸

У Апостолским правилима, у правилима Лаодикијског и Трулског сабора, појци су убројани у клирике⁹ и од њих је захтеван строжи начин живота него од лаика.¹⁰ Лаодикијски сабор је наредио да *нико други не може певати за певницом до канонски појци*.¹¹

Укоревајући хришћане који су у цркву унели профане и театарне мелодије, свети оци допуштају и уводе скромно појање, какво приличи светости богослужења. У 4. веку египатски монах Памво ревнује против профаних модулација које су се употребљавале на богослужењу у цркви Светог Марка у Александрији и опомиње да у цркви не треба да се праве позоришне сцене. Свети Атанасије Александријски увидео је потребу да се

³ Више о томе видети код: Μάριος Δ. Μαυροεϊδης, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Αθήνα 1999.

⁴ *Византијска музика*, у Британској енциклопедији, 1941, св. 4, 492. О томе видети и у: Δ. Γ. Παπαγιωτόπουλος, *Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1986, 20.

⁵ *Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge*, vol. 10, 157.

⁶ Константин Каварнос, *Византијска мисао и уметност*, Теолошки погледи, версконаучни часопис, година XI, бр. 1-2, Београд 1978, 85.

⁷ Исто, 79.

⁸ Милорад Лазић, *Етос византијског црквеног појања*, Теолошки погледи, бр. 3-4, Београд 1984, 237.

⁹ Апостолска правила 26, 43, 69; 24. канон Лаодикијског сабора (4. век); 4. и 5. канон Трулског сабора.

¹⁰ Апостолска правила 42, 43, 69; 24. канон Лаодикијског сабора.

¹¹ Правило 15.

црквено појање ослободи од свега профаног и да се оставе само једноставне и благе мелодије.¹²

Византијска музика има свој сопствени систем музичких скала, своје законе и каноне, свој начин компоновања, свој систем писања нота.¹³ У погледу етапа развоја нотације разликују се четири периода: палеовизантијска нотација – екфонетска (900-1200), средњовизантијска – округла или Дамаскинова (1200-1400), касновизантијска или Кукузелјева (1400-1821), модерна нотација или Хрисантова (од 1821).¹⁴

Највећа заслуга за уређење црквеног појања у православној Источној цркви припада светом Јовану Дамаскину, којег Л. Мирковић назива *оснивачем грчког црквеног појања*.¹⁵ Напоменула бих да је Дамаскин био Сиријац, најпре први министар калифа у Дамаску, а затим монах у манастиру Светог Саве Освештаног.¹⁶ Свети Јован Кукузел, којег Л. Мирковић назива *најзнаменитијим појцем грчке цркве*, био је велики реформатор црквене музичке теорије.¹⁷ Постоји мишљење да је Кукузел био Словен из Драча.¹⁸

Ваља обратити пажњу на то да у доба Дамаскина и Кукузелја Грчка као држава није постојала, већ се њена савремена територија налазила у саставу Источног ромејског царства (Византије). Након поделе Римског царства 395. године, Константинопољ је постао Нови Рим, главни град нове Ромејске царевине. У овом граду је преовладавао грчки начин размишљања, али је било источних утицаја, посебно из Сирије. У Константинопољу је живело доста припадника различитих народа. Ж. Валтер, између осталих, наводи Италијане, Немце, Готе, Вандале, Англосаксонце, Скандинавце, Сиријце, Јермене, Персијанце, Мауританце, Етиопљане, Турке, Русе, Грузине. Они су, у већини случајева, после две генерације постајали чисти Ромеји, хришћани који су говорили грчким језиком, а били су грађани Источног римског царства.¹⁹ Ромеји су имали своју, како световну тако и црквену *ромејску* музику, код нас познатију под називом *византијска*, па зато у тексту користим тај термин.²⁰

¹² Л. Мирковић, *н. д.*, 262.

¹³ К. Каварнос, *н. д.*, 86.

¹⁴ Τάκης Καλογερόπουλος *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής – από τον Ορφέα έως σήμερα*, τόμος 1, Αθήνα 1998, 419.

¹⁵ Лазар Мирковић, *Православна литургија I*, Сремски Карловци 1918, 264.

¹⁶ Епископ Николај Велимировић, *Пролог*, Шабац 2001, 800.

¹⁷ Л. Мирковић, *н. д.*, 267.

¹⁸ Епископ Николај Велимировић, *н. д.*, 643.

¹⁹ Ζεράρ Βαλτέρ *Η καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, Αθήνα 1990, 149.

²⁰ О световној ромејској музици видети: Χρίστος Τσιαμούλης, Παύλος Ερευνίδης, *Ρομηοί συνθέτες της Πόλης (17^{ος} – 20^{ος} αι)*, Αθήνα 1998.

О црквеној музици у Срба

Словени су, примивши из Цариграда православну веру, отуд усвојили и црквено појање. Према Л. Мирковићу, вероватно су га међу њих пресадили свети апостоли Кирило и Методије. Свети Кирило је, учећи науке у Цариграду, учио и музику, што је било уобичајено за сваког образованог човека у Византији. За његовог живота подунавски Словени су *појали* свету литургију на словенском језику.²¹ Појање које је било неговано у Цариграду, оставило је веома позитиван утисак и на Русе када су у 9. веку посетили овај град: „*Када дођосмо у Цариград, казиваху они, Грци нас уведоше у своју цркву где они Богу своје служе, и тамо видесмо такву красоту и славу, да наш језик то не може исказати: одежде њихових јереја беху најчудесније, богослужења веома дивна, држања свих људи побожно, појање толико слатко, какво нигде не чусмо; и нас обузе нека радост, и ми не осећасмо себе, нити знађасмо да ли смо на земљи или на небу. И нема у целом поднебесју такве лепоте и преславног богославља као што је код Грка. Због тога верујемо да је вера њихова истинита, и само са тим људима живи Бог истинити*“.²²

Два најстарија очувана словенска рукописа забележена су тзв. *екфонетском* нотацијом, а то су *Остромирово еванђеље* из 1057. године и *Купријановски* или *Новгородски листићи* из 11. века.²³

Према К. Манојловићу, црквено певање је пренето у Србију са Свете Горе, односно из манастира Хиландара, који је био центар духовне културе и живота Срба у доба Немањића. У Србији се црквено певање развило под утицајем певања народа са истока, а поготову из Сирије и Јерменије, јер су српски калуђери одлазили у Свету земљу и Јерусалим.²⁴

Појање византијске мелодије захтевало је нову обраду и појачку редакцију због језичких специфичности, па се тако српска песмотворачка оригиналност испољавала у свим областима црквене музике. Стваралачка способност појца није била паралисана сталним понављањем мелодија, те није представљала механичку улогу човекове личности у духовној музици.²⁵

За историју српске музике веома је битан рукопис (бр. 1495) из 1360-1385. године, који припада светогорском манастиру Ватопеду. Према једном запису на маргини, приписује се грчком монаху Јоакиму, за кога је

²¹ Л. Мирковић, *н. д.*, 270.

²² Др Јустин Сп. Поповић, *Житија светих за месец јули – Житије светог равноапостолног Владимира, великог кнеза Кијевског*, Београд 1996, 360.

²³ Љубица Рајковић-Петронијевић, *Стара српска музика у периоду од IX до XV века*, Теолошки погледи, година XI, бр. 4, Београд 1978, 244.

²⁴ Коста П. Манојловић, *За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности*, Гласник – службени лист Српске Православне Цркве, Београд, новембар-децембар 1996, бр. 11-12, 210.

²⁵ М. Лазић, *н. д.*, 239-240.

проналаском још једног рукописа (зборника манастира Јована Претече из 1453. године) установљено да је имао титулу *доместик Србије*.²⁶

Најстарији музички извор српске редакције из 15. века јесте *Зборник* из 1431. године. Аутор је Давид Редестинос, доместик светогорског манастира Ивирона на Светој Гори. Поред песама на грчком, овај рукопис (бр. 544) садржи и два црквенословенска текста српске редакције са касновизантијском нотацијом. С краја 15. века потиче и други, изузетно важан двојезични рукопис српске редакције, у коме се налазе дела три српска композитора: јеромонаха Исаије, Николе и кир Стефана, као и дела два грчка композитора која су на изванредан начин била повезана са Србијом: Јоакима монаха – доместика Србије и Мануила Раула.²⁷

Најдрагоценији српски средњовековни музички рукопис (Кукузелеве редакције) је *Зборник – псалтирија* из 15. века,²⁸ који је садржао десетак песама на црквенословенском језику српске редакције и неколико двојезичних – грчких и словенских песама. Изгорео је приликом бомбардовања Београда од стране Немаца, 6. априла 1941. године. Проф. Коста Манојловић успео је да сними 1937. године неколико страница овог рукописа, тако да је сачувано 12 фотографија које се налазе у Архиву САНУ, бр. VII/433.²⁹ На 287-288. страни овог рукописа забележено је да је то *творение Доместика кир Стефана Србина*, тј. дело учитеља, господина Стефана Србина. Титула *доместик* говори о томе да је он био учитељ хора, који је имао не само добар глас, већ је добро познавао и музичку теорију.³⁰

У Бодлеинској библиотеци у Оксфорду налази се стихира са црквенословенским текстом забележеним црвеним грчким словима, која датира из 1553. године.³¹ Ова стихира, за коју се сматра да је забележена у Хиландару, не разликује се од византијске мелодије која јој је служила као узор. За историју српског појања то је знак, каже Д. Стефановић, ако није и доказ да је оно у 16. веку било подређено грчком утицају. Ови примери доказују да су грчке мелодије представљале основе на којима је извођен, певан, црквенословенски текст.³² Дакле, постојали су јединство и истоветност мелодије, а једина разлика била је у језику на коме се појало.

Према Д. Стефановићу, сви ови подаци потврђују познату теорију да је српско, као уосталом и руско и бугарско, православно црквено појање

²⁶ Љ. Рајковић-Петронијевић, *н. д.*, 246.

²⁷ Исто, 247.

²⁸ Рукопис Народне библиотеке у Београду под бр. 93, са 307 фолија.

²⁹ Љ. Рајковић-Петронијевић, *н. д.*, 247.

³⁰ Исто, 213.

³¹ Димитрије Стефановић, *The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant*, Зборник радова Византолошког института, књ. 7, Београд 1961, 187.

³² Димитрије Стефановић, *Неколико података о грчком утицају на српско црквено појање*, Богословље 1 – 2, Београд 1961, 108.

настало на основу и под утицајем грчког. Тај утицај није престао ни у 19. веку.³³

Љубица Рајковић-Петронијевић каже да лепота наше средњовековне музике лежи како у њеној идејној снази, тако и у њеној оригиналности и националној афирмацији. Ауторе наше старе црквене музике краси изузетна музичка писменост, као и језичка образованост, без ичега лакомисленог и вулгарног. Њихове композиције имају и данас своју изузетну музичку и мисаону вредност, које сведоче о њима не само као о личностима, већ као и о представницима једног прошлог, а нама – ипак – тако блиског света.³⁴

* * *

Од 19. века и романтизма може се код Срба пратити тенденција приближавања западноевропској, заправо римокатоличкој традицији. То се могло постићи, између осталог, уз помоћ народне новокомпоноване музике, профане и сакралне. Било је потребно *измислити* како народну (световну), тако и црквену музику. Са друге стране, у Аустроугарској је још у 18. веку постојала жеља за унијаћењем Срба, што се постепено могло остварити путем црквене уметности. О томе сведочи текст тајне инструкције кардинала Колонића из 1706. године, упућене цару Леополду I, који представља одговор на молбу патријарха Арсенија III Чарнојевића поводом дозволе за градњу цркава. Текст инструкције гласи: *У оним пак местима, где пре нису имали никакве цркве, а има велики број Срба, нека се дозволи за љубав мира, да бар једну цркву саграде; а у случају ако би градски магистрати, или земље господар, могли отклонити пламен неслоге и сваки сукоб, може им се, шта више, дати и потребна грађа за цркву, јер се српске цркве током времена лако могу у католичке цркве обрнути и заузети.*³⁵

Када је Мојсије (Петровић) 1713. године дошао у Београд за митрополита, црквеном појању је посвећена већа пажња. Он је довео са Свете Горе јеромонаха Анатолија, искусног певача, и устројио је у Београду грчку школу, *из које је по времену узимао јуноше са добрим гласом, које је онај псалт (=певач) научио појати по грчкој псалмоди, числом довољне, чим је цркву изредно увесељавао. И тако распространивши се грчку пјенију свуда, преста српско пјеније сасвим тако, да се данас једва чује.*³⁶ Ваља напоменути да је у Цариграду (после његовог пада 1453. године) прва школа појања отворена 1727. године, дакле четрнаест године касније у односу на београдску школу.³⁷ Грчки утицај на црквени живот у Срба, па тиме и на појање, био је још већи после укидања Пећке патријаршије 1766. године. На владичанским

³³ Исто, 110.

³⁴ Љ. Рајковић-Петронијевић, *н. д.*, 248.

³⁵ Радослав М. Грујић, *Како се поступало са српским молбама на двору ћесара австријског последње године живота патријарха Арсенија III Чарнојевића*, Нови Сад 1906, 23.

³⁶ К. П. Манојловић, *н. д.*, 214.

³⁷ Δ. Γ. Παπαγιωτόπουλος, *н. д.*, 35.

местима српских епархија били су Грци, те је и богослужбени језик био претежно грчки.³⁸ Међутим, грчке владике су се углавном лоше односиле према српском становништву, што је за последицу у појединим крајевима (нпр. у Босни, Старој Србији) имало одбојност према свему што је грчко.³⁹

Митрополит Стеван Стратимировић (1790-1836) за певање је позвао архимандрита манастира Крушедола – Димитрија Крестића. Он је 1776. године био код неког грчког учитеља у Бановцима или у Суботишту, где је учио грчко певање које је доцније дотеривао по *своме* укусу. Стратимировић је довео 1797. године најбољег певача тога доба, Дионисија Чупића, и наредио му да *свој* начин певања уведе као сталан у Богословију. Чупићево певање, које је било врло отегнуто, скратио је доцније, на *жељу* митрополитову, Јеротеј Мутибарић. Према томе, Чупић и Мутибратић су значајни радници, а можда и *творци* тзв. карловачког појања.⁴⁰ Ваља имати на уму да чим постоји *творцац*, тј. аутор, то је онда ауторско, а не народно стваралаштво. Ово наглашавам, јер противници византијске црквене музике често наводе да је она непотребна и страна, сматрајући да Срби имају српску *народну црквену* музику, која је поникла од српске *народне* музике.

Будимски епископ Дионисије Поповић препоручио је 1821. године митрополиту Стратимировићу јеромонаха Макарија, који је већ започео рад на штампању *Црквеног појања по обичају Цркве у Константинопољу, а прилагођено на влашком (румунском) језику*. Стратимировић је предлог прихватио, али до издања на српском језику никад није дошло, док је румунска редакција византијског појања штампана у Бечу 1823. године.⁴¹

Исти митрополит Стратимировић касније је помогао Корнелија Станковића, који је 1862. године у Бечу објавио своју композицију под насловом *Божественнаја служба свјатаго отца нашего Иоанна Златоустаго, У ноте написао за четири гласа и клавир* удесио Корнелије Станковић.⁴² Својим писмом од 13. јануара 1864. године Панчевачко певачко друштво моли К. Станковића да *компонује* једну народно-црквену службу у *тврдом сугласју* (у дуру).⁴³

Дакле, Станковић је, поред увођења вишегласног певања, увео и инструменталну пратњу која, као што смо видели, није у складу са предањем хришћанског Истока. То је свакако последица његовог образовања, јер је као

³⁸ К. П. Манојловић, *н. д.*, 214.

³⁹ И. Иванић, *Из црквене историје Срба у Турској у XVIII и XIX веку*, Београд и Нови Сад 1902, 21.

⁴⁰ К. П. Манојловић, *н. д.*, 214.

⁴¹ Даница Петровић, *Карловачко појање и дело Корнелија Станковића*, у зборнику Корнелије Станковић и његово доба, САНУ књ. 24, Београд 1985, 139.

⁴² Димитрије Стефановић, *Неколико података о грчком утицају на српско црквено појање*, Богословље св. 1-2, Београд 1961, 107.

⁴³ Срђан Јаћимовић, *О аутентичном у музици српске цркве*, у зборнику Српска Византија Београд 1993, 191.

и други српски композитори, који су у 19. веку обрадили црквене мелодије, похађао западноевропске академије, али са теологијом није имао присног додира.⁴⁴

Васељенски патријарх Антим и Свети синод штампају новембра 1846. године у Константинопољу посланицу којом забрањују увођење вишегласног четворогласног појања и његову употребу при светим службама у свим православним црквама. Првенствено се критикују бечка и тршћанска капела, које су прве увеле четворогласно певање (вероватно руске музике). Васељенски патријарх је апеловао на тадашњег карловачког митрополита Јосифа Рајачића писмима у два наврата, тржећи да се посланица јавно прочита у свим црквама. Није добио одговор све до фебруара 1848. године.⁴⁵ Још једно мишљење митрополита Рајачића гласи: *уши су народа у Театру и на Концертима много задовољније него кад слушају једног кроз нос појућег појца у цркви.*⁴⁶

Рајачићев став је у потпуности у складу са духом који је владао у круговима српске интелигенције у 19. веку по питању музике уопште. Код Петра Коњовића налазимо следеће о рецепцији музике у првим годинама ослобођења и оснивања српске државе: *у већим центрима српским, нису се много цениле, шта више пре су се омаловажавале оригиналне српске мелодије, које је и даље само народ певао. Тадашња интелигенција, која се састојала већином из странаца или од Срба под утицајем страначке културе, одушевљавала се више немачким, талијанским и француским мелодијама, а дружине које су се склапале, као она у Новом Саду 1828. године, певале су позоришне песме (на српском језику, наравно), које би сложили страни музичари из страних мотива. Те су мелодије, иако стране, припаљале за Србиново ухо, те је и тај први покушај хармоничког (вишегласног) певања код нас Срба наишао био на врло леп пријем.*⁴⁷

У Београду је пред Први светски рат, одлуком Архијерејског сабора, званично примљена у штампу *Литургија светог Јована Златоустог*, коју је компоновао Стеван Мокрањац. Мокрањац се школовао у Минхену, Риму и Лајпцигу.⁴⁸ Прво издање Мокрањчевог *Осмогласника* изашло је 1908. године.⁴⁹

У предговору свом *Осмогласнику* Мокрањац нам даје сведочанство о томе каква је црквена музика била у његово доба и какве је он интервенције

⁴⁴ М. Лазић, *н. д.*, 241.

⁴⁵ С. Јаћимовић, *н. д.*, 192.

⁴⁶ Исто, 192.

⁴⁷ Петар Коњовић, *Књига о музици српској и славенској*, Нови Сад 1947, 49.

⁴⁸ С. Јаћимовић, *н. д.*, 193.

⁴⁹ Даница Петровић, *Осмогласник у српском појању у мелографском раду Стевана Мокрањца*, у: *Духовна музика IV*, Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца, књ. 7, Београд 1995, 15.

учинио према свом укусу. Каже да је *Осмогласник* и све српско црквено појање ставио у ноте по певању старога, одличнога појца и znalца нашег црквеног појања – г. Јована Костића. Сам Мокрањац је у детињству знао и певао црквене песме као што су се онда певале – са силним шарама, мелизмама и тзв. трилама. Те мелодије су као такве са њим срасле, па је зато у *Осмогласнику* на више места задржао старинске мелодијске фигуре које би се могле упростити, али би та упрошћена места изгубила своју праву мелодијску карактеристику. Али је у овом издању по свом избору, дакле својевољно, *избацио све триле, сва кићења и претерана заигравања грлом на појединим тоновима, које су наши стари певачи тако радо употребљавали*. Даље у тексту описује начин певања који је постојао пре њега, а који заправо одговара византијском: *у оно време скоро ни један тон није се певао по својој вредности чист, већ је свака четвртина, па и свака осмина на своме почетку и на своме свршетку имала разна заигравања гласом, предударце и заударце. Често пута подизањем и спуштањем грла, задржавањем тона у грлу, вођењем тона кроз нос итд. Изводили су ефекте, којима се у оно доба дивило, и за које би се тада казало: „пева и јеца“, „пева и плаче“, „пева и смеје се“.* Мокрањац сугестивно закључује да би *данас такав начин певања у истини изазвао недопадање па можда и одвратност*.⁵⁰

Митополит београдско-карловачки, патријарх српски г. Павле Стојчевић сматра да Мокрањац није добро забележио мелодије, јер речи нису правилно наглашене. Каже да *већ одомаћено без смисла наглашавање бива фиксирано радом Стевана Мокрањца и других музичара, који су их бележили онако како су чули од појединих појаца. Тако се оне певају и данас. Није се стигло до озбиљнијег одступања од механичког понављања навикнутог певања, које не води рачуна о бољем разумевању текста и правилнијем наглашавању речи да би их и појци и верни у цркви разумели и своју веру продубили*.⁵¹

Рад Станковића и Мокрањца био је у складу са општом духовном климом и модом која је била доминантна у то доба на Балкану. Као паралелу, навешћу пример Грчке. Са ослобођењем од турске власти, многи грчки интелектуалци одлазе на студије у Западну Европу, претежно у Немачку. Грчка интелигенција, као и српска, желела је да се повеже са западноевропским културним наслеђем.

Јоанис Сакеларидис (Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης) је први започео хармонизацију византијске црквене музике, за два и три гласа, по узору на западноевропску хармонију. Рођен је у Литохору 1853, а умро је у Атини 1938. године. Био је професор црквене музике и химнограф, теоретичар и предавач. Прве часове музике имао је код свог оца, свештеника. Касније је студирао византијску музику у Солуну и западноевропску у Атини. Истовремено је студирао на атинском Филозофском факултету. Као студент је

⁵⁰ С. Мокрањац, *Српско народно црквено појање I Осмогласник*, Београд 1964, 3.

⁵¹ Патријарх српски г. Павле, *Одговор*, Гласник, август – број 8, Београд 1996, 121.

био лапмадарије (=хоровођа леве певнице) у Светом Спиридону, а касније је постао протопсалт (=хоровођа десне певнице) у цркви Светог Николаја у Пиреју. У кратком периоду постао је познат, те је добио место протопсалта у цркви Свете Ирине (Еолу) у Атини. Био је протопсалт и хоровођа (вишегласног хора) у атинској Митрополији, у Светом Георгију (Каруки), у Светом Константину на Омонији, у Хрисоспилеотиси (Еолу) и, на крају, опет у Светој Ирини. У поменутиим црквама певали су вишегласни хорови.⁵² Био је члан Црквеног музичког друштва Атине. Поменућу само нека од његових главних дела: *Хрестоматија црквене музике* (Атина 1880); *Црквене песме* (записане западноевропском нотацијом, Атина 1884); *Οκτωих* (Атина 1888).⁵³

Дакле, и код Грка је у истом периоду уведено вишегласно певање. Као ново и у западноевропском, модерном духу, изазвало је одушевљење једног дела народа. Представници црквене јерархије подсећали су народ да такав начин певања није у складу са православним предањем Цркве.⁵⁴ Међутим, вишегласна црквена музика наставила је да се слободно развија.

На територији атинске Архиепископије и данас има храмова у којима је заступљено вишегласно хорско певање. Хорови су или мешовити (мушко-женски) или мушки – трогласни. Певачи су грчке националности, а изводе композиције и грчких и страних (претежно руских) композитора на грчком језику. Када се служи литургија светог Василија Великог, обавезно се певају композиције руских композитора које су записане у молу.

Навешћу само неке од цркава у којима се може чути ова врста музике: црква Светог Георгија (Карики), црква Светог Јована – Гаргаретас (Кукаки), црква Светог Пантелејмона (Илису), Успењска црква (Палео Фалиро), црква Свете Петке (Неа Смирни), Свети Николај (Пефкакиа).⁵⁵

* * *

Почетком деведесетих година 20. века на територији Београда (који у црквено-административном смислу припада Митрополији београдско-карловачкој) долази до оживљавања различитих аспеката црквеног живота. Зидају се православни храмови,⁵⁶ осликавају се већ постојеће и новосаграђене

⁵² Τ. Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής – από τον Ορφέα έως σήμερα*, τόμος 5, Αθήνα 1998, 316.

⁵³ Исто, 318.

⁵⁴ Исто, 317.

⁵⁵ У загради је наведен део града у коме се црква налази.

⁵⁶ Према извештају ЕУО АЕБК од 1990. године су на територији Митрополије београдско-карловачке изграђене следеће цркве у новом, српско-византијском стилу: Св. Јована Владимира, насеље Медаковић; Св. Кнеза Лазара, Земун поље; Св. Трифуна, Мали Мокри Луг; Св. Василија Острошког, Бежанијска коса; Св. Јована Милостивог, гробље Лешће, Св. Недеље, Велики Мокри Луг; Св. Прокопија, гробље Орловача; Нерукотвореног Лика Господњег, Зуце; Св. Димитрија, Нови Београд; Преображења Господњег, Крушевачка улица; Св. Петке, Чукаричка падина; Преображења Господњег, Видиковоца; Св. Луке, Крњача; Св. Василија Острошког, Бањица; Св. Луке, Чукарица.

цркве, отварају се иконописачке радионице. У црквеној архитектури и у иконографији, у овом периоду доминира српско-византијски стил. Постојећи црквени хорови добијају већи број чланова, а оснивају се и нови.

Д. Стефановић је пре десет година приметио појаву *хорских певача такозваног византијског појања*. Констатовао је да су грчке мелодије успешно прилагођене црквенословенском тексту руске редакције, а начин њиховог извођења је веома близак садашњем грчком светогорском певању. Према његовој процени, индивидуално опредељење верника, афинитет или одбојност према овом појању требало је да представљају одлучујући фактор за његово развијање у будућности.⁵⁷ Међутим, ово предвиђање се није остварило, о чему ће бити речи у наставку.

Мокрањчеве мелодије су, од када су се појавиле, дакле, пре непуних сто година, биле уједно и једине присутне у богослужбеној пракси. Древна српска византијска црквена музика поново је могла да се чује осамдесетих година 20. века у извођењу Драгослава Павла Аксентијевића.⁵⁸ Он је први код нас почео да поје по транскрипцијама неумских записа од 12. до 18. века и по сопственим записима, ослањајући се на живо усмено предање. Бави се углавном концертном делатношћу, а наступа уз бруј (исон) мањег мушког вокалног састава (до пет чланова). Ради бележења и снимања напева предузимао је бројна путовања по Грчкој, Светој Гори и Кипру. Наступао је широм бивше Југославије (Београд, Дубровник, Будва, Ниш, Неготин итд.) и у иностранству (Француска, Аустрија, Немачка, Грчка, земље бившег СССР-а, САД). Носилац је великог броја награда и међународних признања, а објавио је и већи број музичких издања.⁵⁹ Поред црквене византијске, бави се и старом српском народном музиком. Према мишљењу Д. Стефановића, Павле Аксентијевић песме изводи на доста индивидуалан начин, којим је успоставио свој стил.⁶⁰

Значајна личност за развој српске византијске црквене музике у новијем периоду био је јеромонах Пајсије Танасијевић (1957-2003). Он је био

⁵⁷ Димитрије Стефановић, *Црквено појање и црквена музика*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 15, Нови Сад 1994, 28.

⁵⁸ Рођен је 1942. године у Београду. Дипломирао је и магистрирао на Ликовној академији у Београду.

⁵⁹ Септембра 1988. године добио је прву награду за интерпретацију византијских напева на Међународном хорском фестивалу у Кардици (Грчка), а јануара 1990. године – једину награду Међународног фестивала у Москви. Добитник је награде Фонда за културу града Београда за 1989, Златне медаље Културно-просветне заједнице Србије за 1990, награде Радио Исбука 1990, и Годишње награде УМУС-а 2000. године. Музичка издања црквене музике: четири касете *Византијска духовна музика*, Беч 1984; ЛП и касета *Српски мелоди* (ППП Београд 1986) – бестселер за 1987. годину; ЦД *Музика старе Србије* (ППП Београд 1987); ЛП и касета *Србљак* (издање аутора 1989); ЛП и касета *Псалми* (Jugoton Zagreb 1990); ЦД *Антологија српске духовне музике 1* (издање аутора 2002). Подаци о Драгославу (Павлу) Аксентијевићу преузети су са Интернета: www.jugokonzert.co.yu/umetnici/pavle/biografija.htm

⁶⁰ Д. Стефановић, *Црквено појање и црквена музика*, 28.

игуман манастира Хиландара, а затим игуман манастира Свети Прохор Пчињски код Врања. Снимио је 1990. године у Београду касету византијске музике: *Химне са Хиландарског панигира – старо српско пјеније* (издавач Богословски факултет СПЦ). У манастирима којима је руководио било је заступљено византијско појање. Многи млади људи долазили су из Београда у ове обитељи и, поред осталог, имали су прилику да ту чују и науче ову врсту музике.

Један број хориста из Београда у контакту је са мушким општежитељним манастиром Светих Архангела, који се налази у Ковиљу, надомак Новог Сада, а припада Епархији бачкој. У овом манастиру се сва богослужења поју византијским напевом, који се ту негује од почетка деведесетих година 20. века, када је манастир почео да се обнавља. Братство манастира је објавило компакт диск и касету *Цветослов црквеног музичког предања православног истока – Објавићу име Твоје браћи својој, усред Цркве песмом ћу те величати* (Нови Сад 1999. године) а учествовало је заједно са светогорским појцима, Грцима, на богослужењу за славу манастира Хиландара, на Ваведење 1999. године, што је снимљено и објављено на пет компакт дискова под називом *Сазвучја Хиландарског славословља* (Београд 2000).

У Београду је 1993. године основан црквени православни хор *Свети Јован Дамаскин*. Хор је учествовао на богослужењима при храму Свети Александар Невски и у цркви Светих апостола Петра и Павла. У првом периоду хор се састојао из две групе певача (мушка и женска певница), које су на богослужењу антифоно појале. Хористи су научили савремену неумску нотацију од Владимира Јовановића, по образовању композитора, који је водио пробе оба хора и дириговао мушком певницом. Женски хор је 1998. године у Београду објавио прву касету *Радуј се Богомати Пречиста Пренепорочна лествице небеска*, са благословом митрополита црногорско-приморског Амфилохија Радовића, а затим су уследили компакт диск и касета *Певајте Господу песму нову – псалми Давидови* (Београд 2002).

Српски византијски хор *Мојсије Петровић* основан је 1996. године као црквени хор при капели *Светог Јована Богослова* на Теолошком факултету у Београду, на подстицај и са благословом свештеника Панајотиса Каратасиоса. Основна сврха постојања и рада хора јесте појање у цркви. У овој капели редовно поју недељом, на грчком и српском језику. Ту се појављује јединство мелодије, а једина је разлика у језику на коме се пева, као што је то био случај са древним рукописима, о чему је било речи раније. У једном периоду појали су суботом у цркви Рођења Пресвете Богородице (Ружици) и у манастиру Светог Архангела Гаврила у Земуну. Диригент хора Никола Попмихајлов, чувши хор братства манастира Ковиља, *пожелео је и*

сам да научи тај слатки напев.⁶¹ Хор је издао касету *Снимак концерта у новосадској синагоги* (Београд 1998).

Женски хор *Света Касијана*, који носи име познате византијске химнографкиње, основала је 1997. године мр Весна (Сара) Пено, истраживач у Музиколошком институту САНУ. Циљ оснивања хора је изучавање православног црквеног појања, бележеног неумском нотацијом. Основни задатак хора је промовисање хиландарске традиције 19. века и учествовање на богослужењима. Хор је од 1998. године имао удела у суботњим и недељним литургијама у цркви Светог Јована Владимира. Од 1999. до 2001. године хор је појао у цркви Вазнесења Господњег у Жаркову. Хор је објавио компакт диск *Из хиландарске појачке ризнице – Викентије Хиландарац* (Нови Сад 2003). Исте године изашла је књига мр Весне (Саре) Пено, под насловом *Викентије Хиландарац*.

Чланови ових хорова су људи различитих професија, међу којима има иконописаца, фрескописаца, архитеката, филолога, теолога, математичара, музичара, етнолога, музиколога итд.

Поменути хорови су више пута учествовали на концертима и богослужењима у земљи и иностранству. Поједини чланови ових хорова одлазили су на позив надлежних црквених власти у друге епархије и тамо су држали часове појања монаштву и мирјанима. Примера ради, чланице хора *Свети Јован Дамаскин* држале су, на позив митрополита црногорско-приморског Амфилохија, часове византијског појања у неким од женских манастира његове Митрополије (нпр. Ждребаоник, Бања, Пипери). Чланови сва три хора учествовали су на богослужењима у Епархији херцеговачкој, на позив тамошњег владике Григорија. Дакле, у другим епархијама је на богослужењима у појединим црквама и манастирима присутно и византијско појање. Навешћу само неке од тих епархија, поред малопре поменутих, црногорско-приморске и херцеговачке, а то су бачка, жичка, врањска и рашко-призренска. То свакако сведочи о друкчијем односу према црквеној уметности, који имају, у првом реду, црквене власти у овим епархијама.

Када се византијско појање појавило на богослужењима, митрополит београдско-карловачки, патријарх српски г. Павле Стојчевић, није показивао одбојност према овој врсти црквене музике. О томе сведочи податак да је 1993. године српски византијски црквени хор *Свети Јован Дамаскин* за своју хорску славу певао на литургији коју је служио патријарх, који је затим пресекао хорски славски колач у патријаршијској капели Светог Симеона Мироточивог. Исти хор је учествовао више пута на литургијама које је служио поменути архијереј. До прве редукције византијског појања дошло је у јулу 1995. године, када је наређено да хор мора да пева наизменично једну литургију по Мокрањцу, па једну византијски и тако редом. До потпуне забране византијске црквене музике дошло је у јулу 2001. године. Убрзо

⁶¹ Разговор са Николом Попмихајловим, *Тај слатки напев*, објављен у православном илустрованом часопису Искон, број 5, 29.

након тога разговарала сам са патријархом. Питала сам га за разлог забране: да ли је византијска црквена музика можда јерес када је изложена прогону и, коначно, забрани. Одговорио је да та музика *није јерес, ал је грчко!* Друга замерка је да је то певање *превише отегнуто, не може тропар* (=врста црквене песме) *да се пева пола сата*. Ипак, оставио је могућност да, конкретно, хор *Свети Јован Дамаскин* пева *понекад понешто* византијски. Рекао је да ни оно што се пева *по Мокрању* није сасвим исправно због погрешног наглашавања речи, а хорско певање је, посебно у високим деоницама, *превише бучно*.

На радикалну промену патријарховог става према византијској музици утицале су *приче о византинцима*. Наиме, тај назив се одомаћио за људе који се баве византијском музиком, а убрзо су у тзв. *црквеним круговима* почеле да се множе најразличитије и најневероватније приче о њима. Илустративна је анегдота везана за пробе хора *Свети Јован Дамаскин*, које су одржаване у црквеним просторијама при храму Свети Александар Невски. Хор је певао византијском солмизацијом једну композицију. Називи тонова у византијској музици разликују се од назива у западноевропској музици. Нису солмизација (до-ре-ми итд.)⁶² нити абецеда (С-Д-Е итд.), већ тонови имају називе ни-па-ву-га-ди-ке-зо-ни.⁶³ Неко је у пролазу, чувши непознате слоге, закључио да се ту окупљају секташи који се баве *мантрањем* и ту причу је раширио даље.

У разговору који сам обавила у јануару 2005. године са старешином храма Свети Александар Невски сазнала сам да је, према његовом тумачењу, патријарх забранио византијско појање због *секташког понашања певача*. Када сам му напоменула да постоји више хорова у чији састав улазе различити људи, одговорио је: *знам, и на Теолошком факултету се окупљају исти такви секташи*, иако, при том, ниједну службу није са њима служио нити их је лично упознао. Исти јереј замерио је господину Владимиру Јовановићу што је једном приликом отишао на разговор код патријарха у тексас-панталонама: *молим вас, код патријарха у фармеркама*. Један од свештеника из ове цркве отишао је корак даље, па када је један пар тражио да на њиховом венчању пева византијски хор, рекао им је да је тај хор *избачен из*

⁶² Називи тонова (до-ре-ми-фа-сол-ла-си-до) потичу од почетних слогова химне св. Јована:

| | |
|--------------------------|------------------------|
| <u>U</u> t queant laxis, | <u>F</u> amuli tuorum, |
| <u>R</u> esonare fibris, | <u>S</u> olve poluti, |
| <u>M</u> ira gestorum, | <u>L</u> abii reatum, |
| <u>S</u> ancte Johannes! | |

Први их је користио Гвидо из Арца (995?-1050?), музички теоретичар средњег века, да би својим ученицима олакшао наставу певања. Назив за тон si настао је тек у XV веку, а у XVII је ut замењено са do; о томе видети у: Роксанда Пејовић, *Историја музике*, књ.1, Београд 1991, 59.

⁶³ Поменути називи тонова (ни-па-ву-га-ди-ке-зо-ни) потичу од назива слова грчког алфавита: Νη/πΑ-Βου-Γα-Δι-κε-Ζω-νΗ; *na*, пошто је Α у функцији редног броја 1, представља редни број 2, Γ редни број 3, значи да је *na* први следећи тон од *ni* који се узима као основа. О томе видети код: Σίμων Ι. Καράς, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής – Θεωρητικόν*, τόμος Α', Αθήναι 1982, 2.

цркве. Стицајем околности познајем младенце који су ме ужаснути питали о каквој је то јереси реч, јер се из Цркве *избацују* јеретици.

Једна од главних заблуда је да ови хорови певају на грчком језику. То убеђење влада међу многим клирицима и лаицима који, при том, никада нису чули ове хорове, али однекуд знају да *византинци* певају на грчком. На овом језику поју само на Теолошком факултету, јер је тамошња капела Светог Јована Богослова – тзв. *грчка капела*, у којој поред српског служи и грчки свештеник, пошто богослужењима присуствују и Грци. У осталим, пак, црквама *византинци* су певали и певају искључиво на црквенословенском и српском.⁶⁴ Ово је потпуно у складу са православним предањем да се верници моле на свом језику, како би могли што потпуније да учествују у богослужењу. Из тог разлога се, на пример, у Атини, у цркви Свете Тројице на Синтагми богослужења обављају на руско-црквенословенском језику, а у цркви Светог Андреја Првозваног поред Архиепископије недељне литургије су на енглеском језику.

Хор *Свети Јован Дамаскин* је после забране извођења византијских мелодија, од јула 2001. године па до данас, наставио са активним учествовањем на богослужењима у храму Светих апостола Петра и Павла, певајући дозвољени, Мокрањчев напев. Тиме ови хористи практично показују да им је на првом месту богослужење, а начин појања је у другом плану. Њима се придружио и део хора *Света Касијана*, а оба хора независно и даље изводе византијске мелодије на концертима. Хор *Мојсије Петровић* је, поред концертне активности, несметано наставио да и на богослужењима поје на византијски начин, у поменутој капели *Светог Јована Богослова* на Теолошком факултету. Овај податак садржи део одговора на питање зашто је, између осталог, дошло до забране византијске музике. У овој капели служи декан Теолошког факултета, а присуствују и поједини професори. Нико од њих не сматра да је тај начин појања теолошки неисправан, те да га треба укинути. Са друге стране, када сам старешину храма Светог Александра Невског замолила да ми да теолошко образложење забране византијске музике, одговорио је да *ми имамо наше српско и то треба да чувамо*. Ради се, дакле, о грубом незнању које је довело до апсурдне ситуације да се Стеван Мокрањац прогласи за *старијег и српскијег* композитора од Стефана Србина! Тиме се историја српске црквене музике своди на непуних сто година, а укида се 600 година познате, писане, српске византијске средњовековне музичке историје. Д. Петровић је у једном од својих радова скренула пажњу на проблем да историја византијске, старе руске и јужнословенске музике није нашла одговарајуће место у школским плановима и програмима.⁶⁵ Последице су поражавајуће.

⁶⁴ О томе да византијски црквени хорови изводе композиције на црквенословенском језику сведочи наведена дискографија ових хорова.

⁶⁵ Даница Петровић, *Српско црквено појање као предмет музиколошких истраживања*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 15, Нови Сад 1994.

Закључак

Део црквеног клира, не познајући историју и природу црквене музике, прогласио је византијски напев за *грчки*, што је за последицу имало његово укидање у богослужбеној употреби. Забрана византијске музике довела је до стигматизовања људи који се њоме баве: њих жигошу као *секташе*, као оне који су *из цркве избачени*. Замерка због ношења цинса, у ствари, само показује површност односа, и када се суди на основу форме. Већина свештеника са територије Митрополије београдско-карловачке није рођена нити је одрасла у Београду. Природно је да су им начин одевања, опхођења, целокупан животни стил Београђана и младих људи, уопште, страни и често неразумљиви. Један од начина да се то превазиђе јесте *уознавање*. У том смислу сматрам корисним да видимо шта сами *византинци* кажу о себи.

Према Попмихајлову, жеља за обновом црквеног живота код младих блиско је повезана са тежњом за повратком на изворне вредности и аутентично предање Цркве, што се одражава и на однос према црквеној музици. *Волео бих да се поново повежемо мелодијским нитима са осталим балканским православним народима, а и да васпоставимо јединство музичког израза са временом светог Саве и светог деспота Стефана.*⁶⁶ В. Јовановић каже да уколико неко покаже и докаже да постоји врста и начин богослужбеног свештеног појања које је у већој и дубљој вези са Светим предањем и учењем Отаца, које истинитије сведочи Откровење Царства Божијег кроз звук, које боље усмерава пажњу на текст молитве и звуком га боље тумачи – уколико, дакле, такво нешто постоји, *радосно ћу престати са овом праксом и сместа ћу се учланити у најближе певачко друштво.*⁶⁷ Весна (Сара) Пено у књизи уз компакт диск каже да рад и ентузијазам њеног хора није био ничим другим мотивисан – до несебичном љубављу према богослужењу.

Велики број појаца византијске црквене музике истовремено улази у састав разних ансамбала и певачких група које се баве извођењем српских народних, сеоских и градских песама (*Моба, Бело платно, Београдска чалгија*). То може да послужи као показатељ да ови извођачи имају изграђен и национални и верски идентитет, где један не искључује други.

Забрана византијске црквене музике у богослужбеној употреби на територији Митрополије београдско-карловачке има свој корен у извитопереној еклисиолошкој свести. Црква се, у односу према музици, доживљава као простор за националну афирмацију. Занимљиво је да, као што сам већ напоменула, у другим доменима савремене црквене уметности (архитектура, иконографија) преовладава српско-византијски стил. Осим тога,

⁶⁶ Разговор са Николом Попмихајловим, *Тај слатки напев*, у Православном илустрованом часопису Искон, број 5, 29.

⁶⁷ Интервју са Владимиром Јовановићем, *Нема више Марије Терезије*, у православном илустрованом часопису Искон, број 5, 26.

није забрањена продаја репродукција фресака из, на пример, манастира Грачанице, Сопоћана, Студенице, иако не само у што су у византијском стилу, него су их управо Грци и насликали.

Црквена музика коју су компоновали Мокрањац, Станковић и Сакеларидис има своју несумњиву уметничку вредност. Настала у доба романтизма, била је у складу са духом времена у коме се више ценио театар од дугих служби у цркви. Наравно да и данас постоје различити музички укуси и схватање Цркве – како у Србији, тако и у Грчкој.⁶⁸ Суштинска разлика у односу на ситуацију у Србији је та да у Грчкој ниједан начин певања није забрањен. Грчка јерархија се не осећа национално ужојеном ако у некој цркви на богослужењу хор изводи мелодије руских композитора. Према речима архимандрита Захаријаса А. Лианаса, *музика и мелодија коју је Црква изнедрила, није ни јудејска ни етничка, већ је хришћанска и црквена.*⁶⁹

⁶⁸ Наводим пример Грчке, јер део нашег црквеног клира сматра да је византијска музика – грчка, иако је овај начин певања присутан и у Румунији, Бугарској, Русији и Албанији.

⁶⁹ Αρχμ. Ζαχαρίας Α. Λιανάς, *Εκκλησιαστική Ποίησης και Μελωδία*, εν Αθήναις 1949, 32.