

Весна Пено

ЗАЈЕДНИЧКЕ ЛЕСТВИЧНЕ ОСОБЕНОСТИ НОВИЈЕ ГРЧКЕ И СРПСКЕ ЦРКВЕНО-ПОЈАЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ*

Апстракт: У циљу установљавања карактеристика лествичног система српског црквеног појања у раду је спроведена упоредна анализа тонских низова песама *осмогласника*, у неумском запису Јована Протопсалта и у нотном запису Стевана Мокрањца. Циљ студије је да покаже заједничке елементе у тоналном устројству напева, односно гласова осмогласја у двама, и по многим другим музичким параметрима, сродним појачким традицијама. Највише подударности уочене су у тзв. дијатонским гласовима (првом, петом – првом плагалном, трећем и седмом – варису, осмом – четвртном плагалном) и то у свим напевима који улазе у њихов састав, као и у појединим напевима попут стихирарског четвртог и шестог, односно другог плагалног. Иако на визуелном плану, у упоредном приказу тонских низова, пре свега у ирмолошким напевима, другог, четвртог и шестог гласа нема сличности, уколико се апстрахују забележени предзнаци у српској верзији *осмогласника* и уколико се поменуте песме певају са природним интервалима лествица одговарајућих грчких химни, она постаје више него очигледна. У тонским низовима ових мелодија налази се умањена, не ни мала, не ни велика терца, коју су Мокрањцу певали појци крајем XIX века, а која највероватније одговара терци из меке хроматске лествице типичне за дате гласове.

Кључне речи: Црквено појање, лествица, глас, напев, анастасиматарион, осмогласник, грчко, српско, интервал, неумско писмо, линијска нотација, мелодијски образац.

Иоле упућенији познавалац грчке и српске богослужбене праксе може с правом констатовати да су једногласне појачке традиције у овим помесним црквама у одређеним сегментима сличне и међусобно повезане, а опет, у извесној мери различите и једна од друге удаљене. Степен подударности у утиску који на слушаоца оставља звучни резултат грчке и српске певнице последица је читавог скупа мелодијских елемената који карактеришу систем осам гласова у којима су распоређени напеви црквеног појања. Поред нужно другачијих ритмичко-метричких особености мелодија које произлазе из различитих језика певане химнографије, два су кључна параметра од којих се у упоредној анализи датих појачких традиција мора поћи. Први и значај-

* Овај рад је резултат пројекта *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

нији, на коме ћу се овом приликом задржати, тиче се лествичног устројства напева, док се други тиче изгледа и распореда мелодијских образаца унутар њих, тј. микроструктуре црквених химни.¹

„Нови метод музике“ који су почетком XIX века осмислила и у пракси са својим ученицима спровела тројица константинопољских учитеља појања, Хрисант, Хурмузије и Григорије, није се тичао превасходно ревизије касновизантијске неумске нотације. Реч је о првом темељном покушају да се у вековима дугој историји појачке уметности дефинише њен теоријски систем и то у свим важним елементима.

Посебна пажња посвећена је тонској организацији гласова осмогласја. У два својеврсна трактата, у *Уводу у теорију и праксу црквене музике*,² и затим у знатно проширеном издању познатијем као *Велики теоретикон музике*,³ лествични или, прецизније речено, модални систем византијске музике је постављен на рационалне основе.

Ако је у византијским пападикама и теоријским написима и било назнаке да су музичари осмогласје перцеповали превасходно као уређени редослед тонских низова,⁴ премда о томе до *Великог теоретикона* нико није експлицитно говорио, то је посве извесно показала реформа с почетка XIX века. Уз стандардизовање висина основ-

¹ Треба имати у виду да је организација мелодијског материјала у напевима умногоне повезана са одговарајућим лествичним особеностима гласова. Наиме, напеви унутар гласова се поред ритмичко-метричких својстава мелодија међусобно разликују управо по лествичним својствима, главним тоновима који чине окосницу мелодија, типичним алтерацијама, а неретко и карактеристичним модулацијама. О напевима у новијем српском у грчком појању упор. Весна Пено, „О напеву у православном црквеном појању – прилог типологији црквених напева“, *Музикологија*, Београд 2003, бр. 3, 219–234.

² Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου, *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδάζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν Νέαν Μέθοδον*, Παρισι 1821.

³ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου, *Μέγαλο Θεωρητικὸ τῆς Μουσικῆς*, ἐδ. Παναγιώτης Γ. Πελοπίδης, Τεργέστη 1832, Αθήνα 1977.²

⁴ Уп. Ἀντώνιου Ε. Αλληγιζάκη, *Κείμενα θεωρητικῶν ἐργειδίων* у: *Ἡ Ὀκταηχία στὴν ἑλληνικὴ λειτουργικὴ ἱμνογραφία*, ἐκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1985; О тоналном систему византијске музике видети и: Oliver Strunk, „The tonal System of Byzantine Music“, у: *Essays on Music in the Byzantine World*, W. W. Norton & Company INC, New York 1977, 3–18. На постојање хроматске лествице у византијској појачкој традицији указао је Георгије Амарјанакис. Уп. G. Amargianakis, „An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes, The Stichera idiomela for the Month of September in the Modes Deuterios, Plagal Deuterios and Nenano, Transcribed from the Manuscript Sinai 1230 (A.D. 1365)“, *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin*, Kopenhagen 1977, vol. 22–23; исти, „The Chromatic Modes“, у: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Wien 4 – 9 Oktober 1981, Akten II/7, leitung J. Raasted, Wien 1982, 32/7, 8–17.

них тонова – финалиса главних и плагалних гласова осмогласја,⁵ које није било познато старијој пракси, Хрисант и његови сарадници су гласове представили са аспекта њиховог лествичног уређења: тонског низа и одговарајућег система (пентахордалног, тетрахордског и трихордског) по коме се тонови и интервали између њих надовезују, као и одговарајућих главних – упоришних тонова који представљају окосницу мелодије и уједно препознативе завршетке у складу са интерпункцијским знаковима у текстуалном предлошку.

Природни лествични систем касновизантијског појања којег су тројица реформатора настојали на нов начин приближити почетницима, чиниле су три скале, различите по величини и распореду интервала: дијатонска, хроматска и енхармонска.⁶ Хрисант, Григорије и Хурмузије су у својим прорачунима интервалских вредности карактеристичних за наведене скале пошли од природне дијатонске лествице за коју су типичне три величине секунде: *мизон*, *еласон* и *елахистос*.⁷ Фреквенције ових интервала изразили су разломцима (9/8, 12/11 и 88/81), односно бројевима тзв. морија: 12, 9 и 7.⁸

Повишавањем или снижавањем одређених тонова унутар дијатонских тетрахорада добијају се хроматски, односно енхармонски интервали који чине хроматску и енхармонску скалу. Хрисант говори о две врсте хроматских лествица, од којих прва – *мека*⁹ у својој структури има интервале величине *мизона* и *елахистона*, и друга –

⁵ Упор. Еустатиос Макрис, „Значај тонских висина у ‘Новом методу’ грчке црквене музике“, *Нови звук*, Београд 2000, бр. 16, 90–98.

⁶ Ова три лествична модела своје порекло имају у античкој музици, а на њихово присуство у византијској музичкој пракси упућивали су средњовековни теоретичари попут Вријенијуса, Пахимериса и др. Уп. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. By Stanley Sadie, An imprint of Oxford University Press, Oxford – New York 2001, vol. 4, 747–748; Σίμωνος Καράς, *Γένη καὶ διαστήματα εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν*, Αθήναι 1970, 9–11.

⁷ Интервал под називом *мизон* представља разлику између квинте и кварте у природном систему, *еласон* – између терце и мизона, а *елахистос* између кварте и терце. Хрисант је у *Великом теоретикону* истакао да од поменутих интервала једино *мизон* одговара античком интервалу познатијем као *тон*, док су *еласон* и *елахистос* већи од *лиме*, односно *полустепена* у западно-европској музици. Уп. Σίμωνος Καράς, *Нав. дело*, 102.

⁸ Појам морија грчки теоретичари користе у значењу честица или најмањи део којим се изражавају односи фреквенција узастопних тонова. Тројица учитеља су акустичка испитивања вршили на монохорду коме је дужина жице 108 цм, а део жице на којој је звучао тон који са основним образује интервал октаве делили су на 68 подеока – морија. Фреквенције појединих тонова су, дакле, представљали и разломком и бројем морија. *Нав. дело*, 94–99.

⁹ Мека и тврда хроа или боја представљају у ствари мање или више упадљив прелаз са једног тона на други.

тврда, поред ових, има и тзв. *имитоне* – полустепене и *триимитоне* – интервал величине три полустепена. Препознативе особености енхармонске лествице су *енхармонска снизилица* и *повисилица*, чије присуство указује на интервал за који Хрисант каже да приближно одговара величини *тетартиморие* – три морије.¹⁰

Врло брзо након што је теорија реформатора почела да се примењује у певничкој пракси и пошто су њене поставке подлегле провери постало је јасно да они у својим прорачунима интервалских величина нису били сасвим прецизни.¹¹ Био је то повод бројним грчким музичарима и математичарима да примене сопствене методе у акустичким мерењима на моноорду и да јавности предоче добијене резултате који су се често међусобно знатно разликовали.¹² Још значајнији разлог појачаног интересовања за проблематику лествица у црквеном осмогласју био је тај што је, с једне стране, традиционално појање требало заштити од утицаја арапско-персијског фолклора и уношења разних макама у црквене мелодије,¹³ али и од све еви-

¹⁰ Хрисант напомиње да енхармонска лествица потиче из античке теорије музике, но да је тада имала другачији интервалски састав. Χρυσάνθου, *Μέγαλο Θεωρητικό*, *Нав. дело*, 113–115.

¹¹ У *Великом теоретикону музике* тројица реформатора су на лествице црквеног појања, како сам већ претходно указала, не увек критички примењивали акустичке и математичке прорачуне до којих су дошли антички философи. Преузели су притом и терминологију, али су у многим елементима остали недоречени, нарочито у вези са описом начина који су применили у одређивању појединих интервала. Χρυσάνθου, *Нав. дело*, 94–123. У теоретиконима штампаним средином XIX века, чији су аутори били или ученици тројице реформатора или ученици њихових непосредних настављача, интервали су на исти начин бројчано приказани. Уπ. Θεόδωρος Φωκαέως, *Κρήσις του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολι 1864, Έν Άθηναις 1902; Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρησις ήτοι στοιχειώδης διδασκαλία του θεωρητικού και πρακτικού της εκκλησιαστικής μουσικής, συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδάζοντων η αυτήν κατά την νέαν μέθοδο και μετά προσθήκης εξήγησεως της εξωτερικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολι 1875.

¹² Ови написи су превасходно објављивани крајем XIX и почетком XX столећа у црквеним часописима: *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, Παράρτημα της *Εκκλησιαστικής Αλήθειας*, Φόρμηγξ, Μουσικός Κόσμος.

¹³ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς μουσικήν*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1843, ανάστατική έκδ. Κουλουρα, Αθήνα; Π. Γ. Κηλτζανίδου Προυσαέως, *Μεθοδική διδασκαλία Θεωρητική και πρακτική προς εκμάθισιν και διάδοσιν του γησιού εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν*, Εν Κωνσταντινουπόλεως 1881, έκδ. Β. Ρηγοπούλου, Θεσσαλονίκη; Αντώνιος Ε. Αλυγίζακης, *Εκκλησιαστικοί και αραβοπερσικά μακάμια*, Θεσσαλονίκη 1990; Ioannis Zannos, *Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechischorthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*, Bonn 1994.

дентнијег продора темпероване западноевропске музике на чијим су основама поједини учитељи појања обучавали своје ученике.¹⁴

Са задатком да се величине интервала подвргну прецизној математичкој и научној провери, чиме би се спречило мењање и кварење мелодија последњих деценија XIX века је оформљена и специјална комисија при Цариградској патријаршији у којој су учешће узели сви у то време виђенији појци и теоретичари музике.¹⁵ Чланови комисије су били сагласни у налазима да до произвољности у интерпретацији различитих врста лествица, односно интервала, а затим и њиховог теоријског тумачења, долази пре свега због усмене појачке праксе. Као прво решење које је понуђено у циљу очувања једнообразности појачке традиције било је конструисање посебног инструмента, тзв. псалтириона на коме су сви различити интервали лествица природног лествичног система фиксно одређени, заправо темперовани.¹⁶

Комисија је задржала типичне интервале природне дијатонске лествице, с тим да су извршене корекције њихових величина: *мизон* 9/8 или 12 морија, *еласон* 800/728 или 10 морија и *елахистос* 27/25 или 8 морија. За меку хроматску лествицу су карактеристични *мизон* и *ипермизон* – прекомерни цео степен од 14 морија,¹⁷ а за тврду хроматску скалу интервали величине 4, 6, 12 и 20 морија.¹⁸ Структура енхармонске лествице чине повезани тетраорди са два *мизона* и једном *лимом* (од 6 морија).¹⁹

¹⁴ П. Е. Φορμώζης, *Οι χορωδιακές εκδόσεις της εκκλησιαστικής μουσικής σε ευρωπαϊκή μουσική γραφή στις δύο ορθόδοξες ελληνικές εκκλησίες της Βιέννας*, Θεσσαλονίκη 1967; Γιάννης Φιλοπούλος, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, Νεφέλη Μουσική, Αθήνα 1990.

¹⁵ Уп. *Στοιχειώδης Διδασκαλία τής Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Ἐκπονηθεῖσα ἐπὶ βάσει τοῦ Ψαλτηρίου ὑπὸ τῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, ἐν ἔτει 1883*, Κωνσταντινούπολι 1888.

¹⁶ У поменутој студији је детаљно описана конструкција овог инструмента. *Нав. дело*, 27–30.

¹⁷ Оваква хроматска структура се добија снижавањем другог ступња у оквиру дијатонског тетраорда *ди–ни*, *ни–га* за 4 морије (21/20), тако да се образује умањени интервал од 8 морија (15/14). Истовремено се између тако сниженог другог и трећег ступња формира прекомерни интервал од 14 морија или 7/6.

¹⁸ За тврду хроматску лествицу је, пак, карактеристично снижење другог ступња (*зо* или *ву*) за 135/138 или 4 морије, што одговара интервалу који се назива *апотоми еласон*, и повишење трећег ступња (*ни* или *га*) за 16/15 или 8 морија, у оквиру дијатонског тетраорда *ке–па*, *па–ди*. Овим променама се уједно умањује вредност еласон тона (*ке – зо*, *па–ву*) који постаје лима = 6 морија или 256/243, а елахистос тон (*зо–ни*, *ву–га*) се увећава, тако да износи 20 морија или 6/5.

¹⁹ Лима се добија када се одређени тонови који образују интервал величине еласон или умање за 4 морије, односно за интервал познатији као апотоми еласон

Пример бр. 1

Интервалска структура лествица по прорачунима Патријаршијске комисије²⁰

1а) ДИЈАТОНСКА ЛЕСТВИЦА

ν	π	β	Γ	Δ	κ	ζ'	ν'	тонови лествице
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	мартирije тонова
12	10	8	12	12	10	8		број морија



1б) МЕКА ХРОМАТСКА ЛЕСТВИЦА

ν	π	β	Γ	Δ	κ	ζ'	ν'	тонови лествице
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	мартирije тонова
8	14	8	12	8	14	8		број морија



тона (135/128) или када се елахистон увећа за 2 морије, односно за кому, чија је фреквенција изражена као 81/80.

²⁰ Транскрипција неумског записа у петолинијску нотацију је нужно делимична и неадекватна, нарочито када се имају у виду интервали природног лествичног система. Због тога су укључени додатни нотни симболи за повисилице и снизилице без којих није могуће приближније представити све постојеће величине интервала (видети у прилогу табелу бр. 1). Додатни нотни знакови су преузети из: Dimitri Giannelos, *La Musique Byzantine, Le chant ecclésiastique grec sa notation et sa pratique actuelle*, L'Harmattan, Paris 1996, 62–63). Напомињем да разлика између темпероване дурске и природне енхармонске лествице, с једне стране, и природне дијатонске лествице, с друге стране, није тако изразита при простом слушном опажењу, и то је управо био повод Димитрију Јанелосу да у наведеној студији природну дијатонску лествицу од *ни* до *ни'* поистовети у транскрипцији са дурском скалом од *c'* до *c²*. У овом раду сам се одлучила за примену додатних повисилица и снизилица у дијатонским гласовима грчког појања, како би се природни и темперовани интервали визуелно раздвојили, иако сам свесна да то, исто тако визуелно, умањује утисак сличности у упоредном приказу тонских низова српског и грчког *осмогласника*.

1в) ТВРДА ХРОМАТСКА ЛЕСТВИЦА

π	б	г	Δ	κ	ζ'	ν'	π'	тонови лествице
↵	σ	↵	σ	↵	σ	↵	σ	мартирије тонова
6	20	4	12	6	20	4		број морија



1г) ЕНХАРМОНСКА ЛЕСТВИЦА

ν	π	б	г	Δ	κ	ζ'	ν'	π'	б'	г'	тонови лествице
ηη	δδ	ϑ	ηη	δδ	ϑ	κ	ηη	δδ	ϑ	ηη	мартирије тонова
12	12	6	12	12	6	12	12	6	12		број морија



Званично саопштење акустичких истраживања Патријаршијске комисије је непосредно по објављивању наишло на врло оштре критике у црквеним круговима како при Великој цркви у Константинопољу, тако и у читавој Грчкој. Теоретичари и појци су се поделили у две струје: на оне који су поштовали ауторитет комисије и прихватили њене одлуке, посебно стога што је иза ње стајао Цариградски синод, и на оне који су резултате рада комисије сматрали супротним првобитном циљу. Наиме, употреба инструмента, чак у искључиво педагошке сврхе, била је по њима незамислива у склопу предањског карактера црквеног појања, а темперовање интервала, упркос томе што они нису звучали попут, условно речено, „западноевропских“ схваћено је управо као приближавање европској музичкој традицији и саображавање њеном теоријском систему. Но, упркос различитим оценама рада одабраних константинопољских представника међу црквеним музичарима, наведене величине интервала су, са тек ретким изузецима, остале важеће све до данас у теоријској настави црквеног појања у Грчкој.²¹

²¹ Један од најпознатијих грчких теоретичара и етномузиколога XX века, Симон Карас, отишао је корак даље од својих претходника и савременика у анализи лествица. Он је на основу проучавања великог броја напева из црквеног и на-

Као и у Хрисантовом *Теоретикону*, тако су и у спису Патријаршијске музичке комисије гласови осмогласног система према основним типовима лествица подељени у три главне групе или породице (гр. γένη): дијатонски су први, четврти и њихови плагални гласови, хроматски су други и други плагални, док су трећи и варис – енхармонски.²² Ако се, међутим, анализирају све песме у оквиру једног одређеног гласа и то на примеру искључиво основне појачке књиге каква је *осмогласник – анастасиматарион*,²³ уочиће се да оне

родног појања установио да постоје три основна лествична рода и две боје – *хроε* (тврда и мека) које подједнако важе и за дијатонску и за хроматску скалу. Интервали мизон, еласон и елахистос су по Карасу типични за меку дијатонску лествицу, док су за тврду дијатонску хроу карактеристични мизон и интервал мањи од имитона – који одговара полустепену, а који по његовој рачуници износи 5 ½ морија. Овакву лествичну структуру са интервалом чија величина приближно одговара дијатонском полустепену од 6 морија готово сви теоретичари с краја XIX века, почев од чланова Патријаршијске комисије, сматрали су енхармонском. Аргумент који Карас наводи у прилог својој тези да је реч о тврдој, а не енхармонској лествици, јесте тај да је типична одлика енхармонске скале *енхармонска повисилица* или *снизиллица*, уз помоћ које се образује интервал мањи од сваког дијатонског и хроматског полустепена и који се најприближније може представити са 4 морије. Одлике енхармонске скале су и две величине интервала терце, од 16 и 26 морија. Најзад, за меку хроматску лествицу типични су хроматски имитон – полустепен (6 ½ морија), елахистос (7 ½ морија) и прекомерни велики цео степен или ипермизон (од 16 морија), док су обележја тврде хроматике: хроматски имитон (6 ½ морија), дијатонски полустепен (5 ½ морија) и триимитон – величине три полустепена (18 морија). Напомињем да је Карас октаву делио не на 72, него на 71 морију, те је из тог разлога интервале изражавао и у половинама морија. Уп. Σίμωνος Καράς, *Γένη καὶ διαστήματα εἰς τὴν Βυζαντινὴν μουσικὴν*, Ἀθήναι 1970; исти, *Μέθοδος τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς – Πρακτικὸν μέρος*, τεύχ. Α', Β', Ἀθήναι 1981; исти, *Μέθοδος τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς – Θεωρητικόν*, τόμ. Α', Β', Ἀθήναι 1982. Све величине до сада помињаних интервала видети у табеларном прегледу у: Весна М. Пено, *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку – на примерима српске и грчке традиције*, магистарска теза у рукопису, Академија уметности у Новом Саду, 50.

²² Μουσική Ἐπιτροπή, *Нав. дело*, 49–62.

²³ У грчкој рукописној традицији новијег доба постоји више мелодијских верзија *анастасиматариона*, од којих су неке доживеле и своја штампана издања. Уп. Γεωργίου Ι. Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς – περίοδος Α' 1820–1899*, Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1998. Грчки појци у свакодневној богослужбеној употреби користе силабичну и средњеразвијену варијанту Петра Лампадарија Пелопонеског. Најчешће, пак, штампано издање ове варијанте *анастасиматариона* је у обради Јована Протопсалта. Његово прво издање је објављено у Константинопољу 1858. године, а до данас је имало преко десет репринта. У овом раду је за основ упоредне анализе са српским *осмогласником* коришћен зборник издавачке куће *Зои* из 1990. године. Уп. Απόστολος Δ. Βαλλήνδρας, Πρόλογος *Αναστασιματάριον ἀρχόν και σύντομον μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και διασκευασθέν υπό Ιωάννου Πρωτοψάλτου*, έκδ. 11, Αδελφότης θεολόγων η "Ζωή", Αθήνα 1990¹¹.

у својој основи немају увек исти лествични низ.²⁴ Наиме, у оквиру појединих гласова постоје јасно одељене групе мелодија – напеви засновани на различитим лествицама који пре свега из тог разлога, уз различите мелодијске обрасце, звучно нису међусобно слични.²⁵

Сходно преовлађујућим интервалима у тонском низу, његовој структури и амбитусу, карактеристичном финалису и другим главним тоновима, у аргосиндомо – средњеразвијеној верзији *Анастасиматариона* која се редовно користи у новијој грчкој појачкој пракси, чији је састављач Јован Протопсалт, евидентна су сва три типа поменутих лествица природног система.²⁶

Српски појци и мелографи црквеног појања, изузев Стевана Мокрањца,²⁷ нису указивали ни на какве специфичности у интерпретацији тонских низова или интервала, а сасвим је извесно да гласове, тачније напеве унутар гласова, нису ни повезивали са одређеним лествичним типовима. Више пута сам у различитим студијама указивала на то да су у процесу учења напева, као и у певничкој пракси, српски појци новијег доба превасходно били оријентисани на меморисање читавих мелодијских образаца, самим тим и доминантних тонова и украса у оквиру њих, као и на то да се у нашој средини, у прошлости и данас, посебним знаком појачке вештине сматра поштовање утврђеног редоследа образаца, нарочито при *кројењу* – испевавању ненотираног богослужбеног текста.²⁸

²⁴ На ову појаву је први у српској литератури скренуо пажњу Петар Бингулац у свом прегледном тексту „О тоналним основама у црквеном певању балканских народа“, у: *Рад XIV конгреса Савеза фолклориста Југославије у Призрену 1967*, Београд 1974, бр. 14, 561.

²⁵ Од овог сазнања је у концепцији свог теоретикона црквеног и народног појања пошао Симон Карас, који је према утврђеним типовима лествица груписао не гласове осмогласја у целини, већ њихове одговарајуће напеве. Уп. напомену бр. 21.

²⁶ Овом приликом свесно изузимам поменуто Карасову систематизацију величина интервала и типова лествица, иако је сматрам врло драгоценом и руководим се опште прихваћеном теоријом по којој се црквено појање учи у музичким школама, са изузетком оних у којима делују настављачи Карасове теоријске мисли. Разлог мог опредељења је искључиво практичан и одређен је потребом да се у границама ове студије прикажу главне сличности и разлике тонских низова у гласовима грчког и српског осмогласја. Подробнију анализу свих сегмената лествичног устројства песама које улазе у састав *осмогласника* видети у: Весна М. Пено, *Резултати анализе лествица у гласовима грчког и српског осмогласника*, у: *нав. дело*, 57–98.

²⁷ Мокрањца је у *Предговору* за *Осмогласник* покушао да, за практичне потребе својих ученика, у главним цртама систематизује музичке карактеристике гласова и то пре свега са лествичног аспекта, као и на плану ритма, темпа и др.

²⁸ Видети: Весна Пено, „Кројење као обликотворни принцип у црквено-појачкој пракси“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад

Уместо интонационе формуле, тзв. *апихиме* (гр. ἀπίχημα) из византијског и грчког појања, која у себи носи сва препознатива обе лежја лествице у којој ће се мелодија певати, пре него што започну певање новог текста мање вични српски појци у себи отпевају уводни образац мелопоетског *модела*, његов текст и мелодију, док искуснији, знајући напамет правац мелодије и њену завршницу, могу и без описане припреме да уђу у глас, односно прописани напев.

Бележећи химне европским нотним писмом, мелографи су напеве третирали сходно законитостима дур-мол система. Већина записивача се из практичних разлога определила за један одређени „штим“, како се корисници њихових зборника не би посебно трудили у ишчитавању предзнака разних лествица, и да би унапред уочили у ком се дијапазону тонова мелодије крећу. У складу са интервалском структуром мелодија, предзнацима су дефинисали припадност дурском, односно молском тонском роду, а поред одговарајућих предзнака, на местима где је то мелодија захтевала, уносили су и додатне повисилице, снизилице или разрешилице.

Иако је био свестан несумњиве повезаности црквених и фолклорних напева у којима су се, генерално узев, очували тонски нивои са природним интервалима, као и чињенице да се поједини тонски нивои у гласовима српског црквеног појања и начини интерпретације које је у детињству имао прилике да слуша, не уклапају у темперовани звук нити у логику западноевропског тоналног система, Мокрањац је у предговору *Осмогласника* о тоналним основама осмогласних напева говорио са аспекта темперованог лествичног поретка.²⁹ Као што је добро познато, напеве свих гласова је забележио in F, а овај тон је прогласио тоником чак и у оним мелодијама у којима улогу тоналног центра има неки други тон. Према датој тоници је дефинисао и све иницијалисе и финалисе мелодија по гласовима, тонски род, модулације и др.

1994, бр. 15, 145–155; иста, „The Tonal Foundations of Serbian Church Chant“, *Acta Musicae Byzantinae*, Iasi 2001, vol. III, 21–30; иста, „Tailoring of Texts Rather Than Melodies in the Serbian 19th and 20th Century Church Chanting“, у: *Music and Networking*, The Seventh International Conference, editors T. Marković and V. Mikić, Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade 2005, 211–220; иста, „How Have Serbian Chanters Learned to Chant in Recent History“, у: *Papers Read at the 12th Study Group – Cantus Planus*, Lillafüred / Hungary 2004 August 23–28, ed. L. Dobszay, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2006, 893–906.

²⁹ Стеван Ст. Мокрањац, *Осмогласник*, прир. Д. Петровић. (Сабрана дела, Духовна музика IV, том 7), Музичко-издавачко предузеће „Нота“, Завод за уџбенике и наставна средства, Књажевац – Београд 1996, 3–13.

Дурску лествицу Мокрањац је препознао у свим песмама првог, трећег, седмог и осмог гласа, као и у *стихирама на стихове, степенима, прокимену*, песми Богородице *Величит душа моја Господа и блаженима* другог гласа и *стихирама на Господи возвах* и на *хвалите* четвртог гласа. Дурмол је навео у вези са *стихирама на Господи возвах* и на *хвалите, тропаром, богородичним и седалнима* другог гласа, *тропаром, богородичним и седалнима* четвртог гласа и *стихирама на стихове, тропару, седалнима, степенима*, химни *Величит душа моја Господа* и *блаженима* шестог гласа.³⁰ Најзад, мелодије петог гласа су по њему молске, док за стихирарски напев³¹ шестог гласа каже да се „не крећу ни по једној у теорији признатој молској лествици. Оне имају свог сопственог закона, по коме се крећу. То чудновато кретање са чудним растојањима између појединих ступања даје овим мелодијама особиту оријенталну боју“.³²

³⁰ Амбитус тонског низа који Мокрањац назива дурмолем у тропару, богородичном и седалнима другог и четвртог гласа обухвата пет тонова и међу њима нема сниженог шестог ступња, гледано у односу на тон F који је записивач прогласио за тонику. Мокрањац је ову врсту лествице навео највероватније по аналогiji са осталим песмама из циклуса свакодневног и празничног појања које су му биле добро познате, а које припадају истој врсти – силабичног напева. Уп. Стеван Ст. Мокрањац, *Опите и пригодно појање*, прир. Д. Петровић. (Сабрана дела, Духовна музика V, том 9), Музичко-издавачко предузеће „Нота“, Завод за уџбенике и наставна средства, Књажевац – Београд 1998, 25, 171, 221 и др. Снижени шести ступањ уочљив је у ирмолошком напеву четвртог гласа у *Осмогласницима* Мите Топаловића и Бољарића и Тајшановића. Уп. М. Топаловић, *Осмогласник за велико и мало пјеније*, 1879, рукопис у Библиотеци Панчевачког српског црквеног певачког друштва; Г. Бољарић и Н. Тајшановић, *Српско православно пјеније, Октоих*, књ. 2, Сарајево 1891.

³¹ Реч је о средње развијеном мелосу коме припадају стихире *на Господи возвах* и *на хвалите*, а за које Мокрањац користи назив *самогласне мелодије*. О критеријумима у подели мелодија *осмогласника* у напеве видети: Весна Пено, „*О напеву у православном црквеном појању – прилог типологији црквених напева*“, *нав. дело*, 219–234.

³² Стеван Ст. Мокрањац, *Осмогласник, нав. дело*, 9. Оправданост, односно неоправданост употребе термина *оријентално* у вези са православним црквеним појањем, а нарочито у вези са лествичним основама црквених мелодија, завређује засебну и врло обимну студију. Извесно је да је овај појам Мокрањац користио са пежоративном конотацијом, баш као што га и данас, позивајући се на утицај османлијске музике на источно појање, посебно на простору Балкана, употребљавају, углавном у јавним излагањима, поједини представници стручне јавности, а још више, музички мање образовани или потпуно необразовани појединци (посебно међу члановима клира и верницима Српске цркве). Овом приликом подсећам да су хроматску лествичну структуру, и то у два вида: као меку и као тврду, познавали и у својим списима описали, далеко пре Византинца и Османлија, антички теоретичари: Аристоксен, Клеонид и Птоломеј. Уп. Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1982, 356.

Врло је важна Мокрањчева примедба у вези са величином терце у лествици *славословља* шестог гласа, као и стихирарског напева другог и ирмолошких химни четвртог и поново шестог гласа. Он је, наиме, констатовао да поједини српски појци имају тенденцију да *славословље* шестог гласа певају у дурмолу, с тим да „никада не извуку великој терци ону довољну висину, коју она треба да има као трећи дурски ступањ. Они певају ову терцу мало ниже не за то што они не би могли грлом извући велику терцу, већ што се томе противи карактер ових мелодија“.³³ У поменутих напевима другог и четвртог гласа Мокрањац је приметио супротно, да има много певача који терцу не произносе довољно високо као дурску, већ је певају ниже, скоро као молску. Чињеница и да је Корнелије Станковић, иако једини међу српским мелографима, хармонизовао исте мелодије у молу³⁴ навеле су Мокрањца на двојаки закључак: или су се оне заиста певале раније у молу или су се, што је још вероватније, певале „не артикулисано, тј. без правилног односа између појединих ступања, од прилике као мелодије наших гусала“.³⁵

Најзад, познати српски композитор и мелограф изнео је и претпоставку да је нестабилност терце последица певничке праксе у којој су српски појци настојали да, избегавајући да певају унисоно, једногласној мелодији додавали пратњу у паралелним терцама. Међутим, остао је готово уверен да „нашим и сувише природним и не музикалним певачима мала терца није ишла тако лако и поуздано из грла, а још више зато што велика терца на свршетку каквог мелодијског става у двогласном слогу звучи пуније и пријатније од молске терца, певачи који су водили мелодију вукли су терцу све на више, па се тако терца постепено заоштравала док није постала велика – дурска“.³⁶

Ново светло на Мокрањчеве претпоставке у вези са необичном терцом у другом, четвртог и шестом гласу, као и на разумевање лествичних принципа на којима је уређено српско црквено појање долази од резултата упоредне анализе нотног и неумског *Осмогласника*. Но, пре него што се задржим на конкретним закључцима указаћу на основне принципе од којих сам у примењеној методологији по-

³³ Стеван Ст. Мокрањац, *Нав. дело*, 9–10. Напомињем да се Мокрањац одлучио за дурску лествицу у напеву *славословља* шестог гласа.

³⁴ Уп. Ана Стефановић, „Нови прилози поређењу карловачког и београдског појања на примеру Осмогласника Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца“, у: *Развитак*, Зајечар 1991, бр. 1–2, 83–90.

³⁵ Стеван Ст. Мокрањац, *Нав. дело*, 10.

³⁶ *Исто*, 10–11.

шла, као и на поједине елементе који, премда се не чине одлучујућим за правилну егзегезу, то заправо јесу.

Као предуслов поређењу грчких и српских напева наметнуло се пренебрегавање врло важних разлика у природи и особеностима два типа нотације којима су они у новијој историји бележени.³⁷ У циљу што вернијег графичког представљања сличности и разлика у евидентираним тонским низовима, неумски запис је транскрибован у петолинијско нотно писмо. Мелодије из српског *Осмогласника* су, међутим, у већини гласова и напева сведене на финалисе грчких напева,³⁸ јер се једино тако у знатној мери показује валидност теорије о уређеном поретку лествица у гласовима црквеног појања, као и подударност у већини елемената који лествичну структуру одређеног гласа, и грчког и српског, чине препознативом. Притом, још једном наглашавам, пошло се од чињенице да један тонски низ није увек карактеристичан за све песме у оквиру једног гласа, те да се мање или веће разлике у амбитусу, врсти и распореду интервала, главним тоновима појављују од напева до напева који у збиру чине глас. Такође, премда један глас у целини може имати исту врсту лествице, у складу са тим у ком се њеном делу (ниском или високом) и у ком обиму тонова развијају мелодије које напева припадају, неминовне су мање или више упечатљиве звучне разлике међу њима. Ово стога што њихову окосницу чине другачији главни тонови, било да је реч о финалном, који је и најважнији, или о оним који се налазе на завршецима мелодијских образаца.³⁹

За адекватно тумачење резултата анализе лествичних основа грчког и српског осмогласја потребно је узети у разматрање и тонове чија висина, у зависности од правца у коме се креће мелодија, осцилује. Ови специфични тонови, у појмовнику западноевропске теорије музике названи алтеровани, а у грчким теоријама – гравити-

³⁷ О некомпатибилности две нотације видети: Γρηγορίου Θ. Στάθη, „Η παλαιά βυζαντινή σημειογραφία καὶ τὸ πρόβλημα μεταγραφῆς τῆς εἰς τὸ πεντάγραμμιον“, *Βυζαντινὰ*, Ἀθήνα 1975, 193–220; Vesna Peno, „Von der Sinoptischen bis zur Analytischen Neumatichen Notation – Am Beispiel des Sticherons von German Neon Patron“, *Музикологија*, Београд 2007, бр. 7, 259–278.

³⁸ У појединим случајевима транспозиција није изведена према финалису грчких мелодија, него према одговарајућем интервалу, тако да сличност у односима између тонова долази до пуног изражаја.

³⁹ Да је битно обележје појединих напева и препознативо својство гласа у целини, позиција конкретне тонске низа у датој лествици, другим речима, место иницијалиса и финалиса и самим тим распоред интервала, потврђују химне првог, четвртог и четвртог плагалног гласа из грчке традиције. Иако им је у основи иста – дијатонска лествица, у којој су интервали исте величине због различитог тоналног центра и финалиса медијалних каденци, звучни утисак је нужно другачији.

рајући тонови, нису увек у неумском запису означени, али се на основу усмене традиције готово поуздано зна како се изводе. Мокрањац је на овакве тонове скренуо пажњу корисницима његовог *Осмогласника* у напоменама у којима је предочио мелодијске варијанте, али су управо индикативни они које налазимо у главном нотном тексту. Сходно примењеној методологији, њих не треба везивати за преовлађујући тонски низ у напеву, већ их је потребно третирати као привремене алтерације или, пак, као тонове који указују на присуство модулације.

У неумском писму модулације су недвосмислене, будући да су означене посебним знаковима, тзв. *фторама*,⁴⁰ и по правилу су у функцији додатног истицања текстуалног предлошка, одређене речи или читавог стиха. У склопу мелодијских образаца које су учили напамет, српски појци су учили и модулације које у њима постоје, а да то нису регистровани. Мокрањац је, у складу са теоријском концепцијом западноевропске музике, модулације унутар мелодијских образаца тумачио као скретања у доминантни тоналитет или истоимени мол, односно дур, но, као што ћу у наставку показати, њихово присуство се у песмама српског *Осмогласника* готово по правилу везује за неписана правила о прожимању одређених гласова осмогласја, односно њихових лествица, чему паралеле поново налазимо у грчком *Анастасиматарихону*.⁴¹

Најочигледнија подударност између напева две појачке традиције, препознатљива како на основу звучне перцепције, тако и на основу графичког приказа тонских низова, присутна је у трећем и седмом гласу – варису.⁴² Лествичну структуру мелодија ових гласова чине интервали истих величина: два цела степена и један полустепен, а заједнички су им финалиси и завршни тонови у каденцама, алтеровани тонови⁴³ и типичан, равномеран мелодијско-ритмички покрет у обрасцима.⁴⁴

⁴⁰ Ови неумски карактери су у *новом методу* јасно дефинисани и у зависности од тога коју лествицу или, односно, коју интервалску структуру означавају, могу бити дијатонске, хроматске или енхармонске. *Фторе* су увек везане за конкретне тонове, али се уједно под њима подразумевају и интервали које образују са суседним тоном, оним који претходи или следи.

⁴¹ Весна Пено, „Сличности међу гласовима српског осмогласног појања – прилог аналитичком проучавању црквеног појања“, *Зборник Матице српске за сценске умености и музику*, Нови Сад 1998, бр. 22–23, 67–77.

⁴² Видети у прилогу нотне примере бр. 3.3 и 3.7.

⁴³ У грчком трећем гласу се и у ирмолошком и у стихирарском напеву јављају повишени други и четврти тон у односу на финалис, док се у српском трећем гла-

Заједничке особености долазе до изражаја и при анализи свих напева првог и петог – првог плагалног гласа, као и осмог – четвртог плагалног гласа, и, најзад, у стихирарском мелосу шестог – другог плагалног гласа.⁴⁵ Са изузетком осмог гласа, за све остале поменуте гласове, у обе појачке традиције, карактеристично је преплитање дијатонике (која је главно обележје лествица првог и петог – првог плагалног) и хроматике (која је својствена шестом – другом плагалном гласу). У тонским низовима датих гласова посебно место имају и алтеровани тонови.

Као илустрација значаја који у тумачењу тонских низова српског и грчког појања имају алтеровани тонови, и, још важније, као потврда да они често указују на присуство конкретне модулације у неки други тип лествице, може да послужи појава прекомерне секунде на коју је и Мокрањац скренуо пажњу у напоменама у вези са првим, петим и шестим гласом. У додатку уз мелодију воззатељног стиха *Господи возвах* првог гласа мелограф је посведочио да појци у другом у низу мелодијском обрасцу певају и *чист* и *прекомеран* други ступањ,⁴⁶ што и овом, као и петом и шестом гласу даје „оријенталну боју“.⁴⁷ Појаву прекомерне секунде у првом, али и у петом гласу српског *Осмогласника* треба, међутим, разумети као модула-

су појављује повишени четврти тон од финалиса. И у наставку рада, ступњеви у лествицама ће бити нумерички одређени у односу на стварни финалис мелодија.

⁴⁴ Занимљиво је поменути и да својеврсни изузетак унутар химни трећег гласа, познати божићни кондак *Дјева днес*, који је модел за све остале кондаке овог гласа, има исту мелодију и у грчком и у српском музичком предању. Видети: Весна Пено, „О мелодији божићног кондака трећег гласа ‘Дјева днес’“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 2005, бр. 32–33, 25–42.

⁴⁵ Видети у прилогу нотне примере бр. 3.1, 3.5, 3.8а и 3.8б, 3.6а. Напомињем да је у вези са првим, петим и шестим гласом издвојен само преовлађујући тонски низ, дакле, онај који карактерише лествичну структуру у већини мелодијских образаца унутар песме, односно у целини напева. Нотиране су и само главне, али не и све примећене алтерације.

⁴⁶ Мокрањац сходно својој концепцији наводи да је то четврти ступањ. *Нав. дело*, 15.

⁴⁷ Сам Мокрањац се у главном нотном запису првог гласа определио за *чист* интервал, како би избегао *оријентални* призвук. *Исто*. Прекомерна секунда је сигурно отежала Корнелију Станковићу хармонизацију стихира шестог гласа, а избегавали су је, кад год су могли, и Бољарић и се у Тајшановић. На ову појаву је скренуо пажњу још крајем XIX века Александар Живковић истакавши да добри појци у Карловачкој митрополији певају прекомерну секунду управо на местима на којима је поменути записивачи изостављају. Уп. А. Живковић, „Наше црквено појање“, у: *Весник српске цркве*, Београд 1899, бр. 1–2, 142. Занимљиво је и то да је у стихирама првог гласа Ненад Барачки редовно уносио прекомерну секунду, и то у трећи по реду мелодијски образац. Уп. Ненад Барачки, *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву*, (фототипско издање), Крагујевац 1995, Каленић, 81–85.

цију у тврдо хроматску лествицу,⁴⁸ што је уобичајено нарочито за стихирарске мелодије првог и првог плагалног гласа касновизантијске појачке традиције из које су проистекле и новија грчка и новија српска музичка пракса. У *Анастасиматариону* Јована Протопсалта, као и у другим неумским зборницима сличне врсте чији су потписници различити аутори, у мелодијама датих гласова је иступање из дијатонске у тврду хроматску скалу готово незаобилазно и, као што сам већ истакла, увек је у служби додатног наглашавања смисла текста под неумама. То, међутим, да још једном поновим, није случај у српском *Осмогласнику* где је прекомерна секунда своју позицију стекла „по шаблону“, у процесу *кројења* химнографског предлошка према утврђеним мелодијским обрасцима.

На већ описан начин очувана је и узајамна повезаност дијатонике и тврде хроматике у српском шестом гласу. Наиме, „необичан“, „оријентални“ тип лествице у стихирама шестог гласа, за који Мокрањац у дур-мол систему није нашао адекватно име, јесте у ствари тврдо хроматска скала стихирарског другог плагалног гласа у којој је, баш као и у случају мелодија првог гласа из српског *Осмогласника*, у појединим мелодијским обрасцима присутна модулација у дијатонску лествицу, односно у први глас.⁴⁹ Треба истаћи да је завршни, притом дијатонски, а не хроматски образац у стихирама шестог гласа несвојствен грчким мелодијама, као и то да је финални тон за кварту изнад основног тона другог плагалног стихирарског гласа. Тако се, упркос визуелно компатибилним тонским низовима стихирарских мелодија српског шестог и грчког другог плагалног гласа, услед различитих финалиса и описаног завршног обрасца, добија другачија звучна слика.⁵⁰ Иста појава се може уочити и у петом гласу српског *Осмогласника*, у стихирама у којима се финалис поклапа са завршним тоном типичним за ирмолошке, али не и за стихирарске мелодије грчког првог плагалног гласа.

⁴⁸ У петом гласу у Мокрањчевом *Осмогласнику* хроматика са прекомерним или „тврдим“ интервалом секунде се налази у претпоследњем и финалном обрасцу, најпре на речима **внегда въззвати** да би се одмах у наставку вратила дијатоника, и онда поново у завршници на речима **оуслыши мѧ**.

⁴⁹ Конкретан пример иступања у дијатонику, када је реч о воззатељном стиху *Господи возвах*, налази се у трећем по реду обрасцу на стих **Господи възвахъ къ тебѣ оуслыши** (повратак у хроматику је већ на речи **мѧ**), затим у кратком мотиву на речи **воззвати ми** у претпоследњем обрасцу и, најзад, у финалном који премда хроматски у првом делу, у каденци постаје дијатонски, налик петом гласу (уп. претходну напомену).

⁵⁰ Финални тон за кварту ниже који би се, дакле, поклопио са финалисом из стихирарских мелодија другог плагалног гласа је тонално убедљивији, него нотирана каденца у српском *Осмогласнику*.

Заједничко обележје у гласовима: првом, петом и првом плагалном јесу и тонови у функцији пролазница или скретница. У новијем грчком појању се усталио манир да се у зависности од мелодијског покрета одређени – гравитирајући тонови певају снижено или повишено, односно у својој реалној позицији. Тако се на пр. у дијатонским лествицама, нарочито у напевима првог и првог плагалног гласа, али исто тако и у четвртог и четвртог плагалном, тон *зо* пева на својој природној висини или више од тога. Иако се у највећем броју случајева дешава да је *зо* повишено када га мелодија прелази, без да се убрзо на њега врати или, пак, уколико осцилује изнад њега, тако да је он најнижи тон у мотиву, и обрнуто, да је на свом одговарајућем месту у горњем дијатонском тетрахорду када је управо он највиши тон у мотиву или када се мелодија спушта испод њега, постоје бројни примери у којима се појци за једну или другу варијанту одређују на основу личног искуства у коме важно место заузима усмено појачко предање, оно на шта су навикли. Занимљиво је да је поменути тон *зо*, у европском нотацијом нотираним песмама српског петог гласа тон *h*, односно *b*, готово на школски начин третиран.⁵¹

На основу поређења интерпретација грчких и српских напева другог, четвртог и силабичних мелодија другог плагалног, тј. шестог гласа, оправдано се може констатовати да је сличност међу њима присутна у оној мери која се може сматрати случајном. У развијенијој мелодијској верзији *Осмогласника* Јована Протопсалта типичне су и мека и тврда хроматска лествица, и то како за други, тако и за његов плагални глас. У другом гласу мека хроматика је у основи стихирарског напева, *отпуститељног тропара, богородичног, химне Бог Господ и седалних* који припадају ирмолешком мелосу. Наглашавам да је реч о песмама које по лествичним особеностима чине засебну групу и у српском *Осмогласнику*, у чијем је тонском низу Мокрањац констатовао дурмол.⁵² Остале мелодије другог гласа у обе традиције које припадају силабичном напеву користе другачији тип лествице: тврду хроматску у грчком појању, односно дурску у српском појању.⁵³ Но, ове наизглед неспојиве специфичности другог гласа осмогласја у два музичких традицијама у потпуности бивају поништене при врло једноставном експерименту. Ако се мелодије оба напева српског појања певају са интервалима меке, односно тврде хроматике, сличност са грчким појањем до те мере

⁵¹ Реч је о другом ступњу у односу на финалис *a*. Мелодије петог гласа из Мокрањевог *Осмогласника* транспоновала сам за велику секунду навише.

⁵² Видети у прилогу нотни пример бр. 3.2а.

⁵³ Видети у прилогу нотни пример бр. 3.2б.

постаје упадљива да је неизбежан закључак да се ради о једном и истом црквеном појању. Невелики амбитус мелодије, микроструктура образаца у којима преовлађује еволутивни принцип са честим понављањем главних тонова, заједнички тонови који образују окосницу гласа, укључујући наравно и финалис, без сумње потврђују заједнички музички извор грчког и српског другог гласа осмогласја.⁵⁴

Пример бр. 2

Интервалска структура легетос и меко хроматске лествице:

ⲗ	ⲗⲗ	ⲟⲗ	ⲑ	ⲗ	ⲗⲗ	ⲑ
	8	12	10	12	8	12
ⲃ	Ⲓ	Ⲕ	ⲕ	ⲗ'	ⲗ'	ⲓ
	8	12	8	14	8	12
ⲗ	ⲟ	ⲗ	ⲟ	ⲗ	ⲟ	ⲗ

До истоветног закључка долази се и када се занемаре предзнацима дефинисане интервалске величине силабичног напева шестог гласа у Мокрањчевом *Осмогласнику*, коме припадају *стиховске стихире, богородичан, блажена, кондак и прокимен*, али и *славословље*, у коме мелодија има нешто другачији правац.⁵⁵ Наиме, при примени меке хроматике својствене истој врсти песама у *Анастасиматарииону* Јована Протопсалта, сличност ирмолошког мелоса шестог и другог плагалног гласа ће бити више него очигледна. Ову специфичну *умањену*, дакле, не ни малу, ни велику терцу добро је чуо Стеван Мокрањац у управо описаним мелодијама, као и у силабичном напеву четвртог гласа за који је у *новом методу* прописана лествица познатија као *легетос*.⁵⁶ Реч је о тонском низу који се још назива *дијатонски други плагални*; основа је тон *ву*, а структуру чине два трихорда раздвојена диазевтикусом. Услед другачијег распореда интервала и различитог финалиса, овај тонски низ, односно песме које се по њему певају се разликују од осталих дијатонских песама, баш као што се међусобно разликују први и пети глас с једне стране, и осми глас с друге стране. Но, због позиције финалиса у ле-

⁵⁴ Видети у прилогу нотни пример бр. 4.

⁵⁵ Видети у прилогу нотни пример бр. 3.6б.

⁵⁶ Видети у прилогу нотни пример бр. 3.4б.

гетосу често се код појаца почетника дешава да га мешају са меко хроматским типом лествице, те да уместо дијатонских, певају управо хроматске интервале. Можда је то у старини био случај и са српским појцима, тако да је Мокрањац силабичне мелодије четвртог гласа сврстао заједно са меко хроматским стихирарским напевом другог и ирмолошким мелосом шестог гласа.⁵⁷

Представљене особине лествичног система на примерима *Анастасиматариона* Јована Протопсалта и *Осмогласника* Стевана Мокрањца, несумњиво потврђују чињеницу да новија црквено-појачка пракси у ширем појасу Балкана има заједнички корен. Истина је, такође, да су грчка и српска појачка традиција, превасходно због различитих језика певане химнографије, али и конкретних околности у којима су се кроз векове развијале, добијале временом одређене специфичности које су их међусобно удаљавале. Један од засигурно одлучујућих узрока због којих се у трагању за сличностима између ове две музичке праксе мора применити метод који се не држи стриктно записаног нотног предлошка, но који подразумева и неминовно укључивање слушног или активног појачког искуства, јесте тај што не постоји адекватна теорија српског црквеног појања, она која би промишљала и правила и изузетке, а не само констатовала чињенично стање. Одсуство такве теорије последица је упрошћеног начина учења црквеног појања код Срба и то у дужем временском периоду, не само у новијој историји. Принцип *кројења* мелодија, тачније *кројење* текста по мелодијским обрасцима у српској пракси је био одлучујући и у нотирању репертоара богослужбених песама, чиме је концепција осмогласног система као читавог сплета музичких и химнографских особности умногоме измакла пажњи како појаца, тако и проучаваоца.

Нема никакве сумње да су српски мелографи савесно бележили црквене мелодије, на начин који им је био једино могућ и у складу са законитостима западноевропске музике коју су једино учили. Упознавање са појачким традицијама Балкана, у првом реду са старијим слојем – византијском и касновизантијском црквеном музиком која је кроз векова била основа богослужењу у ширем појасу православне икумене, а затим и новијим појачким праксама, мање или више подударним, но засигурно, обликованим на основу истог узора и у јединственом литургичком типуку, услов је да би се наслеђено појање правилно разумело, а самим тим и очувало. Савремени српски појци, учитељи појања и његови проучаваоци привилегованији су од оних у прошлости, те отуда истрајавање у једном успостављеном нивоу појачког умећа и не-

⁵⁷ На нетемперовану – неутралну терцу у народним песмама указао је и Винко Жганец. Уп. *Muzički folklor*, I, izdanje autora, Zagreb 1962, 155.

упитаности у вези са принципима на којима се оно гради, изгледају крајње декадентно. Истинска потреба да се иманентне законитости богослужбене музике сагледају и оживотворе у литургичком обреду услов је да се од минуциозне, макар и врло исцрпне анализе која описује дође до оне која тумачи, као и да се од певачког искуства дође до појачког – оног које подразумева владање музичком уметношћу, али истовремено и уметношћу молитве.

ПРИЛОГ – Упоредни приказ тонских низова по гласовима – напевима грчког и српског осмогласја⁵⁸

Табела бр. 1.


Неумски и одговарајући нотни предзнаци


ТРАНСКРИПЦИЈА ПОВИСИЛИЦА	+	≠	#	##
НЕУМСКИ СИМБОЛИ ЗА ПОВИСИЛИЦЕ	σ	σ̄	σ*	σ*
ТОНСКА ВРЕДНОСТ ПОВИСИЛИЦА (у броју морија)	2	4	6	8
НЕУМСКИ СИМБОЛИ ЗА СНИЗИЛИЦЕ	ρ	ρ̄	ρ*	ρ*
ТРАНСКРИПЦИЈА СНИЗИЛИЦА	♭	♮	♭	♮

Пример бр. 3.

Тонски низ у стихирарским и ирмолошким мелодијама I гласа

Пр. 3.1.


А ЈП 

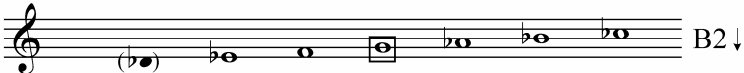
О СМ 

Пр. 3.2.а. Тонски низ у стихирарским мелодијама II гласа


⁵⁸ Легенда:


- А ЈП (Анастасиматариион Јована Протопсалта)
- О СМ (Осмогласник Стевана Мокрањца)
- уоквирени тонови су финалиси
- предзнаци испод нота указују на присутне алтероване тонове у мелодијама
- уз лествице српског осмогласја означен је интервал за који је извршена транспозиција.

A ЈП 

O CM 

Пр. 3.2.б. Тонски низ у ирмолошким мелодијама II гласа

A ЈП 


O CM 


Пр. 3.3. Тонски низ у стихирарским и ирмолошким мелодијама III гласа

A ЈП 


O CM 


Пр. 3.4.а. Тонски низ у стихирарским мелодијама IV гласа

A ЈП 

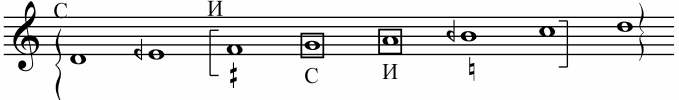
O CM 


Пр. 3.4.б. Тонски низ у ирмолошким мелодијама IV гласа

A ЈП 


O CM 


Пр. 3.5. Тонски низ у стихирарским и ирмолошким мелодијама V гласа (заградама маркираним словом С означен је амбитус стихирарских мелодија, а словом И – амбитус ирмолошких мелодија)

A ЈП 


O CM 


Пр. 3.6.a. Тонски низ у стихирарским мелодијама VI гласа

A ЈП 

O CM 

Пр. 3.6.б. Тонски низ у ирмолошким мелодијама VI гласа

A ЈП 


O CM 


Пр. 3.7. Тонски низ у стихирарским и ирмолошким мелодијама VII гласа

A ЈП 


O CM 


Пр. 3.8.a. Тонски низ у стихирарским мелодијама VIII гласа

A ЈП 

O CM 

Пр. 3.8.б. Тонски низ у ирмолошким мелодијама VIII гласа

A JП 


O CM 

Пр. 4. Упоредни приказ седалног другог гласа у српском и грчком осмогласнику

Ταῖς Μυροφόροις - Μυροσκιανῆς Παναγῆς



Ταῖς Μυροφόροις Γυναίξιν παρὰ τὸ μνημα εἰπισταῖς ὁ Ἀγγέλως εἶβον α



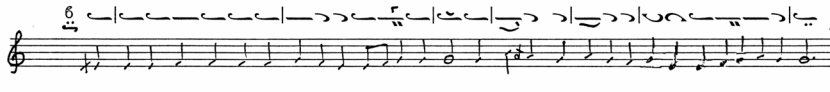
Ми - ро - но - си - цама же - нама при - гро - бѣ пред - ставъ аг - гелъ во - пи - ља - ше



τα μυροφόροις θνητοῖς ὑπαρχεῖ ἀρμόδιος ὁ Χριστός δεῖα φθορᾶς εἰδείθη ἀλοτριος



ми - ра мер - твама сътъ при - лич - на Хрї - стосъ же ис - таѣ - нї - ља - љи са ѡпѣда



ἀλακραυγᾶσατε ανεστη ὁ Κύριος παρθένων τω κοσμῷ τομεγα εἰς ἑσπερος



но во - зо - пїи - те вое - кре - се Го - спода по - да - љи љї - ро - ви ве - љи - ю ми - лостъ

Vesna Peno

COMMON SCALE FEATURES OF THE RECENT GREEK AND SERBIAN CHANT TRADITIONS (Summary)

This paper is an attempt to show the similarity between the Serbian and Greek Post-Byzantine chanting traditions, especially those which relate to the scale organization of modes.

Three teachers and reformers from Constantinople, Chrisantos, Gregorios and Chourmousios, established a fairly firm theoretical system for the first time during the long history of church chant. One of the main results of their reform, beside changes relating to *neums*, was the assignment of strict sizes to the intervals in the natural tonal system.

There are three kinds of natural scales: diatonic, chromatic and encharmonic. They all have their place in the Greek Anastasimatarion chant book, whose first edition was prepared by Petar Peloponesios, and later edited by Ionnes Protopsaltes. The first, first plagal and forth plagal modes are diatonic in each of their melos, with very few exceptions; the second and second plagal are soft and hard chromatic, while the third and varis are encharmonic.

It is important to note that the Greek chanter is very conscious of the scale foundation of the melody, so he begins to chant the *apechima* foremost, the intonation formula that comprehends all indisposed details to enter the adequate mode, i. e. melos. One mode could use one sort of scale for all groups of melodies – melos. However, in some modes there are different melos, whose scale organisation is not equal at all. That means that it is not proper to equate mode with scale, but rather to look for the specific scale's shape through the melodies that belong to the melos.

The absence of formal Serbian church music theory and, especially, the very conservative way in which church melodies are learnt by ear and by heart, has caused significant gaps, which preclude an adequate approach to the essential principals of Serbian chant. Over the years many Serbian chanters and musicians have noted down church melodies, especially those from the Octoechos, in F or in G, with the key defined as either major or minor. However, it ought to be said that Serbian chanters in the recent past, as well as those who take part in worship today, do not consciously connect the mode, melos or melody with scale progression, but rather with melodic patterns. In other words, neither in the 19th century nor today have Serbian chanters sung characteristic intonation formulae for their respective scale structures, when crossing from one mode to another. The reason this practice has already been mentioned: they learn complete melodies by heart, without thinking about their scale system.

In this paper I looked for a proper methodology by which similarities and changes between Greek and Serbian chanting traditions could be discovered. The basis for my comparison was served by the main chant book in two, very popular versions: the Greek Anastasimatarion of Joannes Protopsaltes and the Serbian Octoechos by Stevan Mokranjac. In the analysis it was essential to abstract important data concerning differences between the natural and tempered tone systems, which originated in the natural neumatic and staff notation, respectively. Greek melodies were transcribed, but with additional sharp and flat signs to indicate the natural values of intervals. In contrast, most Serbian melos were transposed into the final tones of the respective Greek hymns.

The comparison confirmed my original expectations. The scale progression of Serbian melodies correspond to the natural scale progression of Greek hymns of the first, first plagal – fifth, third, varis – the third plagal and eight modes.

They have the main tones which appear at the end of melodic patterns, along with other main tones which represent the framework of the melody.

Obvious discrepancies are present in the syllabic, so called eirmologic melos of the second, fourth and sixth modes. Serbian scribes of church melodies generally noted these hymns in major (IVth and VIth modes) or major-minor (IInd mode), whereas in neumatic chant soft chromatic is typical for melodies of the same modes (IInd and IInd plagal) and the scale known as *legetos* hymns (of the IVth mode). But if one tries to chant Serbian melodies of the IInd and VIth modes using the intervals of the chromatic scale, and the melodies of IVth mode with intervals of *legetos* scale, the resulting sound is surprising. The similarity between the two traditions appears more than obvious. As an excuse for such an experiment, Mokranjac's testimony about his chanters serve well: "these melodies never give the major third its full height. They sing it a little lower, not because the mode could not encompass a major third but because it goes against the character of these melodies that stand as they are written down here, and as they are sung by all our older experienced singers".

By accepting the staff notation system, Serbian church melodies are graphically fixed in the tempered major-minor system. The process of learning them from notes, especially using intonation from a piano or other tempered instrument, has meant that the various sizes of intervals of the second and third have led to only two sizes in the tempered system.

Despite the consequences arising from the use of the staff system, which evidently reflect modern Serbian chant practice, it is a fact that key melodic elements from the neumatic chant tradition of the Orthodox people in the Balkans have been preserved.

UDC 783:781.43](495:497.11)