

DOI: 10.2298/MUZ1518015P

UDK: 783.089.6

## Методолошки диспути о тумачењу неумске нотације у XX веку\*

Весна Пено<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ, Београд

### Апстракт

Рад истиче водеће научнике, проучаваоце византијске науке о музици који су, после бројних дебата и сучељених аргумената, заслужни за превазилажење диспута између такозваних „традиционалиста зилота” – Грка и „монумен-тиста” – западноевропских проучавалаца, који су следили концепт оснивача *Monumenta Musicae Byzantinae*. У чланку је посебан нагласак на различитим приступима интерпретацији средњовизантијске нотације, познатим такође под називом *σίταρι мейод*. Реферира се такође на проблем хроматизма у византијском тоналном систему пре и после пада Константинопоља.

### Кључне речи

Неумска нотација, тумачење – интерпретација – транскрипција, грчки и западноевропски истраживачи, музичка реформа, стари и нови метод.

Предводник и један од утемељитеља нове грчке византолошкомузиколошке школе, Григорије Статис (Γρηγόριος Σταθής), написао је 1972. у чланку *Византијска музика у богослужењу и науци*, како још увек између западноевропских и грчких проучавалаца византијске и поствизантијске псалмодије постоји јако „семе раздора” (Στάθη 1972а: 432). На уму је притом имао неусаглашене, штавише супротно оријентисане приступе у тумачењу неумске нотације, пре њене последње реформе с почетка XIX века.

Објективан критички приказ различитих методологија и на основу њих остварених истраживачких подухвата и добијених резултата, подразумева врло обиман наратив,<sup>2</sup> у који би, поред

\* Студија је реализована у оквиру пројекта Музиколошког института САНУ: *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004). Пројекат финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

<sup>1</sup> sara.kasiana@gmail.com

<sup>2</sup> На предлог једног од рецензена, напомињем да је ово прва целовита студија на нашем језику посвећена спорним питањима која су обележила византолошку музикологију током већег дела прошлог века. Сугестија рецензента је и да је први који је нашој средини скренуо пажњу да се у светској музичкој византологији води расправа о фундаменталним питањима у вези с источноцрквеном појачком традицијом био одличан познавалац црквене музике, диригент и музички писац Петар Бингулац. То је учинио на најмеродавнијем месту, у објективно написаном

осврта на саме почетке изучавања византијске псалмодије на Западу и међу Грцима, када је поменуто „семе” посејано, било неопходно укључити, из аспекта симиографије, анализу главних мелопоетских параметера црквене музике. Како би сваки параметар понаособ могао бити тема засебне и опсежне студије, после увода у коме ћу се осврнути на два правца у приступу тумачењу неумске нотације, задржаћу се на интригантном феномену „објашњења” или „тумачења” (гр. ἐξήγησεις), који, премда карактеристичан за поствизантијску епоху, представља један од кључева за разумевање развоја неумског система у целини, током средњег века и у новијој историји. Упркос томе што је, безмало на свим музиколошким скуповима на којима су током последњих неколико деценија учешће узимали такозвани „монументисти” и „традиционалисти – зилоти”, ἐξήγησεις изазивао *colloquium perpetuum*, управо је он временом допринео да се између представника Истока и Запада у науци превазиђу грубе поделе у перцепцији источнохришћанске појачке уметности.

### О два сујро̄йна̄ ӣрис̄иӯја

Међупростор, који је током више од једног столећа раздвајао, с једне стране, проучаваоце окупљене око центра за средњовековне студије у Копенхагену, најпре саме осниваче *Monumenta Musicae Byzantinae*, потом и њихове следбенике из различитих европских земаља и Сједињених Америчких Држава,<sup>3</sup> и, с друге стране, истраживаче грчког порекла и

чланку о византијској музици, објављеном у *Muzičkoj enciklopediji* Југославенског лексикографског завода (1963, 1977). Иако се из његове напомене о Е. Велесу и проблему хроматизма у тоналном систему црквеног појања наслуђује став српских научника у вези с овом темом, читаво питање је у потоњој српској музикологији остало обавијено „гласном” тишином. Заинтересованом читаоцу била је ускраћена свака информација о суштаственим разликањима између западноевропских и грчких проучавалаца, па ни поменути напис Петра Бингулца није нарочито коментарисан у радовима претходне генерације наших истраживача, поготово не алинеја о овој важној дебати на светском нивоу. Уосталом, ни погледи западних научника, следбеника копенхашке школе о којој ће у раду бити речи, нису представљени српском и некадашњем југословенском аудиторијуму. Ако се у обзир узме скорашње публикување једног писма Ж. Б. Тибоа (Петровић 2004), западни аутори нису присутни у српској преводној музикологији. У своје време изузетно значајно, пионирско дело, *Историја византијске музике и химнографије* Е. Велеса није преведена на српски језик. Изван наше официјелне византолошке музикологије својевремено је превод одломка из ове *Историје* објављен у београдском књижевном часопису *Дело* (Veles 1985).

<sup>3</sup> Блиска сарадња, на пољу музичке палеографије и кодикологије, опробаних истраживача, Хенрија Џулијуса Тилијарда (Henry Julius Westenhall Tillyard) и Егона Велеса (Egon Wellesz), започета 1927, крунисана је оснивањем *Monumenta Musicae Byzantinae* (у даљем тексту: *ММВ*), године 1931, после конференције у Копенха-

малобројне, њима наклоњене, странце,<sup>4</sup> био је „мрачни” период туркократије. Рано формиран стереотип о декадентној, под оријенталним утицајима знатно измењеној псалмодији поствизантијске епохе (Bourgault-Ducoudray 1877; Thibaut 1898; Rebours 1906), у значајној мери је допринео да се интересовање већине западних истраживача ограничи на средњовековно раздобље, закључно с падом Цариграда под турску власт.<sup>5</sup> И поред тога што је већ почетком педесетих година, у оквиру саме *ММВ*, потврђено да се касновизантијска нотација незнатно разликује од средњовизантијске (Strunk 1966: 1), као и да, накнадно откривени, рукописи из XII и XIII века садрже врло развијене

гену на коју их је, у име Фондације „Раск Оерстед” (Rask-Oersted Foundation), позвао Карстен Хег (Carsten Hög). дански класични филолог, медијиста и музиколог. Том приликом је начињен план проучавања византијских рукописа и публикација у вези с њима, и одлучено је да се за транскрипције византијских напева користи униформисани метод до кога су, независно један од другог, дошли Велес и Тилијард. Краљевска данска академија сагласила се с пројектом уредника *ММВ* (Anonym 1959; Wellesz 1961<sup>2</sup>: 15–20; Wellesz 1971; Velimirović 1968, 1976). После неколико година припрема, током којих су начињени бројни микрофилмови вредних појачких књига, год. 1935. уследила су прва факсимилна издања рукописа, као и теоријске студије, приручници о екфонетској и средњовизантијској нотацији (Hög 1935; Tillyard 1935). Наредне године започета је и серија *Transcripta*, у оквиру које су штампане транскрипције одабраних зборника византијских напева у петолинијском систему. О издањима *ММВ*: Raasted 1984 и на Интернету: <http://www.igl.ku.dk/MMB>.

<sup>4</sup> Крајем XIX и почетком XX века, у склопу такозваног „музичког питања”, покренутог, с једне стране, зарад очувања националног израза у новојелинској музичкој култури, заснованој превасходно на црквеној и народној традицији, и, с друге стране, усмереног против европеизације предањског ифоса, конкретно: увођења вишегласја у црквеномузичку праксу, предузета су прва систематичнија проучавања историје црквене псалмодије код Грка. Свој допринос врло различитим темама, у склопу бројних музичких часописа, дали су аутори различитих образовних профила, музичари, историчари, филолози, математичари, физичари, па и лекари (Ροζανού 1996). Међу грчким проучаваоцима из прве половине прошлог столећа, који су привукли пажњу међународне научне јавности, издвајају се Георгије Пападопулос (Γεώργιος Παπαδόπουλος), аутор прве опсежне историје црквене музике (1977<sup>2</sup>), Константин Псахос (Κωνσταντίνος Ψάχος) – званични творац стенографске теорије византијске нотације (1917), Трасивулос Георгиадис (Θρασύβουλος Γεωργιάδης), заслужан за поимање ритма и истицање важности познавања новије појачке праксе и усменог музичког предања у веродостојном разумевању византијске и поствизантијске појачке уметности (Georgiades 1939) и Симон Карас (Σίμων Καρας), који је својим оригиналним методама у приступу неумском тексту и изузетно опсежним теоријским корпусом све до данас остао неправозиђени теоретичар црквене музике (Καρας 1933; 1990<sup>2</sup>). О странцима за које би се могло рећи да су држали „грчку страну”, видети Ροζανού 1996: 156–157.

<sup>5</sup> У вези с потоњом традицијом најчешће су се помињали непримерено мелизматични напеви и хроматски – оријентални интервали, који, како се тврдило, нису имали никакве везе с дијатонским карактером древне псалмодије (Tillyard 1916–1918; Strunk 1942; Wellesz 1961: 22).

композиције, што је изменило првобитну слику о византијском музичком репертоару,<sup>6</sup> из пројеката западноевропских и америчких музиколога изостало је систематичније бављење појачким наслеђем после 1453. године.

Задуго се валидним сматрао једино поглед из прошлости на музичке феномене прошлости. Парадоксална је чињеница да већина истраживача на Западу није ни покушала да се упозна с теоријом реформисане нотације, озваничене 1814. године, и њеним конкретним резултатима на „терену”, који би се дали проверити у сусрету с носиоцима актуелне грчке појачке праксе (Velimirović 1964, 1968, 1971; Touliatos-Banker 1978, 1988).<sup>7</sup> О оваквом путу до потенцијалних решења или, макар, изналажењу помоћних алатки које би послужиле тумачењу проблематичних аспеката средњовековне нотације, у првом реду ритмичке структуре напева и тешко докучивих, црвеним мастилом исписиваних – хирономијских и такозваних „великих знакова” (τα μεγάλα σημάδια χειρονομίας), нико од копенхашких предводника, нити њихових настављача, није мислио. Напротив, не налазећи у савременој источноцрквеној музици сличности с латинским и, како су веровали, древновизантијским звуком, они су је напросто прогласили новом, другачијом и неадекватном за упоредна проучавања са старијим изворима.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Исцрпан и крајње објективан приказ тенденција и проблема у византолошкој музикологији после 1950. године, која је година, с више разлога, означила преткретницу у бављењу византијском псалмодијом, дао је Оливер Странк (Oliver Strunk), амерички музиколог који је на челу *ММВ* био од 1961. до 1971. године (1967). Износећи ставове који се косе с првобитним убеђењима научника окупљених око *ММВ*, указао је на нужно проширење контекста будућих проучавања, у која се пре свега мора укључити поствизантијски период.

<sup>7</sup> Чак и они ретки западноевропски проучаваоци који су писали о актуелној појачкој пракси код Грка, то су чинили крајње пристрасно и с јаким предубеђењима, формираним на основу личног естетског доживљаја. Тибо, који је једно време био члан грчког Црквеномузичког удружења у Константинопољу, реформу тројице константинопољских даскала назвао је „масакром” традиционалног црквеног појања, а исту оцену поновио је и Ребур у свом осврту на делатност грчких музичких просветитеља (Morgan 1971: 92–93; Ρωμανοῦ 1996: 141). Хенри Тилијард је неколико својих раних радова написао превасходно у циљу дискредитовања теорије о стенографском карактеру нотације, коју је у оно време бранио Константин Псахос, представљајући, на основу крајње лимитираних извора, од којих је већина погрешно наведена, околности које су довеле до музичке реформе почетком XIX века. Уместо да пружи бар основне информације западним читаоцима о приликама које је у Атини, изблиза, као стипендиста Бриганске археолошке школе, имао прилике да упозна, Тилијард се, у својству ученика, ка европским музичким тенденцијама оријентисаног Јаниса Сакеларидиса (Ιωάννης Σακελλαρίδης), Псахосовог главног супарника у вези с „музичким питањем”, отворено упустио у идеолошки обрачун с грчким традиционалистима (Tillyard 1911; 1921; 1923–1924; 1924–1925).

<sup>8</sup> И пре 1950. када је у Гротаферати склопљен споразум о сарадњи између уредни-

Реформисана неумска нотација није узета у обзир чак ни када је потреба за ревидирањем, године 1931. озваниченог метода транскрипције средњовизантијске – „округле” нотације у петолинијски систем,<sup>9</sup> постала више него очигледна.<sup>10</sup> Иако су је још много раније били свесни сами уредници издања *MMB*, о чему, између осталог, сведочи чињеница да је 1936. започета засебна серија под називом *Transcripta*, престала да излази 1958. године, овај метод су наставили да користе „монументисти” и у наредним деценијама, доследно или с мањим интервенцијама, из идеолошких или практичних научних разлога (Αλεξάνδρου 2010: 28).

Приступ Грка у промишљању сопствене музичке старине полазио је из новојелинске – деветнаестовековне појачке праксе, која је за основ имала реформисану – аналитичку неумску симиографију. Она је представљала резултат завршне фазе процеса поједностављења неумског система и начина учења појања, који је започео већ крајем XVII столећа. Декодирање скривеног садржаја, како су грчки теоретичари истицали, *σινόψιπчих* или *σῆνογράφских* касновизантијских неумских исписа, и њихово минуциозније бележење, био је главни задатак тројице реформатора и музичких просветитеља, Хрисанта, потоњег епископа Драча (Αρχιεπίσκοπος Χρυσανθος του Δυρραχίου), Григорија Левита, протопсалта при Великој Цркви (Γρηγόριος Πρωτοψάλτης Λέβητας) и Хурмузија, архивара на Фанарију (Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ; Παπαδοπούλου 1990<sup>2</sup>: 198–230; Morgan 1971; Romanou). Преношењем главнице музичког репертоара са „старе” на „нову” симиографију, посао који су они започели а наставили њихови бројни ученици, обезбеђен је недвосмислен и лако читљив нотни текст.

„Патентирање” грчког начина анализе касновизантијске нотације припада, дакле, самим реформаторима, који су, важно је нагласити, одлично познавали њене законитости. Такође, не сме се изоставити из вида чињеница да су они појачко искуство стицали уз најпознатије појце и мелоче с краја XVIII века,

---

ка *MMB* и проучавалаца при бенедиктинском манастиру Бадија грека (Badia greca di Grottaferrata), у циљу темељнијих проучавања заједничких корена и узајамних веза између византијске и латинске псалмодије, на којима је нарочито инсистирао Велес, западноевропски научници су често с истим циљем приступали тумачењу средњовековне источнохришћанске музике (Thibaut 1901; Tardo 1931a, 1931b; Wellesz 1947).

<sup>9</sup> О засебним путевима Велеса и Тилијарда до дешифровања неума и њиховој потоњој синергији у осмишљавању правила транскрипције, видети Wellesz 1961: 15–18, с главном референтном библиографијом.

<sup>10</sup> На неопходност ревизије правила транскрипције *MMB* први је указао у поговору поновљеном издању Тилијардовога приручника Оливер Странк, године 1970. (Tillyard 1970).

Петра Пелопонеског (Πέτρος Πελοποννήσιος), Петра Византинца (Πέτρος Βυζάντιος) и Георгија Крићанина (Γεώργιος Κρής), који су заправо, крајем датог столећа, били посвећени тумачи такозваног „старог метода” (Στάθη 1971, 1983b).<sup>11</sup> Позиција појаца – актера у појаним богослужењима на размеђи два века обезбедила је њиховим настављачима валидне критеријуме за одабир мелодијских варијаната богослужбених химни, у оквиру различитих врста напева, које су постале део новог стандардизованог црквенопојачког репертоара.<sup>12</sup>

Ово је био примарни залог поверења новије генерација грчких теоретичара у рукописну заоставштину тројице даскала, уједно и основ њиховог убеђења да у богослужбеној источнохришћанској псалмодији, упркос дуговековном трајању, није било драстичног прекида. Међутим, да би обезбедили аргументе у одбрану, како су сматрали, неупитне, па ипак међу западним проучаваоцима непризнате истине о континуитету црквеног мелоса, у својим студијама су примењивали ретроспективни паралелизам, у којем је полазиште аналитички запис мелодије. Према том моделу срањивали су старије исписе, најпре оне временски ближе – поствизантијске, а потом оне удаљеније – средњовизантијске. Тумачење нотације, без увида у крајњи резултат њеног поступног развоја, својствено западноевропским истраживачима, за Грке је био храбар и неодржив покушај, који је унапред осуђен на погрешне закључке (Ψάχου 1978<sup>2</sup>: 249).

С описаним претпоставкама од којих су грчки и западни истраживачи полазили у своје истраживачке подухвате, јасно је да се кроз свеукупни византолошкомузиколошки дискурс током прве половине прошлог века провлачила сенка схизме (Нёег 1956: 121). Из копенхашког центра Грцима се замерало превасходно због непримереног традиционализма и необјективног патриотизма, који су их навели да поверују да је током неколико турбулентних векова црквена псалмодија могла остати непромењена. Копенхашким лидерима и њиховим ученицима Грци су оспоравали саму могућност да допру до научно утемељене истине у вези с црквеним појањем, будући да су на њега гледали *ex cathedra*, не доживљавајући га као саставни део православног богослужења и освештаног предања, чију суштину, будући да су изван, све и да су хтели, нису могли да докуче. Поред наведених постојали су, наравно, и конкретни

<sup>11</sup> У музиколошкој литератури на грчком језику уобичајено је да се касновизантијска нотација назива „старим методом”, за разлику од реформисаног – аналитичког писма које је добило одредницу „нови метод”.

<sup>12</sup> Исправност дела тројице константинопољских даскала, Хрисанта, Григорија и Хурмузија, само су ретки појединци међу грчким појцима доводили у сумњу (Ρωμανού 1996: 47–49).



музичкотеоријски разлози који су расцеп учинили очигледним и тешко премостивим. Са западне стране то је била „грчка” теорија о стенографском карактеру неумске нотације пре последње реформе, као и сама реформа, то јест појачка традиција обликована према њеном теоријском систему. С источне стране оптужбе су стизале због начина транскрипције, примењиваног у издањима *ММВ*, који се заснивао на бележењу узлазно-силазног мелодијског покрета, на који су указивали интервалски знакови, у слободном ритму, с повременим додацима „украчних” тонова, и то у оквиру темперованог – дијатонског лествичног типа, својственог петолинијској нотацији. Сведеност на поменуте елементе учинила је да византијски напеви у звучној реализацији и естетском доживљају подсећају на грегоријанске мелодије, не и на мелос који је Грцима био близак из актуелне црквенопојачке праксе (Αλεξάνδρου 2010: 26).

### *На ѿра̄гу ѿревазилажења расце̄йа*

Значајнији помак у дискусијама поводом карактера неумске нотације и њеног правилнијег тумачења уследио је тек након седамдесетих година прошлог века. Претходиле су му жучне полемике двојице врло посвећених проучавалаца, једног, истина, на почетку научне каријере, али с великим практичним појачким искуством, Грка „традиционалисте”, поменутог Григорија Статиса<sup>13</sup> и, у оно време међу византолозима већ утицајног Данца, „монументисте” – Јиргена Ростеда (Jørgen Raasted).<sup>14</sup> Кључна тема поводом које су, током Статисовог боравка у Копенхагену 1968. и 1969. године, укрштали аргументе тичала се феномена εξήγησεις у поствизантијској традицији.<sup>15</sup> Из спремности да се

<sup>13</sup> Статис је током студија систематског богословља у Риму, у Институту за оријенталне студије (Institutum Orientalium Studiorum), упознао Оливера Странка, у оно време директора *ММВ*, а заједно с њим и Јиргена Ростеда. Године 1968. у Копенхагену је уписао додатне студије на Катедри за византологију Филозофског факултета, у оквиру којих је изучавао музичку палеографију и химнографију (Στάθη 2001: 69–71).

<sup>14</sup> Ростед је у то време био генерални секретар *ММВ* и доцент на Катедри за средњогрчку и средњолатинску филологију Универзитета у Копенхагену. Такође, био је заслужан и за покретање угледног часописа под називом *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*, који је излазио под покровитељством Института за средњогрчку и средњолатинску филологију (Institut for Graesk og Latinsk Mittelalder Filologi) Копенхашког универзитета (Στάθη 1996).

<sup>15</sup> Директно у вези с поменутом темом било је питање лествичног устројства византијских напева, конкретно, *pro et contra* хроматских интервала. О постојању „хроматске” и „енхармонске” боје у античкој и византијској музици говорио је 1968. Симон Карас, на Првом међународном конгресу византијске и источне богослужбене музике (Dragoumis 1968: 238). На овој теми је изванредан помак у правцу ревизије дотадашњих схватања западноевропских научника – о томе да је

саслуша супротна страна и отрпе научно утемељене критике, проишашле су нове научне перспективе, које су, истина, тек наредних деценија усвојили западноевропски посленици на пољу византијске псалмодије.<sup>16</sup>

Упознавање с тенденцијама у поствизантијској музичкој традицији и с резултатима реформе теорије и нотације с почетка XIX века, показало се кључним за другачију перцепцију „старе нотације”, и то свих њених облика пре реформисаног – аналитичког неумског писма. Статис је у живим дебатама и у низу својих студија (Στάθη 1971; 1972; 1972abc; 1975; 1979; 1982ab; 1983ab; 1983; 1986; 1987; 1991), западним колегама указивао на важност уочавања и правилног вредновања трију паралелних појава у музичкој пракси „транзиционог” периода, од друге половине XVII века, па до ступања „новог метода” на снагу. Реч је о: а) проширивању и улепшавању напева, такозваној калофонији (καλοφωνία), евидентној још у рукописима из XIII и XIV столећа;<sup>17</sup> б) сажимању развијених древних композиција и то, наизглед, парадоксалним поступком, тако што се у исписивању нових – краћих верзија користи већи број неумских знакова;<sup>18</sup> и, најзад, в) појави феномена *анализе, објашњења*

византијски тонални систем искључиво дијатонски – начинио, под Ростедовим и Статисовим утицајем, Данац Кристијан Тодберг (Christian Thodberg), ученик Карстена Хега. Он је у реферату за XI конгрес показао да у византијским напевима постоје лествичне промене – модулације, које изискују различите типове, не само дијатонских интервала. Преокрету је, међутим, примарно допринело проучавање Георгија Амарјанакиса (Γεώργιος Αμαρτιανάκης), другог Грка који ће у Копенхагену провести две године, од 1973. до 1975. Његова докторска дисертација у вези с хроматским лествичним устројством другог аутентичног и другог плагалног гласа, у целини је објављена у оквиру двеју свезака часописа *Cahiers de l'Institut du Moyen-Age Grec et Latin* (Amargianakis 1977; исти 1982). Најзад, сам Ростед је у својој приступној беседи за чланство у Краљевској данској академији, 21. априла 1983, говорио на тему „Chromaticism in Byzantine and Postbyzantine Chant”, и том приликом је указао да нова сазнања потврђују да је и за средњовековну византијску псалмодију, а не само за новојелинску, карактеристична „хроматска боја” (Raasted 1986; Στάθη 1996: 542).

<sup>16</sup> Ростедова иницијатива била је да у време Статисовог студијског боравка у Копенхагену покрене течај за чланове истраживачког тима који су чинили још Карстен Флиделијус (Karsten Flidelius), Нана Шид (Nanna Schiødt) и Бјарне Шарто (Bjarne Schartau). Статис је требало да представи тумачење нотације које је у оквиру Девог међународног византолошког конгреса у Солуну (1953) изложио грчки теоретичар Симон Карас (Σίμων Κάρας), а Ростед је држао предавања у вези с Анастасиматариионом Петра Пелопонеског (Στάθη 1996: 539; Αγγελόπουλος 1998).

<sup>17</sup> О калофонији и мелизматичном напеву у средњовековној псалмодији видети: Пено 2006: 239–241; 2008: 51–56.

<sup>18</sup> Први пример „скраћења” *Трисвџије њесме* за службу опела спровео је јереј и номофилак Баласије (Μπαλάσιος), у свом аутографу – рукопису Манастира Ивирон 1250 (f. 212v) из 1670. године, а убрзо после њега исти поступак у вези с мелодијом Алилуја за јутрење применили су, у оно време епископ Кидоније, Атанасије (Αθανάσιος) и лампадариие Јанис Трапезундиос (Ιωάννης Τραπεζούνδιος),



или *тумачења*, то јест *транскрипције* популарних напева византијских мајстора појачке уметности, конкретно, претходно поменутих хирономијских и „великих” знакова,<sup>19</sup> и необичних, „тешких” образаца (δειναίθέσεις),<sup>20</sup> при чему,<sup>21</sup> такође, до изражаја долази употреба великог броја интервалских карактера. Ова три аспекта, сваки за себе и сви заједно, потврђују чињеницу да су већ поствизантијски музичари и писари били заокупљени идејом упрошћења неумске нотације, у жељи да је почетницима у савладавању појачке вештине учине што доступнијом и јаснијом.

Наиме, учење појања на основу неумског записа захтевало је врло упоран и дуготрајан рад који се одвијао у три фазе. Прва – *паралаги* (παράλαγι) подразумевала је испевавање микроформула за сваки тон понаособ, на њима одговарајуће вишесложне називе (*ананес*, *неанес*, *нана* итд.). Звучна реализација која проистиче из оваквог приступа неумском тексту јесте континуирана мелодија, у узлазном и силазном кретању, у зависности од знакова којима се обележава правац мелодијског тока, али без поштовања њихове праве интервалске вредности, без скокова и могућности да се исти тон два пута узастопно понови. Следећа фаза, на вишем нивоу од паралагија, била је *метрофонија* (μετροφωνία), у којој се водило рачуна искључиво о дијастематској вредности неума, без укључивања садржаја поменутих великих и хирономијских – „дрвених” знакова. Најзад, трећа и најсложенија фаза било је појање *мелоса* (μέλος), комплетног, и појавног и скривеног значења неумског текста, при чему је назаменљиву функцију имало усмено предање, прецизније, појачки манир, са свима

у рукопису Манастира Ставроникита 164 (Stathis 1979: 188). Статис показује да су „скраћења” само привидно обимна у поређењу с њиховим оригиналима – напевима који нису скраћени. Реч је, наиме, о начину кодификације средњовизантијске нотације, тачније о аналитичнијем запису „скраћене” – „протумачене” варијанте, која је претходно била забележена синоптичним средњовизантијским графичким писмом.

<sup>19</sup> Називе и изглед великих – хирономијских знакова сабрао је византијски композитор Св. Јован Кукузел у једној својој композицији под називом Велики исон (Μέγα Ισον), чија је намена била превасходно педагошка (Alexandru 1996, 2000). На основу византијских и поствизантијских теоријских списа и Хрисантовог Великог теоретикона музике, овим знацима су на стенографски начин представљани или читава мелодија или ритмичке вредности тонова, или се њима указивало на специфичан мелодијски израз.

<sup>20</sup> Тумачење ових образаца оправдава њихов назив, с обзиром на то да их није лако декодирати. Чине их разноврсне комбинације неумских карактера, међу којима су и велики ипостаси, а сложености њихове мелодијске структуре доприносе и честе промене лествичног кода. Музички писари с краја XVII и током XVIII века често су исписивали спискове ових „тешких образаца” (Στάθη 1982).

<sup>21</sup> Од краја XVII и током XVIII века више од тридесет писара бавило се транскрипцијама мелодија (Stathis 1979: 187, напомена 39).

његовим елементима (украсима, фразирањем и сл), који је ученик усвајао непосредно од свог учитеља (Рено 2007). Метрофонија је, дакле, обезбеђивала „простор” – опсег у оквиру којег је требало да се реализује мелос, док је паралаги припремао покрете мелодијских линија (Καράς 1933).

Западноевропски научници, којима описане етапе у описмењавању појаца и начину испевавања касновизантијских исписа, нису биле познате, логично су, на основу увида у поствизантијске музичке рукописе и њихову разуђену нотацију, повезивали с крајње мелизматичном мелодиком. Но, на основу претходно реченог угао посматрања се битно променио и постало је јасно да се ради о другачијој нотној презентацији једног те истог или, барем, у великој мери сличног музичког материјала у чијем су нотирању, у претходним вековима, функцију имали сада протумачени хириномијски и „велики знаци”, као и „тешки обрасци”. Тежња да се од синоптичког дође до аналитичнијег облика симиографије обележила је XVIII век, а посве је, као што сам на почетку поменула, остварена с реформом тројице константинопољских даскала, Хрисанта, Григорија и Хурмузија. Они су кодификовали „тумачења”, другим речима, забележили су у усменој пракси постојеће – реконструисане напеве. Сложени начин учења византијских напева, који се у великој мери заснивао на меморисању садржаја мелодијских образаца, укључујући у њима често присутне велике знакове, значајно је упрошћен у „новом методу”. Метрофонија је сасвим укинута, а нови паралаги, с једносложним симболима, готово је поистовећен с мелодијским покретом – мелосом (Αγγελόπουλος 1998). Мали број неума задржао је значење својеврсних украса, покрет руке – хириномија указује на метар. Све ове промене, међутим, нису угрозиле традиционални напев, већ су послужиле његовом очувању и бржем савладавању (Αλεξάνδρου 2010: 47).

При томе, важно је нагласити, „тумачења” тројице константинопољских даскала нису петрификовала интерпретације црквених мелодија. Овај, историјском трајању богослужбене псалмодије својствен феномен сачувао је и у оквиру аналитичког система стенографску логику неумског писма. Неуме, другим речима, не „иконизују” звучни резултат, већ појцу пружају упутства како треба да отпева одређени литургијски текст, казују му како би да запис интерпретира. Оне саме не представљају мелодију.

Ову чињеницу уважили су најпре Јирген Ростед, а иза њега и многи други западноевропски музиколози. Представници две школе сусрели су се на „мосту” – између „старог” и „новог” метода, у XVIII веку, који је, показало се, кључан за

изналажење епистемолошки исправног метода у разумевању различитих, проблематичних аспеката неумске симиографије.<sup>22</sup> На „спорним” питањима је нарочито инсистирао Ростед и њих је протежирао као главне теме на међународним конференцијама, организованим током последње три деценије XX века. Његова отвореност за грчки приступ дошла је до изражаја већ на Једанаестом симпозијуму Међународног музиколошког друштва, у Копенхагену 1972. године, где је покренуо додатну дебату у вези с анализом нотације. Својим саопштењем о два типа промена у неумском систему – модернизацији и конверзацији, умногоме је већ био на трагу ревизије до тада важећег *ММВ* начина транскрипције (Στάθη 1972b; Raasted 1974). У Бечу је, 1981. године, на скупу посвећеном византијској музици, научнике окупио око теме *Поствизантијска јојачка традиција као извор за теорију и праксу византијске исламодије пре 1453.* (Raasted 1982). Том приликом расправљало се о хроматским гласовима, тумачењу нотације, метру и ритму у византијским напевима (Στάθη 1982).<sup>23</sup> Најзад, за Шеснаести византолошки конгрес у Вашингтону, 1986, на предлог организационог одбора, у којем су водећу улогу имали Ростед и Велимировић, одабрана је тема *Интерпретација византијског мелоса*. Сам Ростед озваничио је промену курса западноевропске византолошкомузиколошке науке својим радикалним саопштењем под насловом „Мисли о ревизији транскрипционих правила *ММВ*-а” (Raasted 1986b; Στάθη 1986). Сматрао је да би транскрипције у петолинијски систем, с додатим знацима који упућују на промене тона, ритма и метра, као и мелодијске детаље, исон и сл. требало да послуже пре свега као помоћно средство у музичкој интерпретацији и научном дискурсу, а не као акрибични отисак оригиналног

<sup>22</sup> Поред подробног описа обострано плодних разговора с Ростедом, вођених у Копенхагену, Статис је указао да је спремност да се упозна с појединостима његових истраживања у вези с поствизантијским периодом показао при сваком заједничком сусрету амерички музиколог српског порекла Милош Велимировић. И сам Егон Велес, с којим је Статис, после више безуспешних покушаја, имао прилике да разговара у Оксфорду 1970. године, указао да је поствизантијска епоха од кључног значаја за будућа византолошкомузиколошка проучавања (Στάθη 2001: 69–78).

<sup>23</sup> Питање хроматских лествичних основа појединих гласова осмогласја остало је присутно међу појединим западноевропским научницима, чак и пошто су хроматику прихватили водећи истраживачи *ММВ*. Статис помиње да је на музиколошком скупу у част стоте годишњице рођења и двадесет пете годишњице упокојења Егона Велеса, у Бечу 1985, Ростед у свом излагању озваничио сагласност с мишљењем да је хроматика постојала и у средњем веку, те да су постојеће транскрипције хроматских гласова *ММВ*, из аспекта забележених интервала, погрешне. Истом приликом, српски музиколог Димитрије Стефановић, закључује Статис, упркос изнетим аргументима, изјавио је да ће бити последњи који ће прихватити постојање хроматског лествичног рода у византијској музици (Στάθη 2001: 76).

неумског предлошка. „Идеални” модел укључио би истовремено „неутралну” верзију музичког текста – неумски запис и његово тумачење уз помоћ „словне нотације” – солмизације интервалских знакова испод грчког текста (Raasted 1986b).<sup>24</sup>

Но, Ростед је био посве свестан да се ревизија правила транскрипције не може спровести пре него што се међу научницима не успостави консензус у вези с феноменом *εξήγησεις* – „егзегетским интерпретацијама” (*exegetical interpretations*) прелазног стадијума од „старог” ка „новом” неумском писму (1986: 31–32). Ниједан нови приручник према којем би се истраживачи управљали у преношењу неумског текста у петолинијски систем не би могао да задовољи у подједнакој мери браниоце теорије сходно којој би стенографске неумске записе пре 1814. требало анализирати тако да реални звучни материјал на крају буде знатно развијенији од оног који нуди метрофонијски ниво тумачења, за шта су се залагали опоненти ове исте теорије.

У једном од својих последњих чланака, Ростед је у вези с овим проблемом изнео сопствени *status quaestionis*. Између зилотске „грчке” и ништа мање попустљиве „западне” опције, определио се за средњи пут, који су уосталом у својим радовима заступали Симон Карас и Григорије Статис. Посредством напева Петра Пелопонеског и Петра Византинца, транскрибованих на аналитичко неумско писмо, Карас је, наиме, дошао до закључка да су у поствизантијској традицији у ишчитавању неумског текста коегзистирала два начина: „арго” – који за резултат има мелодијски развијенију интерпретацију, и „синдомо” – који подразумева испевавање интервалских вредности неумских карактера уз додатак њиховог, назабележеног, но у усменом предању похрањеног, експресивног квалитета (Καράς 1976: 26–31).<sup>25</sup> Премда не тако експлицитно као Карас, и Статис је још у својим раним радовима посредно указивао на дијалектичку везу између кратког и развијеног напева, и то на плану свеукупне историје појачке уметности. Подвукао је чињеницу да се у развоју византијске црквене музике јасно издвајају периоди у којима је доминантна тенденција проширивања и украшавања напева, као и они периоди за које је карактеристичан супротан процес – скраћења мелоса, како би се испуниле практичне

<sup>24</sup> На важност уноса оригиналног неумског исписа указали су чланови уредничког одбора *MMB* још 1958, када је први пут покренуто питање ревизије правила транскрипције (Editorial *MMB* Board 1958: 523; Raasted 1986: 13).

<sup>25</sup> Оригинале транскрипције, пре свега напева за које у рукописној традицији постоје само тумачења *αργο* (као што је нпр. стари стихирарски мелос) или, пак, не постоје никакве транскрипције на нови метод (попут *Ирмолоџије* јереја Бала-сија), Карас је извео применивши метод тумачења *синдомо*.

потребе богослужења, тачније прилагодила дужина појања трајању одређених богослужбених радњи (Στάθη 2001: 590–591; 1991).<sup>26</sup>

У истом правцу је размишљао и Ростед, спремно прихватајући могућност да су кратки традиционални напеви могли бити проширени, кад год је за таквим поступком постојала потреба и то сходно неписаним правилима на које трачак светлости бацају постсредњовековна музичка „објашњења” (Raasted 1996: 81). Ова „међулинија” показује се меродавном и у савременим византолошкомузиколошким проучавањима, којима су вредне студије дали грчки истраживачи, окупљени око пројеката чији је иницијатор био Григорије Статис.<sup>27</sup> Занимљиво је, међутим, да су самом проблему тумачења нотације најзапаженије прилоге до сада приложила двојица истраживача: Грк Јанис Арванидис (Ιωάννης Αρβανίδης) и Данац Кристијан Тројлсгард (Christian Troelsgård). Први је заслужан за систематско проучавање вишедеценијске табу теме – ритмичког устројства византијских и поствизантијских напева, посредством које је дошао до врло драгоцених резултата. Не доводећи у питање мелодијски развијена тумачења коју су оставила тројица учитеља и која су они засигурно усвојили од својих претходника, Арванидис сматра да нас овај историјски факт не обавезује да верујемо да се током четири, пет векова, па макар и у краћем временском периоду пре њих, појало искључиво на тај начин. Вероватније је да се нотација могла тумачити, као што је то мислио Карас, и у складу са начином *синдомо*, за шта врло једноставан и крајње објективан разлог пружа само устројство, односно трајање богослужења. У случају да на снази остане теорија о томе да је сваки стенографски запис подразумевао скривени, мање или више, али неминовно развијени напев, тада се суочавамо с нелогично дугим временским периодом потребним да се отпева

<sup>26</sup> На питање да ли исти неумски запис можемо протумачити и на начин синдомо и на начин арго, Статис одговара да је то могуће у вези с ирмолошким мелосом (Στάθη 1975: 209), и у зависности од контекста то је могуће и када су посредни стихирарске мелодије (исто, 209–210). Дакле, начин арго тумачења се, због његове сложености и посебног појачког торжества сматрао главним, мелосом по себи (1971: 243–244), по којем је читава музичка епоха, од средине XIV века, добила одредницу калофонија (1975: 212). У прилог Статисовом становишту иду и проучавања мелизматичних елемената у стихирарском напеву од самих почетака византијске нотације, која је спрела Анет Јунг (Anette Jung 1999), као и упоредни приказ који је дао Константин Флорос, приказ појединих стихира у записима на палеовизантијском и средњовизантијском нотном писму, у стихирарском стилу, и у још мелизматичнијој варијанти, у стилу псалтике (Floros II: 25).

<sup>27</sup> Реч је о групи негдашњих докторанада којима је Статис био ментор током последипломских студија. Њихове дисертације објављене су у оквиру издања Института за византијску музику у Атини (Ιδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας).

свака од дневних служби (1997, 2003, 2006). С истих позиција на развој неумског писма гледа и Ростедов ученик Кристијан Тројлсгард. Низу својих врло вредних научних прилога, у којима се бавио иманентним законитостима нотације, на основу упечатљивих музичких примера и карактеристичних рукописа, недавно је прикључио коначну ревизију система транскрипције (1997, 2006, 2011; Reno 2013), коју је осмислио и започео, но због преране смрти није стигао да оконча, његов, за византолошку музикологију изузетно заслужни претходник.

Врло обимна рукописна грађа, која је још увек у фази систематизације, кодиколошке и палеографске обраде, задуго ће пред научнике постављати нове истраживачке изазове. Једно је ипак извесно, валидан приступ у тумачењу старе нотације једино је могућ уколико се у дијахронијској анализи полази од аналитичког неумског система и теорије црквеног појања која је данас на снази. Овај – „грчки метод” у проучавању феномена тумачења омогућава релевантно поређење мелодијских образаца и читавих напева, елемената лествичне структуре и ритмичког параметра, истовремено, унапређење постојећих и изналагање нових, подеснијих транскрипционих начела, а све у циљу да се, у вековима и неумама запретени звук појаних химни најприближније реконструише, не би ли изнова могао да добије своје место у богослужењу (Lingas 2003).

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Αγγελόπουλος, Α. (1998) “Η σημασία της έρευνας και διδασκαλίας του Σίμωνος Καρά ως προς την επισήμανση και καταγραφή της ενέργειας των σημείων της χειρονομίας (προφορικής ερμηνείας της γραπτής παράδοσης)”, Ανακοίνωση στο μουσικολογικό συνέδριο Δελφών 1986, Αθήνα 1998, 7.
- Alexandru, M. (1996) “Koukouzeles’ Megalson”, *Cahiers de l’Institut du Moyen –Āge Grec et Latin* 66: 3–23.
- Alexandru, M. (2000) *Studie über die ,“Grossen zeichen” der byzantinischen musikalischen notation unter besonderer berücksichtigung der periode vom ende des 12. bis anfang des 19. jahrhunderts*, Копенхаген (докторска дисертација у рукопису).
- Αλεξάνδρου, Μ. (2010) *Εξήγησεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Amargianakis, G. (1977) “An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes”, *Cahiers de l’Institut du Moyen –Āge Grec et Latin* 22/23.
- Amargianakis, G. (1982) “The chromatic modes”, *XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, Oktober 1981, Akten II/7, Symposion für Musikologie, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32 (7): 7–17.
- Arvanitis, I. (1997) “A Way to the Transcription of Old Byzantine Chant by means of Written and Oral Tradition”, In C. Troelsgård, *Byzantine Chant. Tradition and Reform*, Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens 1993, Monographs of the Danish



- Institute at Athens, t. II, Athens, 123–141.
- Αρβανίτης, Ι. (2003) “Η ρυθμική και μετρική δομή των βυζαντινών ειρμών και στιχηρών ως μέσο και ως αποτέλεσμα μιάς νέας ρυθμικής ερμηνείας του βυζαντινού μέλους”, Ε. Μακρής (επιμ.), *Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς, Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστέρη*, Πρακτικά της Μουσικολογικής Συνάξεως, Αθήνα 10–11 Νοεμβρίου 2000, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας αρ. 18, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 151–176.
- Αρβανίτης, Ι. (2006) “Ενδείξεις και αποδείξεις για την σύντομη ερμηνεία του Παλαιού Στιχηραρίου”, Γ. Αναστασίου(επιμ.), *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης*.
- Bingulac, P. (1963) „Vizantijska muzika”, у J. Andreis (ур.) *Muzička enciklopedija*, том 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 776–780.
- Bingulac, P. (1977) „Vizantijska muzika”, у K. Kovačević (ур.) *Muzička enciklopedija*, том 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 682–687.
- Bourgault-Ducoudray, L. A. (1877) *Études sur la musique ecclésiastique grecque. Mission musicale en Grèce et en Orient*, janvier – mai 1875, Paris.
- Βιολάκης, Γ. (1900) Μελέτη συγκριτική της νυν εν χρήσει μουσικής γραφής προς την του Πέτρου του Πελοποννησίου και προς την αρχαιότεραν γραφήν, *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας* 1 (1900) 28–53 (засебно издање са истим насловом, 1991<sup>2</sup>, επιμ.Γ. Παπαχρόνης, Κατερίνη 1991).
- Dragoumis M. (1968) “The First International Congress on Byzantine and Eastern International Congress on Byzantine and Eastern Liturgical Music”, *Balkan Studies* 9 (1): 237–242.
- Editorial MMB Board (1958) „Les Monumenta Musicae Byzantinae”, *Byzantion* XXVIII, 519–528.
- Georgiades, T. (1939) “Bemerkungen zur Erforschung der Byzantinischen Kirchenmusik”, *Byzantinische Zeitschrift* 39: 67–88.
- Hannick, C. (ed.) (1991) *Rhythm in Byzantine Chant*. Acta of the congress held at Hernen Castle in November 1986, Hernen: A. A. Bredius Foundation.
- Høeg, C. (1956) “Quelques remarques sur les rapports entre la musique ecclésiastique de la Russie et la musique byzantine”, *Πεπραγμένα του Θ’ Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου II*, Athens.
- Lingas, A. (2003) “Performance, Practice and Politics of Transcribing Byzantine Chant”, *Acta Musicae Byzantine* 6: 56–76. <http://www.csbi.ro/gb>
- Καρά, Σ. Ι. (1933) *Η βυζαντινή μουσική μειογραφία*, Εν Αθήναις.
- Καρά, Σ. (1990) “Η ορθή ερμηνεία και μεταγραφή των βυζαντινών μουσικών χειρογράφων” Ανάπτυο Ανακοινώσεως εις το εν Θεσσαλονίκη Βυζαντινολογικόν Συνέδριον του 1953, Αθήνα Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.
- Καράς, Σ. (1976) *Η βυζαντινή μουσική παλαιογραφική έρευνα εν Ελλάδι (Διάλεξις γενομένη εν Λονδίνω κατ’ Απρίλιον του 1975)*, Αθήνα.
- Morgan, M. M. (1973) “The Three Teachers and their Place in the History of Greek Church Music”, in E. Wellesz and M. Velimirović (eds.) *Studies in Eastern Chant*, London: Oxford University Press, New York, Toronto: 86–99.
- Παπαδοπούλου, Γ. Ι. (1904, 1977<sup>2</sup>, 1990<sup>3</sup>) *Ιστορική επισκόπησης της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Κατερίνη: Τέρτιος.
- Пено, В. (2006) „Традиционално и модерно у црквеној музици – оглед о канону и инвентивности”, *Музиколоџија* 6: 233–250. <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2006/1450-98140606233P.pdf> (приступљено 17. 6. 2015.)
- Peno, V. (2007) “Von der Sinoptischen bis zur Analytischen Neumatichen Notationam Beispiel des *Sticherons* von German Neon Patron”, *Музиколоџија* 7: 259–278. <http://www>.

- doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707259P.pdf (приступљено 17. 6. 2015.)
- Пено, В. (2008) *Појачки зборници у српским рукописним ризницама од XV до XIX века*, докторска дисертација одбрањена на Катедри за националну историју средњег века Филозофског факултета Универзитета у Београду (рукопис).
- Peno, V. (2013) “Christian Troelsgård, *Byzantineneumes. A new introduction to the middle Byzantine musical notation*, Subsidia vol. IX, Monumenta Musicae Byzantinae, Copenhagen: Museum Tusculanum Press 2011”, *Музиколоџија* 13: 183–190.
- Петровић, Д. (2004), „Непознато писмо Жан-Батист Тибоа, француског музиколога-византолога из 1899. године”, *Зборник радова Византолошког института* САНУ XLI: 475–483.
- Ψάχος, Κ. (1917), *Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα 1917; (1978<sup>2</sup>), επιμ. Γ. Χατηθεοδώρου.
- Raasted, J. (ed.) (1972) *International Musicological Society: Abstract of Free Research Papers at the Eleventh International Congress, August 20–25, 1972*, Copenhagen: Danish Musicological Society.
- Raasted, J. (1974) “Modernization and Conversion. Two Types of Notational Change and their Consequences for the Transmission of Byzantine Music”, in H. Glahn, S. Sørensen, P. Ryom (eds.) *Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972*, t. 3, Copenhagen: International Musicological Society, 775–777.
- Raasted, J. (1982) XVI. *Internationaler Byzantinistenkongress, Wien 4.–9. Oktober 1981. Akten II/7. Symposium für Musikologie, Byzantinische Musik 1453–1832 als Quelle musikalischer Praxis und Theorie vor 1453. J. Raasted (leitung), Diskussion (Summary), Internationaler Byzantinistenkongress, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*: 131–140.
- Raasted, J. (1984) “Monumenta Musicae Byzantinae 1933–1983”, *Βυζαντινά* 54: 629–633.
- Raasted, J. (1986a) “Chromaticism in Medieval Byzantine Chant”, *Cahiers de l’Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 53: 15–36.
- Raasted, J. (1986b) “Thoughts on a Revision of the Transcription Rules of the Monumenta Musicae Byzantinae”, *Cahiers de l’Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 54: 13–38.
- Raasted, J. (1996) “Length and Festivity. On Some Prolongation Techniques in Byzantine Chant”, in E. L. Lillie & N. H. Petersen *Liturgy and the Arts in the Middle Ages, Studies in Honour of C. Clifford Flanigan*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 75–84.
- Rebours, J. B. (1906) *Traité de Psaltique. Théorie e pratique du chant dans l’Église grecque*, Paris.
- Ρωμανού Κ. (1996) *Εθνικής μουσικής περιήγησις 1901–1912*, том. 1–2, Αθήνα: Κουλτούρα.
- Romanou, K. (1990) “A New Approach to the Work of Chrysanthos of Madytos: The New Method of Musical notation in the Greek Church and the Μέγα Θεωρητικόν της μουσικής”, in D. Conomos (ed.) *Studies in Eastern Chant* 5: St. Vladimir’s Seminary Press, 89–100.
- Schartau, B. и Troelsgård, C. (1997) “The Translation of Byzantine Chants into the ‘New Method’: Joasaph Pantokratorinos – Composer and Scribe of Musical manuscripts”, *Acta Musicologica* 69: 134–142.
- Στάθης, Γ. Θ. (1971) “Η σύγχιση των τριών Πέτρων (δηλαδή Μπερεκέτι – Πελοποννησιού – Βυζαντίου)”, *Βυζαντινά* 3: 213–251.
- Στάθης, Γ. Θ. (1972a) “Η Βυζαντινή Μουσική στη Λατρεία και στην Επιστήμη (Εισαγωγική Τετραλογία)”, *Βυζαντινά* 4: 389–438.

- Stathis, G. (1972b) “Problems Connected with the Transcription of the Old Byzantine Notation into the Petagram”, In *Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 18–25 August 1972, II*, Copenhagen: International Musicological Society, 778–782.
- Στάθης, Γ. Θ. (1972c) “Τα περί την βυζαντινήν μουσικήν πεπραγμένα κατά το 11<sup>ον</sup> Διεθνές συνέδριον μουσικολογίας”, *Θεολογία* ΜΓ’ 3–4: 881–894.
- Στάθης, Γ. Θ. (1975) “Η παλαιά βυζαντινή σημειογραφία και το πρόβλημα μεταγραφής της εις το πεντάγραμμον”, *Βυζαντινά* 7: 193–220 (+ α’–λβ’ πίνακες).
- Στάθης, Γ. Θ. (1978) *Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, Μελέται 2, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινών Μελετών.
- Στάθης, Γ.Θ. (1979) “An Analysis of the Sticheron ‘Τονήλιονκρόψαντα’ by Germanos, Bishop of New Patras / The Old ‘Synoptic’ and the New ‘Analytical’ Method of Byzantine Notation”, *Studies in Eastern Chant* 4: 177–227.
- Στάθης, Γ. Θ. (1982a) “‘Δειναί Θέσεις’ και ‘Εξήγησις’, *Θεολογία* ΝΓ’/3: 764–782. И γ: (1982) *XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, Oktober 1981*, Akten II/7, Symposion für Musikologie, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/7: 49–61.
- Στάθης, Γ. Θ. (1982b) “Συμπόσιον περί Βυζαντινής Μουσικής”, *Θεολογία* ΝΓ’/3: 749–763.
- Στάθης, Γ. Θ. (1983a) “The ‘Abridgements’ of Byzantine and Postbyzantine Compositions”, *Cahiers de l’Institut du Moyen – Âge Grec et Latin* 44: 16–38.
- Στάθης, Γ. Θ. (1983b) “Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος (+ 1778) – η ζωή και το έργο του”, *Λακωνικά Σπουδαί* 7: 108–125.
- Στάθης, Γ. Θ. (1986) “Τα περί την βυζαντινήν μουσικήν εις το ΙΖ’ Διεθνές Συνέδριον Βυζαντινών Σπουδών – Ουάσιγκτον, 3–8 Αυγούστου 1986”, *Θεολογία* ΝΖ’ 4: 885–896.
- Στάθης, Γ. Θ. (1987) “Η Εξήγησις της Ψαλτικής Τέχνης”, *Θεολογία* ΝΗ’/2: 337–371.
- Στάθης, Γ. Θ. (1991) “Η σύντομος και αργή παράδοσις της Βυζαντινής Ψαλτικής”, *Αζίες και Πολιτισμός*, Αφιέρωμα Ε. Θεοδώρου, Αθήνα, 385–402.
- Στάθης, Γ. (2001) “Αυτοβιογραφία κατ’ αίτησιν των μαθητών”, *Τιμή προς τον διδάσκαλον*, Αθήνα: Εταιρεία Ανατολής το Περιήχημα, 29–98.
- Strunk, O. (1942) “The Tonal System of Byzantine Music”, *The Musical Quarterly* xxviii: 190–204.
- Strunk, O. (1966) *Specimina Notationum Antiquiorum*, Pars Suppletoria, Monumenta Musicae Byzantinae, Hauniae.
- Strunk, O. (1967) “Byzantine Music in the Light of Recent Research and Publications”, y Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford 5–10 September, 1966, London: 245–254.
- Strunk, O. (1970) y: Tillyard, H. J. W. *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, Subsidia I/1, Copenhagen: Monumenta Musicae Byzantinae, 51–52.
- Tardo, L. (1931a) *La Musica bizantina e i codici di melurgia dela Biblioteca di Grottaferrata*, Rome: Accademie e Biblioteca d’Italia.
- Tardo, L. (1931b) “I codici melurgici della Vaticana e il contributo alla musica bizantina del monachismo greco della Magna Grecia”, *Archivio stor: per la Calabria e la Lucania* i: 1–24.
- Thibaut, J. B. (1898) “La musique byzantine et le chant liturgique des Grecs modernes”, *Échos d’Orient* ii: 353–368.
- Thibaut, J. B. (1901) “Assimilation des ‘Echoli’ byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs”, *Documentes du Congrès international d’histoire de la musique*, Paris, 77–85.
- Tillyard, H. J. W. (1935, 1970<sup>2</sup>) *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, Subsidia I/1, Copenhagen: Monumenta Musicae Byzantinae.

- Tillyard, H. J. W. (1911) "Greek Church Music", *The Musical Antiquary* ii: 89–98; 154–180.
- Tillyard, H. J. W. (1916–1918) "The Modes in Byzantine Music", *Annual of the British School at Athens* xix: 133–156.
- Tillyard, H. J. W. (1921) "The Problem of Byzantine Neumes", *The Journal of Hellenic Studies* xii: 29–49.
- Tillyard, H. J. W. (1923–1924) "Byzantine Musical Notation – A Reply", *Byzantinische Zeitschrift* xxiv: 320–328.
- Tillyard, H. J. W. (1924–1925) "The Stenographic Theory of Byzantine Music", *Laudate: Quarterly Review of the Benedictines of Nashdom* ii: 216–225, iii: 28–32; исти чланак: (1925) *Byzantinische Zeitschrift* xxv: 333–338.
- Touliatos-Banker D. (1978) "State of the Discipline of Byzantine Music", *Acta Musicologica* 50: 181–192.
- Touliatos-Banker D. (1988) "Research in Byzantine Music Since 1975", *Acta Musicologica* 60: 205–228.
- Troelsgård, C. (ed.) (1997b) *Byzantine Chant. Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens 1993*, t. 2, Athens.
- Troelsgård, C. (2006) "Transcription of Byzantine Chant: Problems, Possibilities, Formats", *Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata*, III/3: 159–166.
- Troelsgård, C. (2011) *Byzantine neumes, A new introduction to the middle Byzantine musical notation*, Subsidia vol. IX, Monumenta Musicae Byzantinae, Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Velimirović, M. (1964) "Study of Byzantine Music in the West", *Balkan Studies* 5: 63–76.
- Velimirović, M. (1968) "H. J. W. Tillyard, Patriarch of Byzantine Studies", *The Musical Quarterly* LIV: 341–351.
- Velimirović, M. (1971) "Present Status of Research in Byzantine Music", *Acta Musicologica* 43: 1–21.
- Velimirović, M. (1976) "Egon Wellesz and the Study of Byzantine Chant", *The Musical Quarterly* LXII/2: 265–277.
- Veles, E. (1985) „Muzika u raspravama grčkih gnostičara i alhemičara”, (s engleskog preveo Dušan Đorđević Mileusnić), *Delo* XXXI/31, br. 12: 4–21.
- Wellesz, E. (1947, 1967<sup>2</sup>) *Eastern Elements in Western Chant. Studies in the Eastern History of Ecclesiastical Music*, Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia II, American Series I, Boston: University Press for the Byzantine Institute (1967<sup>2</sup>: Munksgard).
- Wellesz, E. (1949, 1961<sup>2</sup>) *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford: Clarendon Press.
- Wellesz, E. (1971) "H. J. W. Tillyard – in Memoriam", in E. Wellesz (ed.) *Studies in Eastern Chant* II, London: Oxford University Press, 1–4.

Vesna Peno

## METHODOLOGICAL DISPUTES ABOUT INTERPRETATION OF NEUM NOTATION IN THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

(Summary)

Until the end of the twentieth century in Byzantine musicological science there were two diametrically opposite approaches to the interpretation of the

Byzantine neum notation systems and post-Byzantine music heritage after the Fall of Constantinople. Western European scholars, ignoring the post-Byzantine Chant tradition and the last semeography reform from the early nineteenth century, looked at the problems of the musical past only from the perspective of the Middle Ages. Greek researchers have shared the belief that the condition of an adequate understanding of the mid-Byzantine notation, or the so-called *old method*, is the knowledge of analytical neum system and theory, the basics of which were set up by musicians from the end of the seventeenth and during the eighteenth century, and were finally shaped by Chrisantos, Gregory and Chourmouziou and officially accepted in the Greek church in 1814. The path to overcoming the issues relating to the development of neum notation, and finding an adequate manner of decoding it, led through the understanding of the phenomenon of “interpretation” and other tendencies that marked the post-Byzantine music practice. Two scientists – the Danish Jørgen Raasted, a follower of the Western European musicological methods established by founders of *Monumenta Musicae Byzantinae*, and Greek theologian and musicologist Gregory Stathes – are specifically responsible for the reconciliation of the different methodological approaches. After numerous and often heated debates, the Danish scientist eventually largely accepted the views of his Greek counterpart. Moreover, he himself insisted, at the musicological conferences organized during the 1980s, on reviewing the controversial issues: the existence of chromatic intervals in the psalmody of the Middle-Ages, the problem of syllabic and melismatic interpretations of stenographic neum records, and so on. Concerning the above mentioned issues, the contemporary trends in Byzantine musicology are presented in the conclusion of the paper. It is worth noting that the most influential scholars nowadays follow “a middle path”, the distinction between the once exclusive Western option and the no less “hard” Greek traditional option.

Примљено 24. марта 2015.

Прихваћено за штампу 7. маја 2015.

Оригинални научни рад