

Весна Пено

О НАПЕВУ У ПРАВОСЛАВНОМ ЦРКВЕНОМ ПОЈАЊУ – ПРИЛОГ ТИПОЛОГИЈИ ЦРКВЕНИХ НАПЕВА

Аἰσῆρακιῖ: Мелодије сродне по својим ритмичким и мелодијским карактеристикама, у оквиру сваког гласа осмогласја, групишу се у напеве. Разматрање пре свега термилошких одређења напева и критеријума по којима се мелодије сврставају у различите напеве у новијој грчкој и српској појачкој традицији представља тему ове студије.

Кључне речи: Напев, мелос, ритам, глас, мелодијски образац, осмогласје, црквене химне, новије грчко и новије српско појање, поствизантијска појачка традиција.

Науци су познати мелурзи који су својим стваралаштвом обележили различите фазе у развоју поствизантијског појања, као и главне тенденције у вези са композиционим поступцима које су спроводили.¹ Ипак, непотпуна сазнања у вези са тумачењем неумске нотације,² пре њене најновије реформе с почетка 19. века, непотврђени ставови у вези са теоријским начелима на којима је почивала појачка пракса пре и након пада Византије,³ као и недовољно проучени музички рукописи, пре свега са аспекта њиховог садржаја, онемогућавају проучаваоце да сагледају и објасне многе проблеме како из ”старе”, тако и из ”нове” традиције.⁴

¹ М. Χατζηγακούμης, *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, Αθήνα 1974; исти, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1980; Весна (Сара) Пено, *Главни њокови у ѡтрадицији ѡсῆви-зантијског ѡјања*, у: *Из хиландарске ѡјачке ризнице – Викенѡије Хиландараи*, Нови Сад 2003, 15–25.

² Jørgen Raasted, *Thoughts on a Revision of the Transcription Rules of the Monumenta Musicae Byzantine*, Cahiers de l'Institut du Moyen Âge Grec et Latin 54, Kopenhagen 1986, 13–38.

³ Упор. издања из едиције Corpus Scriptorum de Re Musica, vols. 1–5, Vienna 1985–1998.

⁴ ”Старим методом или традицијом” се у грчкој музиколошкој литератури назива појачка пракса пре музичке реформе с почетка 19. века. Најновија, пак, фаза у поствизантијском црквеном појању означава се као ”нови метод” или ”нова традиција. Упор. Весна Пено, *Појачка ѡракса у Грчкој ѡправославној*

Међу нерешеним питањима за чијим ће се одговорима још дуго трагати јесте и оно које се односи на дефинисање критеријума по којима би се црквене песме, као специфични мело–поетски модели, сврставале у мање или више различите *најеве*.⁵ У овом раду ћемо настојати да установимо која су то мерила уз помоћ којих је подела напева у новијем грчком и српском појању теоријски изведена. Критички ћемо се осврнути на постојећу типологију мелоса, а посебан акценат ставићемо на разматрање оправданости у српској појачкој пракси усвојене терминологије када су у питању називи одређених напева.

У првом целовитијем теоретикону црквеног појања, након теоријских списа из византијске и поствизантијске епохе,⁶ Хрисант, један од тројице реформатора неумског писма и највероватније аутор овог значајног дела, навео је врсте песама и уједно мелодија које уз њих иду. При том није следио одређену логику у редоследу химни које помиње, као што није објаснио ни критеријуме за њихову класификацију. Хрисант, наиме, указује на следеће песме⁷

цркви данас, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 16–17, Нови Сад 1995, 41–46.

⁵ Грчком појму *мелос*, који је општеприхваћен у грчкој и иностраној музикошкој литератури, у српском језику највише одговара појам *најев*, који значи: мелодија, песма, као и начин певања црквених песама. Упор. *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. XIV, САНУ 3 – Институт за српскохрватски језик, Београд 1989, 204–205. У постојећим радовима о црквеном појању на нашем језику срећу се уз термин напев и појмови: *начин*, *џруја* и *јевање*, који међутим, немају неопходну прецизност. Први појам се асоцијативно везује пре свега за интерпретацију. Термин *џруја* захтева додатно објашњење, као нпр. *џруја* истородних мелодија које се певају на текстове стихира, ирмоса и сл. Тек у овом контексту он може бити недвосмислено схваћен, али се при том ствара неоправдана гломазност у формулацији. Такође, сматрамо непотребним ширење лепеде значења иначе врло јасног појма *јевање*, нарочито ако се има у виду да се у написима о црквеној музици он користи често као синоним за *појање*. На плану мелодије одређеној врсти или врстама песама, као поетским формама, одговарају *најев* – специфични мелодијски жанрови. Другим речима, напеви су мелодије које се по својим карактеристикама разликују управо у зависности од тога коју врсту или, у појединим случајевима, врсте богослужбених текстова прате. Најзад, у циљу избегавања понављања једног истог појма употребљавамо, уз напев, и грчки појам *мелос*, који се у изворној форми користи и у литератури на европским језицима.

⁶ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτου, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832¹, Βυζαντινὲς ἐκδόσεις Κ. Σπάνου – Αθήνα 1976-1977², Κουλτούρα – Αθήνα 1977³; Весна Пено, *Грчки појачки зборници*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 18–19, Нови Сад 1996, 226–227.

⁷ Песме наводимо према Хрисантовом редоследу. Упор. Χρυσάνθου, *нав. дело*, 1976–1977², 178–180. Уз поједине песме, које су у српској појачкој пракси

аниксандарија,⁸ возватељни стихови (пс. 140, 1–2), стихире на "Слава... и ниње", прокимени на вечерњу и јутрењу, тропари, отпусни тропари, васкрсне стихире, седални, ипакоти,⁹ антифони,¹⁰ полијелеји,¹¹ *Свјакоје гиханије* (пс. 150, 6; 148, 1; 148, 2), канони, оде,¹² ирмоси, катавасије, кондаци, икоси, величанија, егзапостилари, стихире на "Хвалите", јеванђелске стихире, славословља, подобни, самогласни, азматики и матиме,¹³ типика,¹⁴ блажена, *Трисветѿа* песма, алилуарија,¹⁵ херувике, причасни, кратиме,¹⁶ калофонични

мање познате или за које не постоје одређени називи, навешћемо кратко објашњење. За остале видети: *Врсѿе ѿсѿма* у: Стеван Ст. Мокрањац, *Духовна музика IV – Осмогласник*, прир. Даница Петровић, Музичко – издавачко предузеће "Нота" – Књажевац и Завод за уџбенике и наставна средства – Београд 1996, 398–404.

⁸ Аниксандарија је мелодија на псалмске стихове (пс. 103, 28–35) која се поје на бдењу уочи великих празника. Назив потиче од почетне речи псалма ἀνοίξαντός σου τὴν χεῖρα ..., у црквенословенском преводу ѿвѿ ρзшѿ тѿѿѿ ρскѿ.

⁹ Ипакот је тропар који је певао читав хор. Док би ђакон читао псалмске стихове, народ је иза сваког стиха појао последњи део тропара, а на крају би поновили тропар у целини. Упор. Ολύμπια Τόλκα, *Επίτομο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό της Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα 1993, 396–397.

¹⁰ Григорије Статис сматра да је под антифонима Хрисант подразумевао специјално компоноване химне за различите празнике, које се поју после полијелеја или уместо њега. Упор. Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Οί αναγραφέντες και τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, Αθήνα 1994³, 39, напомена бр. 3.

¹¹ Полијелејем се назива 135. псалм који се поје на јутрењу. Иза сваког стиха долази рефрен: *јер је довијека милосѿи њеѿова, алилуја*. Полијелеји се поју и на бденију после треће катизме на јутрењу и тада се користе, поред стихова 135. псалма, и остали псалмски стихови који одговарају типу светитеља коме се служба врши: мученицима, јерарсима, Апостолима итд.

¹² Није јасно које је песме Хрисант подразумевао под овим именом.

¹³ Азматицима и матимама се у грчкој појачкој пракси означавају технички врло компликоване композиције, најчешће мелизматичног карактера, које су записиване у зборницима под различитим називима: *Паѿаѓика*, *Аколутѿија*, *Азмаѿѿика*, *Маѿѿимаѿѿарион*. Упор. Oliver Strunk, *S. Salvatore di Messina and the musical Tradition of Magna Graecia*, *Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoυс Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, τόμ. Β', Αθήνα 1956, 274; Christian Thodberg, *Der Byzantinische Alleluiaionzyklus*, ММВ, Subsidia VIII, Copenhagen 1966, 12–19.

¹⁴ Под овим називом грчки појци подразумевају мелодије које се поју на Литургији пре малог входа. Уколико је недељна Литургија, онда се поју 102. и 145. псалм, и затим блажена. Уколико је Литургија у обичне дане, тада се поју три позната антифона: *молиѿѿвами Боѿородици*, *молиѿѿвами светѿих ѿвојух* и *сѿаси нас Сине Божији*.

¹⁵ Алилуарије су обично сложене мелодије на стих *алилуја*, које припадају групи матима и обично се налазе у зборнику *Паѿаѓика*. Упор. Ολύμπια Τόλκα, *нав. дело*, 33.

ирмоси¹⁷ итд. Наведене химне сврстане су у четири основна напева: *сѿари* и *нови сѿихирарски*, *ѿаѿадикијски* и *ирмолошки*.

Сѿарим сѿихирарским мелосом даскал "новог метода" је назвао онај који се налази у *Сѿихирарима* из периода од 12. до 16. века,¹⁸ док је под *новим сѿихирарским* напевом подразумевао верзију коју је средином 18. столећа сачинио познати константинопољски музичар Петар Пелопонески.¹⁹ *Сѿаром сѿихирарском* напеву, по Хрисанту, припадају разне врсте стихира: васкрсне, на "Слава ... и ниње", на "Хвалите", јеванђелске, али и подобни и самогласни (sic!). У новој варијанти мелоса са истим називом су, уз побројане песме, још и егзапостилари, сједални, антифони, песме на входу.

У дефиницији пападикијског мелоса Хрисант је још неодређенији. Он најпре каже да је то напев коме припадају причасни и херувике, да би одмах затим додао да се у истом напеву компонују и аниксандарије, возватељни стихови, прокимени, полијелеји, *Свјакоје диханије*, икоси, величанија, азматике, матиме, песме на входу, *Трисвѿѿа* песма, алилуарије, кратиме. Конфузији доприноси и напомена да се славословља, полијелеји, *Блажен муж* и сличне песме јављају и као нови стихирарски и као пападикијски мелос.

Најзад, ирмолошки напев Хрисант везује искључиво за мелодије из *Ирмологије* Петра Византинца (18. век),²⁰ пренебрегавајући при

¹⁶ Кратиме су самосталне композиције или, пак, делови других композиција, нпр. полијелеја, у којима се мелодија развија на слоге без значења, те, ри, рем, ро, то, не, на и сл. У рукописној традицији постоји и посебан зборник у који су кратиме бележене – *Κρατῖμαῖαριον*. Упор. Γρηγορίου Θ. Στάθη, *нав. дело*, 45–46, 99, 111.

¹⁷ Калофоничне ирмосе су, као и матиме и азматике и остале композиције сличне врсте, изводили превасходно појци доброг гласа (грч. *καλοφωνάρης*). Реч је о мелодијама које се изводе углавном изван богослужења, за време дељења нафоре или за време трајања обеда у манастирима.

¹⁸ Реч је о мелодијској варијанти *Сѿихирара* која се приписује Јовану Кукузелу и Мануилу Дукасу Хрисафису, дакле пре новије верзије коју је средином 17. века сачинио Хрисафис Нови. Упор. Jørgen Raasted, *Koukouzeles' Sticherarion* и George Amargianakis, *The Interpretation of the Old Sticherarion, у: Byzantine Chant – Tradition and Reform*, Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993, Monographs of the Danish Institute at Athens, vol. 2, Athens 1997, 9–21, 23–51.

¹⁹ Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Πέτρος λαμπαδάριος ὁ Πελοποννήσιος ὁ ἀπὸ Λακεδαίμονος: ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του (+ 1778)*, *Λακωνικὰ Σπουδὰ* 7, 1983, 108–125.

²⁰ Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Ἡ σύγχυση τῶν τριῶν Πέτρων (δηλ. Μπερεκέτη, Πελοποννησίου καὶ Βυζαντίου)*, *Βυζαντινά* 3, 1971, 213–251; *Εἰρμολογίον τῶν καταβασιῶν Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου μετὰ τοῦ συντόμου Εἰρμολογίου Πέτρου Πρωτοψάλτου τοῦ Βυζαντίου*, ἐξηγημένα κατὰ τὴν νέαν τῆς Μουσικῆς μέθοδου μετὰ προσθήκης ἱκανῶν Μαθημάτων, *ὠν ἔστεροῦντο εἰς τὸ παλαιὸν ἐπιθεωρηθέντα ἦδη*,

том чињеницу да је реч о типу појачког зборника који има врло дугачку историју. Овом напеву он је прибројао тропаре, отпусне тропаре, васкрсне стихире, али и стихире на стихове и на "Хвалите", затим, седалне, ипакоје, антифоне, каноне, оде, ирмосе, кондаке, величанија, егзапостиларе, блажена, славословља, типика и песме на входу, катавасије итд.

У грчким теоретиконима, штампаним током 19. века углавном се понављају аргументима недовољно поткрепљени Хрисантови ставови.²¹ У већини теоријских студија из 20. столећа се делимично употпуњује у појачкој пракси усвојена подела на ирмолошки, стихирарски и пападикијски мелос, али без критичнијег осврта на важеће критеријуме на основу којих је изведена и без потребе за редефинисањем постојећих назива, нарочито за подгрупе унутар самих напева.²² Значајно је, међутим, поменути да поједини теоретичари, кад говоре о категоризацији богослужбених текстова и мелодија, полазе од напомена које у богослужбеним књигама стоје уз саме химне. По версификационој структури жанрове црквене химнографије и мелодије које их прате можемо разврстати у три основне групе: *идиомели* (ιδιόμελα) *самогласни*, *ἰρσομιји* (προσόμοια) *ἰδοобни* и *авῖομεли* (αὐτόμελα) – *самоῖδοобни*. Самогласан је песма која се својом метричком схемом и мелодијом издваја од осталих, на шта указује сам назив (ἴδιον μέλος – ἰδιόμελον – особена мелодија). Подобна химна се поје према одговарајућем прописаном узору међу идиомелима. Самогласна песма чија версификациона структура и мелодија служе као образац подобнима је у ствари самоподобан.

То да се подобан пева *на* мелодију самоподобног, подразумева да су њихови метричко–ритмичка схема, дакле број стихови и слогова унутар стихова, штавише и распоред акцената у речима, међусобно подударни. Ово правило важи за химнографију на грчком језику, на коме је она од почетка била писана. Међутим, у преводима црквених песама на неки други, рецимо словенски

καὶ ἀκριβῶς διορθωθέντα παρὰ τοῦ Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Ἐν τῇ Βρετανικῇ Τυπογραφίᾳ Κάστρου εἰς Γαλατᾶν 1825¹, ἐκδ. Κουλτούρα 1982².

²¹ Упор. библиографију са теоретиконима: Γεωργίου Ι. Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1820 – 1899*, Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1998, 215–249.

²² У низу теоретикона на грчком језику издвајамо следеће: Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία καὶ πράξις τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς* Ἀθήναι 1991; Σίμων Ἴ. Καρὰ, *Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς – Θεωρητικόν*, Τόμ. Α' – Β', Ἀθήναι 1982; Ἀβραάμ Εὐθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη 1988³; Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου, *Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα 1997.

језик, није било могуће сачувати једнообразност версификационе структуре и изворну метрику поетског оригинала,²³ те је отуда и принцип тзв. кројења постао неминован.²⁴ Другим речима, подобни су се у словенској појачкој традицији одувек појали *ио* мелодији самоподобних, али се та иста мелодија морала скраћивати или продужавати у зависности од дужине стиха – колона.

Веза између мелодије и богослужбених стихова која се у наведеној, врло уопштеној подели поставља као важно мерило постоји и у класификацији самих мелодија у ирмолошки, стихирарски и пападикијски напев. При овој категоризацији, новији грчки теоретичари истичу на првом месту ритмичко – метричку компоненту мелодија.

Ирмолошки мелос, чији назив потиче од ирмоса канона који су послужили као мелодијски прототипи – самоподобни за песме сличне версификационе схеме (подобне),²⁵ има три своје подгрупе. Силабични (грч. οὐντομο) и развијени (грч. αργό) ирмолошки напев разликују се само по метричкој подели. У силабичном ирмолошком слог речи обично прати један тон, који је најчешће носилац једне, а у изузетним случајевима и две јединице трајања.²⁶ Темпо којим се поју мелодије у овом напеву је најчешће брз. У развијеном ирмолошком мелосу ритмичке вредности су удвостручене, а темпо је умерено брз. Најзад, калофонични ирмолошки напев је мелизматичан и њему припадају поменути ирмоси канона, за које су карактеристични композициони поступци преузети из световне, често инструменталне музике.²⁷ Ове мелодије су, као и уосталом и

²³ Упор. Роман Јакобсон, *Лингвистика и ѿеѿика*, Београд 1966, 117–133.

²⁴ О кројењу у српском појању видети: Petar Bingulac, *Crkvena muzika u Srbiji*, *Muzička enciklopedija*, vol. I, Zagreb 1977, 369–372; Димитрије Стефановић, *Феномен усмене ѿрадишије у ѿреношењу ѿправославног лиѿургијског ѿјања*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 10–11, Нови Сад 1992, 13–16; Весна Пено, *Кројење као обликоѿворни ѿриншиј у црквено – ѿјачкој ѿракси*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 15, Нови Сад 1994, 145–155.

²⁵ Ирмоси у црквеној химнографији представљају прву строфу сваке песме која једнаким бројем слогова, понекад и нагласака, и истом мелодијом служи као узор тропарима у другим строфама. Упор. Παπαγιώτης Χρίστου, *Ἡ Ὑμνογραφία τῆς ἀρχαϊκῆς Ἐκκλησίας*, Θεσσαλονίκη 1959, 156–157; Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних ѿјмова*, Београд 1990, 115.

²⁶ На један слог долазе две или три јединице трајања када се интервалски неумски знак јави у комбинацији са неким ритмичким знаком који његову основну ритмичку вредност удвостручи или утростручи. Такође, исту ситуацију имамо и у случајевима када се један слог речи произноси са више диастематских карактера, од којих је дакле сваки носилац једне јединице времена.

²⁷ За творца калофоничних ирмоса сматра се Теофаније Карикас, композитор и цариградски патријарх с краја 16. века. Ипак, прави процват овај жанр

све остале мелизматичне композиције у којима су богослужбени стихови били у другом плану, представљале својеврсна ларпурлартистичка остварења, у чијем извођењу су појци добијали прилику да покажу своје гласовне могућности.

Стихирарском мелосу припадају црквене песме испред којих се певају одговарајући псаламски стихови или припев "Слава... и ниње". Поптподела унутар овог напева се у теоретиконима различито термилолошки одређује. Хрисантова напомена о *сѣпарој* и *новој* мелодијској варијанти стихира је допуњена у савременим теоретиконима прецизнијом класификацијом у којој главну улогу поново има ритмичко–метричка структура мелодија. Као и ирмолошки, тако и нови стихирарски напев постоји у силабичном и развијенијем виду. Силабични стихирарски мелос је по ритмичким и метричким особеностима идентичан силабичном ирмолошком напеву. Они се међутим, унутар истог гласа међусобно разликују по осталим мелодијским елементима, основном тону, као и другим тоновима који су у мелодији доминантни, затим по изгледу мелодијских образаца, а често и по лествичној структури.

За развијени стихирарски напев теоретичари нису у потпуности уједначени у термилолошким одређењима. У штампаним неумским зборницима овај мелос се означава као *арго* – развијени,²⁸ а понекад га појци у пракси називају *аргосиндомо*, што би значило између развијеног и силабичног, дакле средње развијен.²⁹ Ипак, оно око чега нема двојбе јесте да је у мелодијама ове врсте уобичајено да је слог речи носилац два тона и две јединице времена, дакле као и у развијеном ирмолошком мелосу.

ће доживети са стваралаштвом Петра Берекетиса, који се у неумским рукописима 18. века назива "оцем калофоничних ирмоса". Почетком 19. столећа Григорије протопсалт је калофоничне ирмосе транскрибовао на аналитичку неумску нотацију и приредио за штампу у оквиру зборника под називом *Калофонична Ирмолођија*, који је посредством Теодора Фокејског и објављен у Константинопољу 1835. године. Упор. Γρηγορίου Θ. Στάθη, *τῶν τριῶν Πέτρων...*, 213–217; *Εἰρμολογίον καλοφωνικόν*, μελοποιηθέν παρὰ διαφορῶν ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων διδασκάλων μεταφρασθέν δε εἰς τὴν νέαν τῆς μουσικῆς μέθοδον παρὰ τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, νῦν πρῶτον ἔκδοθεν εἰς τύπον παρὰ Θεοδώρου Π. Παρασκευῆ Φωκαέως, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1835.

²⁸ Упор. *Αναστασιματάριον ἀργόν καὶ σύντομον*, μελοποιηθέν ὑπὸ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου καὶ διασκευασθέν ὑπὸ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, ἐκδ. Ζωή, Αθήνα 1990¹¹.

²⁹ Димитрије Панајотопулос стихирарски напев одређује као аргосиндомо, али у поређењу са ирмолошким, који сматра силабичним. Упор. Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία καὶ πράξις*, нав. дело, 136.

Занимљива је напомена грчког теоретичара Аврама Евтимијадиса да је понекад једина дистинкција између силабичног ирмолошког и силабичног стихирарског, као и развијеног ирмолошког и развијеног стихирарског мелоса, тип саме песме, односно његова припадност самогласнима, с једне стране, или самоподобнима и подобнима, с друге стране. Самогласне песме, по Евтимијадису, увек указују на стихирарски, а самоподобне и подобне на ирмолошки напев.³⁰

Сѿиарим сѿиухирарским мелосом грчки појци и теоретичари именују мелизматичну мелодијску верзију стихира коју налазимо у *Доксасѿариону* Јакова протопсалта (+1800)³¹ и *Анасѿасимаѿиариону* који се по предању приписује Јовану Дамаскину.³² У овим композицијама на један слог речи долази од четири до осам, па и више јединица бројања и исто тако велики број тонова. За разлику од прва два вида стихирарских песама, које грчки псалти поју у свакодневним и недељним, па и празничним богослужењима, овај последњи је готово нестао из појачке праксе средином 20. века³³ и данас се може чути на манастирским богослужењима, пре свега на бденијима уочи празника, и то уколико певнице воде искусни појци.³⁴

³⁰ Αβραάμ Ευθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινῆς Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, нав. дело, 345.

³¹ Јаков протопсалт, познати константинопољски композитор из друге половине 18. века, сачинио је на основу калофоничног *Сѿиухирара* Германа епископа Нове Патре крађу, али још увек доста развијену мелодијску верзију. Овај зборник је на аналитичку нотацију превео Хурмузије Архивар, а објављен је први пут 1836. године у Константинопољу. Упор. Δοξαστάριον περιέχον τὰ δοξαστικά ὄλων τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν, τῶν τε ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ, τοῦ τε Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου. Μελοποιηθέν παρὰ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἐξηγηθέν δέ ἀπαραλλάκτως εἰς τὴν νέαν τῆς Μουσικῆς μέθοδον, παρὰ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, νῦν πρῶτον ἐκδοθέν εἰς τύπον παρὰ Θεοδώρου Π. Π. Παράσχου Φωκέως, Ἐκ τῆς ἐν Γαλατῆ Τυπογραφίας Ἰσάκ δὲ Κάστρου, ἀωλς.

³² Упор. Μουσική Βιβλιοθήκη διηρημένη εἰς τόμους καὶ περιέχουσα Ἀπάσης τῆς ἐνιαυσίου Ἀκολουθίας τὰ μαθήματα τῶν ἀρχαίων ἐπὶ τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς καὶ μετ' αὐτῆν μουσικοδιδασκάλων μετὰ προσθήκης τῶν μέχρι τοῦδε ἀνεξηγήτων, ἐκδίδεται ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Α. Θ. Παναγιότητος καὶ τῆς Ἱερ. Συνόδου παρὰ τῶν μουσικοδιδασκάλων τῆς Πατριαρχικῆς Σχολῆς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς Ἀναλώμασιν αὐτῶν τε καὶ τῶν φιλομούσων συνδρομητῶν. Τόμ. Α', Β', Ἐν τῇ Πατριαρχικῇ Τυπογραφίᾳ τῇ διευθυνομένῃ ὑπὸ τοῦ Κ. Β. Δ. Καλλίφρονος 1868, 1869.

³³ Упор. Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία καὶ πράξις*, нав. дело, 137.

³⁴ Поред манастирских братстава, која се нарочито на Светој Гори издвајају по добрим појцима (Вагопедци, Данилеји и др.), вредно је поменути да *Грчко-византијски хор*, који под управљањем Ликургоса Ангелопулоса делује у цркви Свете Ирине у Атини, на редовним богослужењима често изводи

За пападијски напев је типична развијена мелодија која доминира над богослужбеним текстом. Стихови или поједине речи се у овом мелосу третирају знатно слободније него што је то случај у ирмолошким и стихирарским композицијама.³⁵ Чест је случај увођења слогова који немају никакво значење, као нпр. *иѿе, ри, рем, не, ни, но* и сл. Већина пападикијских мелодија се изводи у спором темпу, али постоје и оне које се поју у брзом или пак, умереном темпу, карактеристичном за ирмолошки, односно за стихирарски напев.³⁶

У невеликом броју теоријских списа који се односе на новије српско црквено појање не постоји уједначена класификација напева. С обзиром на чињеницу да је у појачкој пракси, али и у педагогији црквеног појања током 19. и 20. века, као уосталом и данас, најважнији зборник био *Осмогласник*, напеви су превасходно одређивани према песмама које се у њему налазе.

Као критеријум поделе мелоса превасходно се наводи врста богослужбене химне и устројство мелодијских образаца. Ритмичку компоненту мелодија наши први мелографи су помињали једино у подели српског појања на *мало* или *крајико* и *дуго*, *велико* или *киѿињасѿо*.³⁷ Мокрањац дефинише кратко појање као оно у коме се ”сваки ненаглашени слог текста пева за један мах, а наглашени слог може трајати два или више махова и где речи теку једна за другом без великог задржавања на појединим слоговима”. У дугом појању се ”сваки слог може певати са мелодијом од више махова”.³⁸

Ненад Барачки у уводу своје студије, под радним називом *Обрасци осмогласног појања*,³⁹ говори о томе да за сваки напев постоји нарочити калуп или образац. Напеви могу бити различити: самогласни, подобни, тропарски, антифонски, катавасијски,

напева различитих мајстора византијске и поствизантијске епохе, и то неретко врло дугачке и уметнички и технички захтевне композиције.

³⁵ Упор. Г. Θ. Στάθη, *Οί αναρχαϊστικαί καί τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιΐας*, 60-155.

³⁶ Упор. Г. Ν. Κωνσταντίνου, *Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, 73.

³⁷ Упор. С. Мокрањац, *нав. дело*, 4-5; Коста П. Манојловић, *Споменица Стивану Сѿи. Мокрањацу*, Београд 1923, 172.; Ј. Живковић, *Предговор*, нав. дело, IX; П. Бингулац, *Стиван Мокрањац*, Написи о музици, Универзитет уметности у Београду 1988, 48.

³⁸ Упор. С. Мокрањац, *нав. дело*, 4.

³⁹ Упор. *Обрасци осмогласног појања у ноѿе за један глас сѿѿавио и ѿроѿу-мачио ѿроѿојереј Ненад Барачки, ѿрофесор у ѿензији, 1938*. Рукопис у Архиви Музиколошког института САНУ.

егзапостиларски, кондачки, славословски – свечани.⁴⁰ Често се дешава, истиче Барачки, да и по неколико напева имају једну исту калупску форму, као нпр. тропарски и антифонски или антифонски и катавасијски итд. За груписање мелодија у један од поменутих напева Барачког опредељују следећи елементи:

1. из колико се мелодијских ставова (образаца, прим. В. П.) састоји дотични напев;
2. како се понављају ови ставови и по ком редоследу се надовезују један на други;
3. колико поједини обрасци имају ”битних и главних удара у тоновима”⁴¹ који служе као карактеристика дотичног напева”;
4. како се мелодијски обрасци завршавају, ”високо или ниско, одозго или одоздо, горе или доле, на арзису или тезису”.

Барачки, дакле, напеве одређује искључиво према критеријуму мелодијских образаца, али без истицања важности саме ритмичке компононетне у њима. Он једино помиње темпо којим се одређени напеви поју, али разлике које се по овом параметру уочавају од гласа до гласа не обезбеђују му значај неког посебног критеријума. Наиме, самогласни напев у највећем броју гласова подразумева спор темпо, премда је у трећем и седмом гласу, по Барачком, он умерено брз. Тропарски мелос се пева и умерено брзо (у првом, трећем, шестом и седмом гласу), али и умерено полако (у другом, четвртном, петом и осмом), док је за антифонски типичан брз темпо.

Све поменуте напеве не налазимо у свим гласовима. Међутим, сваки глас има самогласни и тропарски мелос. У самогласни напев Барачки сврстава: стихире на ”Господи возвах” и на ”Хвалите”, догматик, јеванђелске и литијске стихире, стихире на стихове о празницима са њиховим богородичнима. У тропарски напев убраја: тропаре и њихове богородичне, седалне (у првом, другом, четвртном, осмом гласу) и кондаке (осим у трећем гласу), васкрсне стихире на стихове, степена (антифоне), прокимене, катавасије, *Чесѣиѣиују*, славословље са завршним тропаром и блаженима (у првом, трећем, петом и шестом гласу) као и катавасију у првом гласу. Подобни напев, по Барачком, обухвата стихире на опелу после Јеванђеља, понеке стихире на стихове (рецимо на Велики Петак) у другом гласу, затим понеке стихире на ”Господи возвах” и на ”Хвалите” у четвртном, шестом и осмом гласу, литијске и

⁴⁰ С обзиром на чињеницу да је Барачки своју студију засновао само на песмама из *Осмогласника*, он не помиње велико појање.

⁴¹ ”Удари у тоновима броје се однатраг” – додаје Барачки.

стиховске стихире о неким празницима (нпр. за Св. Николу), затим тзв. пасхалне стихире (за које су типични – додаје Барачки – нарочити мелодијски елементи) у петом гласу. У антифонском мелосу су васкрсне стиховске стихире и њихов богородичан, степена (антифони), прокимени, катавасије, *Чесѣњејшују* по деветој песни канона, славословље са завршним тропаром и блажена у другом, четвртом и осмом гласу.⁴² Егзапостиларски напев представљају егзапостилари, празнични свјетилни са богородичнима у другом гласу (изузев свјетилних о празницима који се поју по "великом" напеву). Кондачки напев се односи само на кондаке трећег гласа, а славословски напев Барачки издваја у вези са славословљем које се поје, нарочито уочи великих празника, као и са неким псалмима у шестом гласу. Најзад, по катавасијском мелосу се певају катавасије (канони), стихови са *Чесѣњејшују* на деветој песни и блажена – четири последња стиха са песмама у осмом гласу.

Бранко Цвејић у свом *Уџбенику црквеног појања и љавила* уз велико појање помиње још самогласни, антифонски и тропарски напев.⁴³ "Самогласно појање није једноставно као тропарско или антифонско, него је компликованије, састављено из више отсека (мелодијских образаца, прим. В.П), па према томе и теже, али и много лепше него тропарско и антифонско".⁴⁴ Овом мелосу, по Цвејићевим речима, припадају стихире на "Господи возвах" на вечерњу и стихире на "Хвалите" на јутрењу у свих осам гласова.

"Тропарско појање је најједноставније, према томе и најлакше... песме се поју обично бржим темпом". У овај напев Цвејић, као и Барачки, сврстава тропаре и богородичне, седалне, кондаке у свих осам гласова, стихире на стихове и њихов богородичан у трећем, петом, шестом и седмом гласу, прокимен апостола у шестом и осмом гласу, антифоне и прокимен у шестом гласу.

Антифонским напевом се по Цвејићу поју стихире на стихове, прокимени, блажена другог, четвртог и осмог гласа, као и прокимени апостола у другом и четвртом гласу. Цвејић наводи и то да у шестом гласу антифонски напев није заступљен у песмама из *Осмогласника*, већ само у краћим стиховима: великом славослов-

⁴² За осми глас Барачки истиче да су само прва четири блажена у антифонском напеву.

⁴³ Упор. Бранко Цвејић, *Уџбеник црквеног појања и љавила*, Београд 1950, рукопис у Народној библиотеци Србије, РМ – 32.

⁴⁴ Исто, 289.

љу (особито о празницима), у песмама *Тебе Бога хвалим* и *С нами Боџ*, као и псалмима.

И Петар Бингулац је дао поделу напева, премда је није довољно образложио. Он разликује *велики, самогласни, њодобни, њројарски* и *антифонски* напев, али наглашава, као и Барачки, да нису сви присутни у оквиру једног гласа, већ тек у појединим. Као и у Цвејићевој подели, најсилабичнији су тропарски и антифонски, међу којима, по Бингулчевом мишљењу, и нема суштинске разлике, осим што је тропарско "свечаније".⁴⁵ Подобни мелос је по својим особинама између тропарског и самогласног, који је пак, најнапевнији и са мелизмима у каденцама мелодијских образаца. Нажалост, Бингулац не наводи врсте песама које се поју по овим напевима, како би донекле објаснио разлоге због којих је користио поменуће називе.

Већ се на основу наведених напева српског појања и њихових уопштено изнетих одлика може уочити сличност са онима из грчке традиције. Мокрањчево запажање о зависности мелодијске метрике од метрике речи у кратком појању подудара се са правилима која важе за силабичне мелосе, ирмолошки и стихирарски. Порекло великог или дугог појања без сумње је у мелизматичној, пападикијској мелодијској варијанти.

Потподела силабичног напева на антифонски и тропарски и истицање развијеније–самогласне варијанте осмогласних мелодија може се довести у везу са ирмолошким, односно стихирарским мелосом. Међутим, наведена терминологија којом се означавају српски напеви није довољно јасна.⁴⁶

За употребу појма *антифонски* Цвејић не даје убедљиву, а Барачки и Бингулац не дају никакву аргументацију.⁴⁷ Подсећамо на то да је првобитно *антифонија* (од грчке речи *ἀντιφωνέω* – одвратити, одговорити) подразумевала наизменично појање псалама, а касније и свих осталих црквених песама, од стране два хора, са десне и леве певнице. Поред ознаке за начин појања, антифонима су се временом назвали одређени псаламски стихови који се поју у оквиру различитих служби и уз различите врсте

⁴⁵ Бингулац истиче да поделу на ова два мелоса имају само три гласа – II, IV и VIII). Упор. Р. Bingulac, *Crkvena muzika u Srbiji*, нав. дело, 371.

⁴⁶ Није познато од када је наведена терминологија почела да се употребљава за напеве српског појања. У сваком случају, она се односи на новију традицију – нотног појања.

⁴⁷ И Цвејић и Бингулац поделу на тропарско и антифонско појање везују за II, IV и VIII глас.

песама.⁴⁸ Стога Цвејићево објашњење да су песме антифонског мелоса добиле име по васкрсним антифонима и антифонима на јутрењу Великог Петка,⁴⁹ који дакле, представљају само једну од пет постојећих група антифона, тражи допунске одреднице.

Неопходно је указати и на непрецизност назива *тропарски* напев. У нашој појачкој пракси не тропаром (грч. *тропáριον*) најчешће сматра песма која садржи кратак опис празника било да је Господњи, Богородични или Светог, која се поје пре отпуста на вечерњем богослужењу, после *Ниње оййушчајеши*, на јутрењу после *Боџ Госјод* и на Литургији после *Придиџије ѿоклонимсја*. Међутим, изворно значење појма тропар се односи на готово све врсте строфа црквеног песништва.⁵⁰ Према различитим темама они се посебно именују, па тако постоје васкрсни, крстоваскрсни, богородични, крстобогородични, отпусни и др.⁵¹ Тропари и у грчкој и у српској пракси у оквиру истог гласа могу имати другачије мелодијске карактеристике, иако по својим ритмичким особеностима припадају типу силабичног напева. Отуда је употреба одреднице *тропарски* непрецизна јер се односи само на један од параметара на основу кога се песме групишу.⁵²

⁴⁸ То су: 1) антифони катизме који се поју на јутрењу, 2) антифони изобразителни (пс. ст. 102. и 145. и блажена са тропарима 3. и 6. песме канона) који се поју у суботне, недељне и неке друге празничне дане на литургији, 3) антифони свакидашњи (стихови из пс. 9, 92. и 94. који се поју уместо изобразителних у непразничне дане), 4) празнични антифони (пророчки стихови из псалама) и 5) степенски антифони – степена (састављени из стихова узетих из петнаест псалама од 119. до 133.). Упор. Лазар Мирковић, *Православна литурџика I*, Београд 1982, 221–222.

⁴⁹ Упор. Б. Цвејић, *нав. дело*, 161.

⁵⁰ Упор. Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, 355. У најстаријим изворима, као што је Типик Велике цркве у Цариграду из 10. века, чак су се и песме које су се певале после псаламских стихова називале тропарима. Упор. Danica Petrović, *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*, Muzikološki institut SANU, posebna izdanja, knj. 16/I, Beograd 1982, 19.

⁵¹ Упор. Л. Мирковић, *нав. дело*, 228–229; Ђ. Трифуновић, исто.

⁵² За разликовање тропарског и антифонског напева Цвејић није дао довољно аргумената. И поред тога што наглашава њихову сличност, он поједине песме безразложно приписује једном, односно другом напеву. Упор. Романа Рибич, *”Узбеник црквеног појања и правила” Бранка Цвејића у развоју новијег српског црквеног појања*, Београд 1995 (дипломски рад у рукопису), 13–14. Поделу на *тропарски* и *антифонски* и Цвејић и Бингулац везују само за II, IV и VIII глас. Ивана Перковић тропаре II и IV гласа који се поју на вечерњем убраја у тропарски напев, а тропаре на јутрењу у истим гласовима

Најзад, као што смо поменули, самогласни – идиомели представљају својеврсне мелопоетске типове, тако да се значење овог појма неоправдано сужава када се под њим подразумева само један конкретан напев. Као што смо у претходном излагању изнели, и у старијем и у новијем грчком појању самогласним песмама се сматрају све врсте стихира. Међутим, у неумским музичким зборницима постоје две њихове варијанте: синдомо и арго које се разликују по својим ритмичким својствима, а у појединим гласовима и по мелодијским особеностима. Ова појава је карактеристична и за српско појање иако у њему не постоје силабична и развијенија варијанта за све врсте стихира, као у грчкој пракси.⁵³ Стихире на ”Господи возвах” и на ”Хвалите” су ритмички разуђеније, мелодијски богатије и припадају развијенијем напеву (налик на арго стихирарски), док су стихире на ”стихове” силабичне и поју се увек у бржем темпу од осталих стихира, тако да подсећају на синдомо стихирарски напев. Ова разлика је највероватније и определила Цвејића и Бингулаца да стихире на ”стихове” у наведеним поделама од гласа до гласа разврставају у самогласни, антифонски или тропарски мелос.⁵⁴

Треба поменути и то да су како у византијској, тако и у поствизантијској традицији две основне појачке књиге, у рукописима на грчком и словенском језику, биле *Ирмолоџија* и *Стихирар*.⁵⁵ *Ирмолоџија* је првобитно садржавала ирмосе канона из *Осмогласника*, *Минеја*, *Триода* и *Пенџикосџара*, у свих осам гласова, а временом је допуњавана и осталим врстама песама као што су седални, кондаци, степена, егзапостилари и др.⁵⁶ Ђорђе Трифуновић

у антифонски мелос. Упор. И. Перковић, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Београд 1997 (магистарска теза у рукопису), 28.

⁵³ Vesna Peno, *Stichera melodies in new Serbian and Greek chanting based on Octoëchos*, *Theorie und Geschichte der Monodie*, Österreichische Byzantinische Gesellschaft und Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, 24–41.

⁵⁴ Петар Бингулац под антифонским напевом подразумева стихире на стихове. Упор. P. Bingulac, *нав. дело*, 371.

⁵⁵ Γ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς Ἁγίου Ὁρους*, κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος - Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, τόμ. Α', Β', Γ', Ἀθῆναι 1975, 1976, 1993; Димитрије Богдановић, *Кайџолоџ ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978; D. Petrović, *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*, 18–19; Андрија Јаковљевић, *Инвенџар музичких рукописа манастира Хиландара*, Хиландарски зборник 4, Београд 1978, 193–234.

⁵⁶ Упор. Αντώνιος Ε. Αλυγιάκης, *Μελωδῆματα ἀκρόσεων λειτουργικῆς, Θεσσαλονίκη* 1992, 23–24.

сматра да су *Ирмолоџије* преведене са грчког још у најстарије време словенске књижевности. Од посебне је важности његова напомена да су преводиоци или пратили редослед речи грчког предлошка или, пак, нису пратили редослед речи, али су тежили песничком облику који је сличан грчком оригиналу, тако да се могло лако изворно појати.⁵⁷ Ова чињеница иде у прилог ставу да подударности између силабичних песама грчког и српског појања нису случајне, те да се заиста може говорити о њиховој припадности једном истом – ирмолошком напеву.

Садржај и грчких и словенских *Сѣихирара* чиниле су самогласне стихире из *Окѣиоиха*, *Минеја*, *Триода* и *Пенѣишкосѣара*.⁵⁸ Из практичних разлога из *Сѣихирара* су се издвојиле као посебне музичке збирке *Анасѣасимаѣарион* или *Осмогласник* (= *Воскресник*)⁵⁹, *Минејник* или *Доксасѣарион* и *Триод – Пенѣишкосѣар*. Но, и садржај ових збирки временом се мењао, тако да су оне све мање биле појачки зборници одређеног типа стихира које се поју у одређеним службама и у одређено доба црквене године, а много више свега практичне појачке књиге у којима су се појци могли брзо сналазити у току богослужења. Тако је *Осмогласник* као зборник који је требало да послужи појцима постао својеврсна антологија песама које се поју на вечерњем у суботу, јутрењу и Литургији у недељу, што значи да су се поред стихира у њему временом нашле и песме које су првобитно припадале *Ирмолоџији*.

Непрецизност до сада коришћених назива за напеве новијег српског појања и потреба саображавања терминологије оној која је постојала у старини, и која је сачувана у савременој грчкој

⁵⁷ Упор. Б. Трифуновић, *нав. дело*, 115; Милош Велимировић, *Сѣрукѣура сѣарословенских музичких ирмолоџа*, Хиландарски зборник I, Београд 1966, 139–161.

⁵⁸ О садржају *Сѣихирара* писао је А. Gastoue, *Introduction a la paleographie musicale byzantine*, Paris 1907. Упор. такође: А. Αλυζάκης, *Η Οκταήχος στην ελληνική λειτουργική μνογραφία*, Θεσσαλονίκη 1985. 115; Γ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς Ἁγίου Ὁρους*, τόμ. Α', λα'; Μανόλης Χατζηγιακούμης, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820*, 232; Oliver Strunk, *Specimina Notationum Antiquiorum*, Monumenta Musicae Byzantine, Ser. principale, vol. 7, Pars Principalis i Pars Suppletoria, Copenhagen 1966; C. Hoeg, H. J. W. Tillyard, E. Wellesz, *Monumenta Musicae Byzantinae*, Ser. Principale, vol.1, Copenhagen 1935, 13–25; О раној традицији *Сѣихирара* код Словена писао је и Димитрије Стефановић. Упор. D. Stefanović, *The tradition of the Sticheraria MSS*, Оксфорд 1967 (докторска теза у рукопису).

⁵⁹ Дослован превод грчког назива *Анасѣасимаѣарион – Воскресник* среће се пре свега у хиландарској рукописној традицији 19. века, као и у бугарским рукописним изворима и бугарској савременој црквеној пракси.

појачкој пракси, долази до изражаја након упоредне мелопоетске анализе српских и грчких песама, представника одређених напева. Свакако треба истаћи и чињеницу да је и грчка класификација напева флексибилна, нарочито у погледу разликовања силабичних и развијених ирмолошких и стихирарских мелодија, али и композиција мелизматичног карактера које налазимо у сва три описана мелоса, те да би одговарајућим одредницама било неопходно указати на разлике.

Ова студија послужиће као увод за много сложеније истраживање које би се односило на:

1. установљавање применљивости једном усвојене класификације на мелодије записане неумском, односно петолинијском нотацијом у грчким и српским зборницима штампаним током 19. и 20. века;
2. дефинисање великог броја изузетака међу црквеним химнама, које се не могу сврстати по заједничким мерилима са осталим песмама исте врсте у исти напев;
3. доказивање подударности међу мелосима новијег грчког (=поствизантијског) и српског појања.

Vesna Peno

ON THE ORTHODOX CHURCH "MELOS" – A CONTRIBUTION TO THE TYPOLOGY OF CHURCH CHANT

(Summary)

Many unresolved questions related to post-Byzantine church chanting present obstacles to understanding some aspects of church music since the 19th century. One of those problems concerns the need for strict definitions of criteria according to which a church melody is classified as "melos" (Serb., *napev*). In this article the actual classifications of new Greek and Serbian chants are given. The most important Greek theoretical sources (*theoretikon*) are taken into consideration, as well as writings in which Serbian theoreticians and chanters explain the classification of hymns in Serbian church singing. The terminology related to "melos" in Greek and Serbian church chanting practice is critically examined. Attention is also drawn to elements common to new Greek (neumatic) and Serbian (staff notation) "melos". This article is an introduction to more detailed research whose aim will be to establish similarities and distinctions between the two church singing traditions that have the same origins in Byzantine church music.

UDK : 783.24.087.6 (=774=861)