

Весна Пено

## АТИНА – НОВА ПРЕСТОНИЦА ТРАДИЦИОНАЛНЕ ГРЧКЕ МУЗИКЕ\*

(СВЕДОЧАНСТВА О МУЗИЧКОМ ЖИВОТУ  
С ПОЧЕТКА ХХ ВЕКА)

**Апстракт:** Увидом у написе и студије објављене у часопису *Формигс*, који је у Атини излазио од 1901. до 1912. године, стиче се целовит увид у музичке прилике које су, заједно са другим видовима уметничког ангажмана, обликовале културни профил нове грчке престонице. У раду су на основу одабраних чланака из поменутог музичког листа приказани главни разлози за покретање тзв. музичког питања, око кога су се Грци поделили на, условно речено, национално и европски оријентисане. Први су се залагали за очување и унапређење традиционалне црквене и фолклорне музике, док су други, не одбацујући у потпуности сопствено музичко предање, били више заинтересовани за афирмисање европских тековина, нарочито у систему музичког образовања и у промовисању вишегласне црквене музике у богослужбеној пракси.

**Кључне речи:** Атина, Константинопољ, Европа, грчки, византијско појање, вишегласна музика, часопис, *Формигс*, педагогија, национално.

Царски град на Босфору је са Великом Христовом црквом – средиштем цариградских патријараха, кроз читаву историју Византије, и касније, у доба турског ропства, био стедиште угледних црквених музичара. Најпознатији грчки појци и композитори су, по неком неписаном правилу, одређени период свог појачког стажа проводили за певницама цариградских цркава и по својим заслугама и вештини напредовали у стицању различитих појачких титула.<sup>1</sup> Значај који је и у новијој историји имао овај древни град потврђује чињеница да је од првоосноване појачке школе на Фанарију 1727. године, у време патријарха Пајсија II, до краја XIX столећа систематску обуку у неумској нотацији и практичном савладавању једногласних напева стекао велики број полазника из разли-

\* Студија је резултат рада на пројекту *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

<sup>1</sup> Χρίστου Πατρινέλη, *Πρωτοψάλται, λαμπαδάριοι καὶ δομέστικοι τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας (1453–1821)*, Μνημοσύνη 2, (1969), 63–95. Christos Patrinenelis, „*Protopsaltai, Lampadarii, and Domestikoi of the Great church during the post-Byzantine Period (1453-1821)*“, in: *Studies in Eastern Chant*, ed. E. Wellesz & M. Velimirović, London – New York – Toronto 1973, 141–170.

читих делова Грчке,<sup>2</sup> који су, враћајући се у своје крајеве као да-скали, ученицима преносили надалеко познати патријаршијски појачки ифос.

Но, премда је почетком и све до средине XIX века, у коме је грчки народ стекао дуго чекану слободу, Константинопољ био центар дешавања на пољу црквене музике у источном делу православне екумене, у актуелним политичким и културним дешавањима у којима ће се првих деценија наредног столећа под врло присутним утицајима са Запада формирати ново грчко друштво, – Атина стиче, између осталог, и одредницу појачке престонице.

Процес својеврсне европеизације музичке културе Јелина, која је до избора европских династија за носиоце грчке краљевске круне (прво баварског, а затим и данског принца), подразумевала искључиво црквено појање и народну – вокалну и инструменталну музику,<sup>3</sup> чини се да је постао неминован, упркос томе што су заговорници традиционалних вредности били далеко бројнији од оних који су без великог двоумљења прихватили и спроводили нове уметничке тенденције. Западноевропски модел је пре свега постао присутан у тежњи да се унапреди и измени музичка педагогија, што је истовремено повлачило и другачију перцепцију и егзегезу предањске музике од оног који је Грцима био до тада својствен. Већ је реформа немске нотације, коју су 1818. озваничили архимандрит и потоњи епископ Хрисант, Григорије Протопсалт и Хурмузије, архивар при Великој цркви, била у великој мери устројена према правилу својственом европској, петолинијској нотацији: један нотни знак – један тон. И прве историографско-теоретске студије црквеног појања – *Велики теоретикон музике*, који је под Хрисантовим именом објављен у Трсту 1832. године,<sup>4</sup> а потом и *Основ теорије и праксе црквене музике* (Константинопољ 1864),<sup>5</sup> и *Прилози историји наше цр-*

<sup>2</sup> О појачким школама у Константинопољу видети: Γεωργίου Ι. Παπαδοπούλου, *Ιστορική έπισκόπησις τής Βυζαντινής έκκλησιαστικής μουσικής*, έκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1990,<sup>3</sup> (έκδ. 1η 'Αθήναι 1904, 'Αθήνα 1977<sup>2</sup>), 231–248.

<sup>3</sup> Тзв. уметничка – европска музика, иако је у првим деценијама поменутог столећа изашла из кућа страних конзула и амбасадора, у којима се до тада и једино упражњавала, још увек није стекла легитимност са којом би се могла сврстати уз црквено појање и народну музику. Видети: Σπίρου Μοτσελίγου, *Νεοελληνική Μουσική*, Αθήνα 1958; Κώστα Μπαρούτα, *Η Μουσική Ζωή στην Αθήνα το 19ο αιώνα*, Αθήνα 1992; Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις 1901–1912*, μέρος 1, έκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 1996, 7–12.

<sup>4</sup> Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μεγα τής Μουσικής*, Τεργέστη 1832.

<sup>5</sup> Θεόδωρου Φωκαέως, *Κρητίς του Θεωρητικού και Πρακτικού τής Έκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1864.

квене музике (Атина 1890),<sup>6</sup> чији су аутори Теодор Фокаевс и Георгије Пападопулос, написане су по моделу историја музике које су претходно у Европи објављене.<sup>7</sup>

Најбољу евиденцију у вези са новим приликама у којима се музичка уметност неговала у такође новом музичком центру – Атини, пружа богата музичка периодика објављивана у овом граду.<sup>8</sup> У првом периоду процвата издавачке активности, до Балканских ратова, 1912. године,<sup>9</sup> постојала су чак четири часописа: *Музичка новина* (Μουσική Εφημερίς, 1893–1896), *Формигс* (Φόρμιγξ, 1901–1912), *Аполон* (Απόλλων, 1904–1907. или 1909.) и *Народна муза* (Εθνική Μούσα, 1909–1910). Њихова уређивачка концепција била је устројена у зависности од опредељења за или *против* европеизације грчке музике. На једној страни били су Μουσική Εφημερίς и Φόρμιγξ, а на другој су били Απόλλων и Εθνική Μούσα.

Формигс се издвајао својим обимом и најдужим периодом публиковања,<sup>10</sup> као и ширином обухваћених тема. Његови уредници, најпре Јоанис Цоклис (Ιωάννης Θ. Τσώκλης), а затим и Герман Кириазис (Γερμανός Κυριαζής) и Панајотис Дзанеас (Παναγιώτης Τζανιάς),<sup>11</sup> били су црквени појци и заговорници очувања националног идентитета грчке црквене и народне музике.<sup>12</sup> Престижно место у уређивачкој политици имао је и Константинос Псахос (Κωνσταντίνος Ψάχος), истакнута личност музичког живота с краја XIX и почетка XX века, најпре у Константинопољу а потом и у

<sup>6</sup> Γεώργιου Ι. Παπαδόπουλου, *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήναι 1890.

<sup>7</sup> Упор. Καίτη Ρωμανοῦ, *нав. дело*, 6–7.

<sup>8</sup> Музички часописи су постојали и у Александрији – Орφεύς, и у Константинопољу – Μουσική.

<sup>9</sup> Другим периодом се сматра време од 1925. до 1933. када је објављивано још шест часописа: Νέα Φόρμιγξ (1921–1922), Μουσική Επιθεώρησις (1921–1922), Μουσικά Χρονικά (1925, 1928–1933), Μουσική Ανθοδέσμη (1927), Μουσικός Κόσμος (1929–1930), Μουσική Ζωή (1930–1931), Μουσική Ἦχω (1933).

<sup>10</sup> Излазио је петнестодневно, од 1. октобра 1901. до 30. јуна 1912. године, са три прекида (од 15. септембра 1902. до 15. јануара 1903, од 31. јануара 1904. до 15. марта 1905. и од 1. априла до 30. јуна 1910. године).

<sup>11</sup> Од бр. 22 из августа 1902. уредник је био само Цоклис.

<sup>12</sup> Цоклис је студирао математику и држао је певницу у цркви Светих Теодора у Атини. Кириазис је био студент теологије у Атини, а по свршетку факултета постао је архимандрит, док је Дзанеас најпре студирао филологију и био протопсалт у цркви Богородица Ромвис, а касније је хиротонисан за јереја. Упор. Καίτη Ρωμανοῦ, *нав. дело*, 17–18.

Атини,<sup>13</sup> и жустри полемичар у дебатама са европски оријентисаним музичарима, нарочито онима који су у православне цркве Атине, као и у новоосниване школе уводили четворогласну музику. Представници друге струје били су уредник *Народне музе*, Христос Влахос (Χρίστος Βλάχος)<sup>14</sup> и његов главни сарадник, диригент и композитор Јоанис Сакеларидис (Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης).<sup>15</sup> Они су све до 1909, када су поменути часопис покренули, да би имали сопствено гласило у јавним расправама са Псахосом у вези са питањима око којих су се размимоилазили, својим прилозима активно учествовали у Формигсу. Најзад, са посве европском оријентацијом у избору грађе и информација једном месечно је у Атину излазио *Аполон*, чији је оснивач био директор истоименог музичког удружења, Клеантис Занос (Κλεάνθης Ζάννος). Ова музичка новина представљала је орган Одије Лодер, којом је руководила баварска пијанисткиња, Лина фон Лодер.<sup>16</sup> Садржај су чинили пре свега преводи страних чланака или књига и извештаји о концертним активностима поменуте Одије, на којима црквена или народна грчка музика није имала место.

Неколико је кључних тема око којих су грчки музички посленици, који су, узгред буди речено, били врло различитих професија, на почетку XX века размењивали мишљења у периодици, опредељују-

---

<sup>13</sup> Рођени Константинополац, Псахос (1866? – 1949) је најпре студирао медицину, али је своје усавршавање достигао управо на пољу музике. Био је најпре доместик у различитим црквама у Константинопољу, и то уз врло важне појде онога времена. Протопсалт је постао у цркви Св. Харалампа у Смирни 1892. За његов научни рад било је од пресудног значаја то што је деловао при метоху Светог гроба у Константинопољу, где је имао прилике да проучава древне рукописе. Имао је значајну улогу у формирању Црквено-музичког удружења, основаног 1898. у Константинопољу. Видети: Μάρκου Δραγούμη, „Κωνσταντίνος Α. Ψάχου“, *Λαογραφία*, τόμ. κθ', 1974, 311–322.

<sup>14</sup> Христос Влахос је по професији био адвокат, али је атинској јавности био познатији као активни појак и члан музичког удружења Св. Јован Дамаскин. Његова биографија објављена је у Формигсу: άρ. 1, 1903, 1.

<sup>15</sup> Јоанис Сакеларидис (1853–1938) је, уз Псахоса, био кључна личност музичког живота Атине на прелазу из XIX у XX. Прве поуке из црквеног појања добио је у Солуну, а потом је усавршавање стицао у Атину где је уз студије на Филозофском факултету похађао и часове европске музике код Герасима Мандзавиноса (Γεράσιμος Μαντζαβινός). Као појак у цркви Св. Ирине у Атину започео је хармонизације традиционалних једногласних напева, правећи двогласне и трогласне аранжмане, који су, премда наилазили на одобравање једног дела представника атинског грађанског друштва, изазивали оштре критике, нарочито чланова Атинског музичког уружења. Упор. Κωνσταντίνου Δ. Καλοκύρη, *Ο Μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η Βυζαντινή Μουσική*, Θεσσαλονίκη 1988.

<sup>16</sup> Видети: Κώστα Μπαρούτα, *нав. дело*, 36, 59, 66.

ћи се за националну, односно европску оријентацију музике. Целовити увид у актуелна дешавања на атинској музичкој сцени пружа часопис *Формигс*, који је, као што сам већ поменула, најдуже излазио и у коме су се неретко објављивали написи који су претходно публиковани у другим музичким листовима, а с циљем да се читаоцима упуте све неопходне информације у вези са темама које су изазивале јавне полемике.

Два су главна разлога због којих је *Формигс* покренут.<sup>17</sup> Уредник *Цоклис* је веровао да с једне стране постоји спрега између очувања музичке традиције и њеног унапређења и, с друге стране, уплива страних музичких утицаја који су, нарочито након стицања државне независности, долазили до изражаја у промовисању вишегласне хорске музике стране Грчкој православној цркви.<sup>18</sup> Било је, дакле, потребно обезбедити довољно пријемчиве, али и документоване написе и студије који би привукли пажњу црквених појаца и допринели њиховом бољем музичком образовању. Тако би они на најбољи начин били регрутовани у борбу за сопствено наслеђе.

Овако постављени оквир деловања значио је заправо службу *Формигса* у тзв. *грчком музичком питању*, које је, дакле, покренуто да би се елиминисала полифона црквена музика из богослужбене праксе,<sup>19</sup> и које је било праћено низом активности са којима су припремљени услови да се у новим политичким околностима традиционалној црквеној и народној музици обезбеди место у званичном – државном систему образовања.

<sup>17</sup> Упор. *Αντί προγράμματος* и Αθανάσιος Σακελλαρίδης, *Περί βυζαντιακής μουσικής και του χαρακτήρος αυτής*, *Φορμιγς*, έτος Α', αρ. 1, 1901, 1–2. О томе да су за тужно стање грчке музичке сцене, на којој је евидентан страни утицај, одговорни домаћи музичари видети чланак: *Οποίον το μέσον*, αρ. 3, 1901, 1.

<sup>18</sup> То да се у атинским црквама пред крај XIX и на почетку XX века поред једногласног традиционалног појања, могло присуствовати и богослужењима праћеним вишегласним хоровима који су певали са галерија, велика већина Грка је доживљавала као озбиљну претњу по национални и православни идентитет. Премда *Формигс* извештава да је још око 1860. Свети синод тражио од министарства задуженог за црквена питања да забрани употребу вишегласа у атинским црквама, четворогласна хорска музика се усталила током 1870. у дворској капели Св. Георгија, за време краљице Олге која је пореклом била Русиња. Хором у поменутој капели руководио је Александар Катакузинос (Αλέξανδρος Κατακουζινός), који је у многоме својом делатношћу утицао на афирмисање европске музичке уметности крајем XIX века у Атини. Видети: Θεμιστόκλης Παλυκράτης, *Η τετράφωνος μουσική εν τη εκκλησία*, αρ. 5–6, 1910, 1–3; αρ. 7–8, 1910, 1–2.

<sup>19</sup> Упор.: Καίτη Ρωμανού, *Η ανακίνηση του μουσικού ζητήματος*, у: *нав. дело*, 31–95.

У првим бројевима Формигс детаљно информисе читаоце о учешћима четворогласних хорова на службама,<sup>20</sup> именујући главне актере – диригенте, који су неретко за певницама стајали и као про-топсалти,<sup>21</sup> и учитеље, тзв. *театрозомене* и *тетрафонисте*,<sup>22</sup> који су европску теорију и метод спроводили у музичку праксу. Уредништво није презало од тога да за испуњење назначене мисије укључи црквене челнике, али и политичаре, и да упути јавни позив свим појцима да устану у заштиту традиције и сопствене професије. О томе сведоче најпре отворено писмо Сабору грчке цркве<sup>23</sup> у коме се тражило званично изјашњавање архијереја по музичком питању, а затим и бројна позитивна реаговања на прве акте са којима се монофоно појање проглашава једино прихватљивим за Грчку православну цркву.<sup>24</sup> Са очигледним ентузијазмом дочекиване су и забране делатности вишегласних хорова у појединим епархијама, чији су

<sup>20</sup> Вишегласна музика се могла чути у: Капникареи (упор. *Μουσική κίνησης*, ἀρ. 5, 1901, 4), Св. Константину (*Ἀνακαίνησις τοῦ μουσικοῦ ζητήματος, οἱ μουσικοὶ χοροὶ τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου*, ἀρ. 23, 1906, 1), Саборном храму – Митрополији (*Ζητήματα καὶ σκέψεις*, ἀρ. 11–12, 1906, 5; *Μουσική κίνησης*, 23–24, 1908, 8), Св. Дионисију (*Ζητήματα καὶ σκέψεις*, ἀρ. 5–6, 1911, 5), Хрисоспилоотиси, Св. Георгију Карици и у Св. Ирини (*Τὰ τοῦ δεκαπενθήμερου*, ἀρ. 6, ἀρ. 7, 1903, 4). Видети и: Α. Γ. Β., *Ἡ πολυφωνία ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ ἡμῶν μουσικῇ*, ἀρ. 16–17–18, 1907, 11; Θεμιστόκλης Πολυκράτης, *Ἡ τετράφωνος μουσικὴ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ*, ἀρ. 5–6, 1910, 1–3; ἀρ. 7–8, 1910, 1–2. Вишегласна црквена музика била је присутна и у другим грчким градовима: Волосу (*Ζητήματα καὶ σκέψεις*, ἀρ. 17–18, 1903, 5; ἀρ. 21–22, 1903; 5), Халкиди (*Μουσική κίνησης*, ἀρ. 11–12, 1907, 8), Крфу (*Μουσική κίνησης*, ἀρ. 10, 1902, 4).

<sup>21</sup> Име Јоаниса Сакеларидиса се непрестано провлачило испод штампарске пресе Формигса, али ту су били и други појци, уједно и диригенти вишегласних хорова, попут Темистоклиса Поликратиса (Θεμιστοκλῆς Πολυκράτης) и Николаоса Канакаκиса (Νικόλαος Κανακάκης). Критике њихових активности биле су главни садржај рубрика: *Μυζιχκο δεшавање (Μουσική κίνησης)*, *Петнаестодневне вести (Τὰ τῶν δεκαπενθήμερων)* и *Питања и мисли (Ζητήματα καὶ σκέψεις)*.

<sup>22</sup> У основи наведених назива су речи позориште (θεάτρο) и четвороглас (тетраφωνία), којима се приписује пежоративно значење; другим речима, иронично се подвлачи да поклоници вишегласа традиционалну црквену музику замењују оном која, сходно ефектима који се њома постижу и месту са кога се у цркви изводи – галерије, припада пре позоришту, него свештеном храму. Видети: Διαβάτης, *Οἱ θεατριζόμενοι*, ἀρ. 1–2, 1906, 1.

<sup>23</sup> *Ἀνακαίνησις τοῦ μουσικοῦ ζητήματος*, ἀρ. 14, 1902, 2–3.

<sup>24</sup> Три текста објављена су у бр. 16 са поменутиим реаговањима о забрани четворогласне црквене музике у богослужењима: *Ἡ ἐγκύκλιος τῆς Συνόδου, ἡ τετράφωνος καταργεῖται*, *Ἡ νίκη τοῦ πατρίου μουσικῆς*, *Ἡ χθεσινὴ συνέλευσις τῶν ἐντάυθα καὶ περαιεὶ ἱεροσολιτῶν*, ἀρ. 16, 1902, 1–2; видети и Σ. Χ., *Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ἐν Ἑλλάδι*, ἀρ. 19–20, 1902, 1–2.

потписници били надлежни епископи.<sup>25</sup> Нескривено одобравање избија из описа скандала који је изазвао народни министар Николаос Левидис (Νικόλαος Λεβίδης),<sup>26</sup> када је прекинуо испит из црквеног појања који је 12. маја 1902. у Музичком удружењу у Атини држао Јоанис Т. Сакеларидис.<sup>27</sup> Најзад, испред канцеларија Формигса је, након претходно поменутог догађаја, организовано масовно окупљање појаца који су, обилазећи цркве у којима су деловали вишегласни хорови, узвикивали, између осталих, и следеће паролe: Доле четвороглас! Доле серенада! Живела Византија!<sup>28</sup>

Идеја о националном карактеру црквене и народне музике се у Формигсу гради кроз написе аутора који се осврћу на далеку – античку прошлост и прве векове Хришћанства у којима је обликована музичка уметност Јелина.<sup>29</sup> Фаворизовање древног порекла представљало је својеврсну апологију националне вредности музике, те отуда читава група чланака у којима се расветљавају све потенцијалне везе савременог појања са напевима из прошлости, и изналазе примери којима се пласиране тезе покушавају поткрепити.<sup>30</sup> Са

<sup>25</sup> Такве одлуке донели су Архиепископ Керкире, Севастианос, који је наложио да се при музичком друштву у том граду пажња посвети учењу црквеног појања, као и епископ Едре (упор. *Μουσική κίνησης*, ἀρ. 10 & 12, 1902, 4).

<sup>26</sup> Левидис је био министар са различитим задужењима у својој политичкој каријери, у којој се истицао као посвећеник националној идеји. У Формигсу се редовно објављују његови захтеви обраћања уредништва цариградском патријарху Јоакиму Трећем и Синоду Грчке цркве у вези са решавањем музичког питања. Упор. *Μουσική κίνησης*, ἀρ. 19–20, 1902, 8; *Τὸ καθήκον τῶν ἀρμόδιων*, ἀρ. 21, 1902, 1; *Μουσικά χρονογραφήματα*, ἀρ. 21, 1902, 4; *Ἐκκλησιαστική μουσική*, ἀρ. 22, 1902, 1.

<sup>27</sup> Том приликом Сакеларидис је ученике који су певали пратио на клавиру. Упор. *Γεγονότα καὶ κρίσεις ἐπὶ τοῦ ἐπιόδου τῆς Μουσικῆς ἐταιρείας*, ἀρ. 16, 1902, 4.

<sup>28</sup> Καίτη Ρωμανοῦ, *нав. дело*, 38–40.

<sup>29</sup> Упор. Ἀθανάσιος Πετρίδης, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, διὰ τὸ ὀνομάζεται ἔθνικὴ καὶ βυζαντινὴ*, ἀρ. 17, 1902, 1; ἀρ. 18, 1902, 1; ἀρ. 19–20, 1902, 2; *Περὶ τῆς θεοδότου μουσικῆς ὡς ἐπικουρικοῦ μέσου πρὸς ἀνάστασιν ἑλληνοχριστιανισμοῦ*, ἀρ. 22, 1902, 2; Α. Παπαδιαμάντης, *Ἀποσπάσματα σκέψεων, ὁ ἔθνικὸς χορὸς καὶ ἡ μουσική*, ἀρ. 2, 1903, 3; Χρῖστος Βλάχος, *Ἐθνικὸς χορὸς καὶ ἔθνικὴ μουσική*, ἀρ. 3, 1903, 2; Ἀθανάσιος Πετρίδης, *Κριτικαὶ τίνες παρατηρήσεις ἐπὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ ὅτι κατὰ πρότον τῆς ἀρχαίας ἱστορίας αὐτῆς*, ἀρ. 10, 1902, 2–4; Објективности ради, неопходно је поменути и посве супротна мишљења, која су се такође могла наћи на страницама Формигса, попут оног да је европска музика вреднија од грчког црквеног и народног појања, пре свега зато што је научно систематизованија. Упор. Ν. Παγανᾶς, *Μουσικολογικά*, ἀρ. 19–20, 1902, 4–6.

<sup>30</sup> Већ од првог броја Формигса епископ Јоанис Мартинос почиње да објављује написе везане за порекло црквене музике (Ἰωάννου Μαρτινοῦ, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσική καὶ ἡ καταγωγή αὐτῆς*, ἀρ. 1, 1901, 1; ἀρ. 3, 1; ἀρ. 4, 1; ἀρ. 7, 1; ἀρ. 8, 1; ἀρ. 10, 1; ἀρ. 11, 1–2; ἀρ. 12, 1; ἀρ. 15, 4; ἀρ. 22, 3–4; ἀρ. 23–24, 6–7), а да би

истим циљем прихватају се за објављивање и студије о старогрчкој прозодији,<sup>31</sup> као и мисли античких философа о музици.<sup>32</sup>

Иако би се могло очекивати да као најубедљивија аргументација за очување православности црквеног појања послуже разлози теолошке природе, о њима се у Формигсу знатно мање писало,<sup>33</sup> за разлику од позивања на конкретне музичко-теоријске параметре. Управо се у све присутнијој потреби да се елементи теорије до краја објасне, дефинишу и тако прогласе правилима које су сви појци дужни да поштују, у многоне одступило од предањског приступа црквеној музици који је на првом месту подразумевао искуствени начин њеног усвајања и даљег преношења.

Процес систематизације музичке теорије је, међутим, био из више разлога нужан. Конкретан повод било је укључивање црквеног појања у наставни програм Атинске одије у којој су предмети били организовани сходно устаљеним европским стандардима. У преговорима које је директор Одије Георгиос Назос (Γεώργιος Νάζος)<sup>34</sup> водио током 1903.

се документовала њена старина и укљученост старих Јелина у њено обликовање публикују се и радови о музици у античкој Грчкој (упор. Μισαήλ Μισαηλίδης, *Κανόνες τίνες δυσνόητοι τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς*, ἀρ. 3, 1903, 1–2; Γεώργιος Δ. Παχτικός, *Ἡ μουσική ἐν τοῖς πόλεμοις*, ἀρ. 11–12, 1907, 2–3), посебно о њеној улози у драмским комадима (Γεώργιος Δ. Παχτικός, *Ἡ μουσική ἐν τῷ ἀρχαίῳ ἐλληνικῷ δράματι*, ἀρ. 5, 1901, 2; Ed. Sacerdote, *Ἡ δραματική μουσική καὶ αἱ τραγωδίαи τοῦ Ἀισχύλου*, ἀρ. 17–18, 1906, 5); поређење старогрчке и новије народне мелодије (*Ἡ ἀρχαία ἐλληνική μουσική καὶ αἱ δημῶδεις νεοελληνικαὶ μελωδίαи*, ἀρ. 1, 1903, 2).

<sup>31</sup> Од октобра месеца 1907. и касније током 1908. године, редовно је објављивана, под иницијалима А. Р. Г. К. В. Σ, студија: *Περὶ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς προσωδίας καὶ παράθεσις αὐτῆς πρὸς τὴν νέαν*. Упор.: ἀρ. 5–6, 1–2; ἀρ. 7, 4; ἀρ. 11–12, 4–5; ἀρ. 13, 2–3; ἀρ. 14, 4; ἀρ. 15, 4; 21–22, 1908, 7–8; видети и: А. Р. Г. К. В. Σ., *Ποσειδωνική ταυτότης τῆς ἀρχαίας καὶ νεώτερας στιχοιουργίας, σχέσεις καὶ ομοιότης τῆς μετρικῆς διαθέσεως τῶν ἀρχαίων ὠιδῶν καὶ τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων*, ἀρ. 9–10, 1908, 1–2; ἀρ. 11–12, 3–4; Οἰκονόμου Κωνσταντίνου, *Περὶ ποιητικῆς προσωδίας*, ἀρ. 7–8–9, 1911, 7–8; ἀρ. 10–11–12, 1911, 7–8, ἀρ. 13–14–15, 1912, 9–10.

<sup>32</sup> У рубрици *Γνωμικά περὶ μουσικῆς*, објављене су мисли Плутарха, Аристотела, Софокла и св. Јована Хризостома (ἀρ. 2, 1901, 1; ἀρ. 4, 1901, 1; ἀρ. 6, 1; ἀρ. 11, 1902, 1).

<sup>33</sup> Видети: Φίλιμος, *Ἄρθρα λογίων φιλομουσῶν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ εὐαισθητῶν σοφίσματα*, ἀρ. 5–6, 1907, 387; Παράξενος, *Χρονογραφήματα, ἡ ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ αἱ ἱεραὶ παράδοσεις τῆς ἐκκλησίας*, ἀρ. 1–2, 1909, 1–2; исти, *Χρονογραφήματα, ἡ βυζαντινῆ ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι ἱερά παράδοση*, ἀρ. 5–6, 1909, 1–2; ἀρ. 9–10, 1909, 1–3; Γεζекиηλ Βελανιδιάδης, *Χροноγραφήματα, ἡ ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ αἱ ἱεραὶ παράδοσεις τῆς ἐκκλησίας*, ἀρ. 3–4, 1909, 1; исти, *Χροноγραφήματα, ἡ μουσική ἐν τοῖς ἱεροῖς ναοῖς*, ἀρ. 7–8, 1909, 1–2.

<sup>34</sup> Композитор, диригент и музички педагог, Георгиос Назос (1862–1934) је музичко образовање стекао током дугогодишњег боравка у Немачкој, у Минхену. У



године са патријархом Јоакимом III и митрополитом атинским Теоклитом, као и са представницима Црквено-музичког удружења из Константинопоља, постало је јасно да се најпре мора премостити јаз који је постојао између европског и грчког начина музичког образовања.<sup>35</sup>

Упркос бројним перипетијама одсек византијског појања при Одији започео је са радом септембра месеца 1904, када је, на патријархов предлог, у Атину стигао Константин Псахос.<sup>36</sup> У наредне три године, током којих је у сваком броју Формигса уредно извештавао о школским активностима, он је припремао наставни програм који је дефинитивно јавности обелоданио 1907. године.<sup>37</sup> Предвиђени план изазвао је различите реакције које су се такође нашле на страницама датог музичког часописа.<sup>38</sup>

Атину се вратио 1891, поставши директор Одије. Његова биографија објављена је у бр. 19–20, децембра месеца 1905. године (с. 4–5).

<sup>35</sup> Читалаштво Формигса уредник Цоклис је обавестио о седници коју су 25. јула 1903. одржали чланови музичког удружења, на челу са цариградским патријархом и директором Атинске одије, Г. Назосом (Γωάννης Γωσκόλης, *Ίδρυσις ἐν τῷ Ὁδελῶ ἔδρας βυζαντινῆς μουσικῆς*, ἀρ. 11–12, 1903, 3–4). Директор Одије је приликом сусрета са константинопољским музичарима тражио да му разреше три питања: како се тумачи неумска симнографија, која је тонска основа црквене музике (према ком штиму се управљају појци), и које су интервалске величине заступљене у лествицама црквеног појања? Како у одговору на последње питање присутни нису били међусобно сагласни, Назос је закључио да у педагогији црквене музике не постоји јединствени теоретски систем, те да је то главна препрека да се при Одији установи катедра за појање.

<sup>36</sup> Псахос је Атињанима био познат и пре него што се преселио из Константинопоља у Атину. У Формигсу је почетком 1903. објављена његова биографија у којој је промовисан као личност кадра да преузме лидерску позицију у обнови предањске музике (упор. ἀρ. 6, 1903, 1–2). При том уредништво није презало да умањи значај дотадашњих корифеја атинске појачке сцене, попут протопсалта при Митрополији, Н. Канокакиса (Ν. Κανοκάκης), за кога се наводи да, иако има леп глас и Атињани га радо слушају, не може да се пореди са константинопољским појцима (мисли се наравно на Псахоса; овај коментар налази се одмах иза Псахосове биографије у рубрици *Ζητήματα καὶ σκέψεις*). Тако се унапред градио Псахосов ауторитет, који је био заснован на уверењу да је он аутентични византијски појач и одлични познавалац историје појања, чиме му је практично било обезбеђено уважавање од стране колега у Атинској одији, подједнако и оних који су били на позицијама са којих је и он наступао, али и оних који су своја интересовања везивали више за европску, него за традиционалну музику. У чланку од 31. марта 1905. у Формигсу, под називом *Καὶ једном циљу и под једним вођом* позивају се сви они којима је стало до очувања музичког предања да се уједине руковођени једним вођом који је искусан и исправан. Псахосово име се не помиње, али је јасно на ког се искусног и исправног вођу мисли (упор. *Πρὸς ἕνα σημείον καὶ ὑπὸ ἑνὶ ἀρχηγόν*, ἀρ. 2, 1905, 1).

<sup>37</sup> Упор. *Τὸ πρόγραμμα τῶν μαθημάτων τῆς σχολῆς τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἀρ. 1–2, 1907, 8. Школа је требало да буде петоразредна. У прва три разреда настава би се одвијала два часа недељно, а у четвртном и петом три часа

Иако је у почетку вешто одбијао сугестије, које је нарочито у вези са методама школовања гласа предлагао Назос, Псахос није никако могао да избегне да уз предмете које је сам предложио (историја музике, литургика, хеортологија, црквени типик и химнологија), у основно образовање ученика буду укључени и теорија европске музике, часови хорског певања и свирање на инструменту. На завршном испиту кандидати су проверавани и у транскрипцијама мелодија са неумског на европско нотно писмо, у читању с листа и у хармонским задацима.<sup>39</sup>

Будући дубоко свестан бројних произвољности и личних тумачења познатијих појаца, како на плану интервалских вредности, тако и у избору мелодијских варијаната и ритмичких решења, Псахос је и као наставник, и као сарадник Формигса превасходно тежио успостављању општеважећих правила чијим ће се поштовањем временом усталити јединствена и униформна појачка традиција, и самим тим обезбедити њена постојаност и напредак. Но, у остварењу постављеног циља, на који су иначе многи указивали у Формигсу сматрајући га неопходним у новим музичким приликама,<sup>40</sup> Псахос је

недељно. Програмом су обухваћени класични музички текстови, а све новокомпоноване мелодије су искључене. Псахос је сматрао да је неопходно да полазници школе уче историју музике и црквени типик.

<sup>38</sup> У години када је Псахос обелоданио наставни програм његов ауторитет је био на врхунцу. У Формигсу је објављено писмо Френка Чоисија (Frank Choisy, *ар.* 8–9–10, 1907, 5), некадашњег предавача у Атинској одији, који за Псахоса има најбоље речи хвале. И Удружење Евангелистриас са Тиноса објављује да је спремно да стипендира ученике који би у Одији учили појање (*Μουσική κίνηση*, *ар.* 16–17–18, 1907, 12). Да се о значају школе прочуло и ван граница Грчке сведоче донације које пристижу од грчких заједница из дијаспоре, Лондона, Букурешта, Калкуте, Њу Јорка и др. Ипак, било је и критика на Псахосов програм. Светом синоду Грчке цркве упутио је писмо са примедбама члан синодске комисије Христос Влахос, коме се у часопису *Национална муза* придружио и Јоанис Сакеларидис. Упор. Καίτη Ρωμανού, *нав. дело*, 116–117.

<sup>39</sup> У Формигс су, поред детаљних извештаја о раду Одсека за византијско појање при Атинској одији, навођени спискови са именима кандидата и члановима комисија на испитима, оцене показаног знања, затим описи наставних јединица у оквиру предмета и квалификације наставника, а повремено су објављиване и биографије и фотографије најбољих ученика. Видети: *Αί εξετάσεις της βυζαντινής μουσικής σχολής*, *ар.* 7–8, 1905, 6; *Σημειώσεις τίνες περί της μουσικής σχολής και των μαθημάτων αυτής*, *ар.* 7–8, 1905, 6–7; *Έναρξις μαθημάτων μουσικών σχολών*, *ар.* 13–14, 1905, 3–4; *Ο καθορισμός των πτυχιούχων εν τω Ωδείω βυζαντινής μουσικής*, *ар.* 19–20, 1905, 6–7; *Τὸ πρόγραμμα της διδασκαλίας των καθηγητῶν της εν τω Ωδείω βυζαντινής μουσικής σχολής*, *ар.* 1–2, 1906, 7; *Η μουσική σχολή του Ωδείου*, *ар.* 5, 1906, 1.

<sup>40</sup> *Περὶ τοῦ ὁμοιόμορφως ψάλλειν, μέγα δημοψήφισμα τῆς Φόρμιγγος*, *ар.* 13, 1907, 1; *Τὸ ζήτημα τοῦ ὁμοιόμορφως ἐν τοῖς ναοῖς ψάλλειν*, *ар.* 15, 1907, 1; Στυλ. Χουρμούζιος, *Περὶ καταρτισμοῦ ὁμοιόμορφου συστήματος ἐν τῷ ψάλλειν*, 23–24,

посегао за решењима која су методологију наставе црквеног појања значајно приближили европском узору.

На почетку рада школе Псахос је у теоретској настави користио правила иза којих су 1881. године стали чланови Патријаршијске комисије,<sup>41</sup> а касније је под његовим именом изашао уџбеник са насловом *Практично учење византијске црквене музике (Практиκή Διδασκαλία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής)*.<sup>42</sup> Треба рећи да рад поменуте комисије, пре свега када су прорачуни интервалских величина у питању, у Атини на почетку века још увек није био позитивно прихваћен.<sup>43</sup> Упркос Псахосовом несумњивом ауторитету, његово опредељење да се у циљу обуке у лествицама природног лествичног система користи посебно конструисан инструмент на коме су интервали унапред фиксирани, другим речима, темперовани,<sup>44</sup> изнова је покре-

1908, 2–3; Κωνσταντίνος Ψάχος, *Σκέψεις τίνες ἐπὶ τῆς καταστάσεως τῆς καθ' ἡμᾶς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἀρ. 15–16, 1908, 1–2.

<sup>41</sup> То је био разлог због кога је у првих пет бројева Формигса из 1905. године, објављиван теоретикон који је 1888. штампан у Константинопољу под називом *Στοιχειώδης Διδασκαλία τῆς Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἐκπονηθεῖσα ἐπὶ τῆ βίαση του ψαλτηρίου ὑπὸ τῆς Μουσικῆς Επιτροπῆς του Οικογενικοῦ Πατριαρχεῖου ἐν ἔτει 1883*. Псахос се најпре одлучио да у наставу уведе коришћење монохорда, а касније је приступио конструкцији посебног инструмента са клавијатуром, названог панармонио, у нади да ће на тај начин унапредити и осигурати сам процес музичке педагогије. Видети: Καίτης Ρωμανοῦ, *Ελληνική πληκτροφόρα ὄργανα, Μοσικολογία*, τεύχ. 7–8, 1989, 27–45.

<sup>42</sup> Видети: *Ἀγγελία, практиκή διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς του Κωνσταντίνου Α. Ψάχου*. ἀρ. 13–14–15, 1905, 7.

<sup>43</sup> Непрегледан је списак студија које су у Формигсу објављиване, а које су се тичале проблематике у вези са интервалском структуром лествица и прорачунима интервалских величина. Видети: Κωνσταντίνος Ψάχος, *Ὅλιγα τινα περὶ τῶν λεγόμενων τμημάτων καὶ περὶ ἐπογοδοῦ τόνου*, ἀρ. 10, 1905, 1–2; исти, *Περὶ ἐλάσσονος καὶ ἐλάχιστου τόνου*, ἀρ. 13–14, 1905, 1–2; исти, *Τὰ τεταρτημόρια τοῦ τόνου εἰσαγόμενα ἐν τῇ Εὐρωπαϊκῇ μουσικῇ*, ἀρ. 21–22, 1911, 2–3; Σ, Χουρμούζιος, *Παρατηρήσεις ἐπὶ τοῦ ἐπογοδοῦ τόνου*, ἀρ. 13–14, 1905, 2–3; Δημήτριος Περιστερῆς, *Μουσικοεπιστημονικὰ ἐπὶ τονιαίων διαστημάτων*, ἀρ. 13–14, 1905, 4–5; *Ἐπὶ τῆς περὶ διαστημάτων θεωρίας τοῦ κ. Παχειίδου*, ἀρ. 23, 1906, 1–2; Βασίλειος Ι. Παπούλας, *Μελέται ἐπὶ τῶν διαστημάτων τῆς ἡμετέρας μουσικῆς*, ἀρ. 11–12, 1906, 2; ἀρ. 3–4, 6–7; ἀρ. 6, 2–3; ἀρ. 7–8, 6–7; ἀρ. 9, 1–2; ἀρ. 11–12, 3–4; ἀρ. 13–14, 3–4; ἀρ. 19–20, 1907, 4–5; ἀρ. 23–24, 4–5; περίοδος Β', ἔτος Γ', ἀρ. 1–2, 1907, 2–3; ἀρ. 3–4, 5–6; ἀρ. 7, 2; ἀρ. 8–9–10, 6–7; ἀρ. 14, 2–3; περίοδος Β', ἔτος Δ, ἀρ. 1–2, 1908; 4–5; ἀρ. 3, 1908, 4; *Περὶ τοῦ διατονικοῦ τῶν Ἑλλήνων γένους ὑπὸ Ἰακώβου πρωτοψάλτου*, ἀρ. 13–14, 1906, 3–4; Νικόλαος Α. Ροδοονίος, *Τὸ ἐναρμόνιον γένος εἰς τὰ δημόδη ἄσματα*, ἀρ. 3, 1908, 1–2; Κωνσταντίνος Παπαδημητρίου, *Τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα τὰ ἐπὶ τοῦ πενταγράμμιου*, ἀρ. 7–8, 1910, 2–3.

<sup>44</sup> Крајем XIX века је за потребе Црквено-музичког удружења у Константинопољу, а у сврху дефинисања интервалских величина конструисан тзв. Константинов псалтир.

нуло расправу око тога који су математички прорачуни интервала тачни, које су разлике између природног и темперованог система, и да ли их је могуће пребродити, да ли се у постављању правила руководити теоријом или за критеријум узети затечено стање у појачкој пракси, ко међу савременим појцима може и треба да постане узор и сл.<sup>45</sup>

Велику пажњу привлачило је питање ритмичких подела у разноврсним црквеним и народним мелодијама,<sup>46</sup> али и дефинисање исона, који је, због честих промена лежећих тонова, у новијој појачкој пракси све више попримао значај друге мелодије, и губио првобитну улогу мелодијске пратње.<sup>47</sup> И у овом последњем Псахосова реч се, посредством Формигса, далеко чула. Он је, штавише, своје виђење примене исона у једногласној црквеној музици овековечио састављањем комплетне *Литургије*, према ифосу Велике Христове Цркве, како стоји у поднаслову, у којој су се поред мелодијских ли-

Идејни творац овог инструмента је највероватније био Леонид Никоклеус (Λεωνίδας Νικοκλέους), а финансијер је био сам цариградски патријарх Константин V.

<sup>45</sup> Непосредно се у вези са полемиком који су интервали исправни поставило и питање аутентичности појачког манира који су неговали новији константинопољски појци. До тада сматрана за неприкосновену, ова појачка традиција нашла се под критиком како самих музичара негдашњег царског града, али и сународника с друге стране турско-грчке границе. Г. Пахтикос пише из Константинопоља да је чишћење византијске музике од страних утицаја врло тешко, те да у црквама на Фанару не постоји проблем са четворогласом, али је зато евидентан уплив оријенталне музике у појачку праксу (*Βοσπόρια Φόρμιγξ, Μουσικά χρονογραφήματα, ή μουσική κίνησις εν Κωνσταντινούπολει*, 19–20, 1902, 6–7). Слично је стање било у свим већим градовима Тракије, а најбољи пример је био Адрианополис, у коме се једино у Митрополији – саборном храму појало исправно (упор. Νικόλαος Α. Ροδοιούλος, *Η Φόρμιγξ εν Θράκη*, њр. 5, 1906, 4). Да су и Константинопољци схватили да се иницијатива у циљу очувања традиције више не може очекивати, ни спроводити из Цариградске патријаршије, већ из одговарајућих установа из Атине, недвосмислено потврђују Пахтикосове речи: „Оно што није могуће нама чинити овде, чините ви тамо у престоници грчке краљевине“ (нав. дело, 7). Својеврсни плод утицаја турске музике, како су неки примећивали, било је све присутније назално појање, што је била још једна од тема на страницама Формигса. Видети: *Η μουσική διάλεξις του κ. Κ. Α. Ψάχου εν Περαίει*, њр. 17–18, 1905, 1–2; *Εκ της διάλεξις του κ. Ψάχου*, њр. 17–18, 1911, 2–3; Μιχαήλ Παπαθανασόπουλος, *Περί ρινοφωνίας*, њр. 21–22, 1906, 7–8; њр. 23, 4; њр. 24, 1906, 3–4; исти, *Η ρινοφωνία εν τη μουσική*, њр. 19–20, 1911, 6–8.

<sup>46</sup> Написи и студије у вези са ритмом чине изузетно велику целину, тако да би било необјективно навести тек поједине, а изоставити подједнако занимљиве и свакако бројније остале текстове.

<sup>47</sup> Ν. Παγανάς, *Καταρτισμός χορῶν ἰσοκράτων καὶ κανονάρχων εν τη ἐκκλησία*, њр. 23–24, 1902, 7; Κωνσταντίνος Ψάχος, *Περί ἰσοῦ*, њр. 6, 1905, 1–2; Σ. Χουρμούζιος, *Πρὸς τὴν Φόρμιγγα*, њр. 7–8, 1905, 34; Κωνσταντίνος Ψάχος, *Παρατηρήσεις ἐπὶ τῶν περὶ ἰσοῦ κρίσεων τοῦ Κου Σ. Χουρμούζιου*, њр. 11–12, 1905, 4–6; Ἰ. Ἀναστ. Παπαδημητρίου, *Ἐπιστολιμίαια διατριβή, μία γνώμη ἐπὶ τοῦ ἰσοῦ*, њр. 5–6, 1907, 2–3.

нија за хор и исократе нашли и неумама исписани возгласи и јекте-није намењене јереју и ђакону.<sup>48</sup>

Ако се има у виду то да је, између осталих мера са којима је веровао да је могуће уредити и унапредити актуелни музички живот, Псахос на почетку своје каријере пропагирао примену искључиво класичних музичких комада и забрану новокомпонованих црквених композиција, подједнако и вишегласних и једногласних, тада изненађује чињеница да је он сам 1907. објавио поменуту Литургију,<sup>49</sup> као и да је ревносно учествовао у праћењу такмичења за најуспелије мелодије које су на задати текст уредништва Формигса писали мање или више познати музичари.<sup>50</sup> Посебну, пак, пажњу привлаче обавештења о концертима које је по завршетку школске године приређивао са својим ученицима.<sup>51</sup> Програми су, уз пригодне беседе директора Назоса и самог Псахоса, обавезно подразумевали наступе хора који је изводио једногласне црквене химне са исонском пратњом, као и одабране примере из народног појања, али и наступе оркестра у коме су учешће узимали пре свега професори школе који су изводили инструменталне верзије црквених композиција или су, пак, чинили инструменталну подршку појцима.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Видети: Γωάννης Θ. Τσώκλης, *Μουσική ἐπισκόπησις τοῦ λήξαντος ἔτους 1905*, ἀρ. 19–20, 1905, 1–2.

<sup>49</sup> Псахос је компоновањем мелодија за двотомно издање Литургије, које је заокружено 1909 (упор. *Νεαὶ ἐκδόσεις*, ἀρ. 21–22, 1909, 8), у ствари имао намеру да за централно богослужење цркве обезбеди јединствени музички образац, за који је веровао да треба да буде општеприхваћен и усвојен. Ипак, реакције нису ни овога пута остале. Видети: Ι. Κοκκοῦλης, *Σκέψεις τίνες καὶ κρίσεις περὶ τῆς Λειτουργίας*, ἀρ. 21–22, 1910, 7–8.

<sup>50</sup> Реч је о такмичењима која су подразумевала компоновање мелодија на стихове народних песама или из драмских комада, а које је оцењивала посебно одабрана комисија испред уредништва Формигса. Награђени комади објављивани су у часопису, и то на неумској нотацији. Конкурси, пропозиције и резултати такмичења били су стална рубрика током читавог трајања Формигса.

<sup>51</sup> Први јавни наступ ученика одиграо се 1906. године у Митрополији приликом свечаности посвећене националном и верском празнику Благовести 25. марта. Протопсалт Н. Κανοкакис је дириговао хором састављеним од ученика Одије, а на програму се нашла и Псахосово композиција на речи црквене химне са јутрења – *Славословје*, коју је објавио Формигс у свом засебном подлисту – музичком додатку са нотним примерима (упор. *Ἡ Δοξολογία τῆς 25ῆς μαρτίου ἐν τῷ ναὸ τῆς Μητροπόλεως*, ἀρ. 1–2, 1906, 1–2). У истом броју Формигса, уз приказ првог концерта, нашао се и приказ учешће полазника Школе византијског појања на предавању које је 6. априла исте године одржао Псахос у вези са тумачењем древне химне Палеолога, око које је у јавности водио дебату са Ј. Сакеларидисом (упор. *Ἡ ἐν τῷ Πάρινασσω ἐπιτιμητικὴ μουσικὴ ἀνακοίνωσις τοῦ κ. Φάχου*, 2–3).

<sup>52</sup> На концерту 7. јануара 1908. уз црквене, по први пут су изведене и народне мелодије (Γωάννης Τσώκλης, *Ἡ ἐν τῷ Ὁδεῖω σχολῆ τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, 4–5–6, 1908, 7–10), а наредне године је у наступу 7. јуна 1909. учество-

Очигледно одступање од тврде националистичке линије када је у питању употреба црквене музике у небогослужбене – концертне сврхе, премда је привлачило пажњу јавности и малициозне коментаре старих противника, ипак није битније умањило поштовање исте према Псахосовој делатности. Његова репутација је међу сународницима била потврђена<sup>53</sup> након што је на међународном оријенталистичком симпозијуму, који је 1912. одржан у Атини, изложио теорију о стенографском карактеру неумског писма до последње реформе с почетка XIX века.<sup>54</sup> Ову теорију је први пласирао још 1870. године П. Г. Килдзанидис (Π. Γ. Κηλτζανίδης) у спису *Κλѷч старог метода* или *Κλѷч наше црквене музике (Κλείς της Αρχαίας Μεθόδου ή Κλείς της παρ' ἡμῖν εκκλησιαστικῆς μουσικῆς)* која је награђена на Олимпијској изложби у Атини 1890.<sup>55</sup> Рукопис је имао око 1000 страница, од којих је сама теорија обухватала једну петину, а остатак су чинили музички примери, међу којима су најзначајнији били

---

вао, поред хора, и оркестар: четири виоле, два виолончела, харфа и контрабас (половину извођача чинили су Грци, а другу половину странци). Оркестар је пратио хор који је певао полијелеј *На рекама вавилонским*. Оркестар је био ангажован и за концерт који је након јунских испита одржан 1910. године.

<sup>53</sup> Парадоксална је чињеница да је у исто време Псахосова педагошка каријера била на заласку. Црквена благајна током 1911. године више није била у могућности да финансијски подржава Школу византијског појања. Митрополит Теоклит није успео да издејствује чак ни плату за Псахоса, тако да је уведено плаћање школарине како би се обезбедила плате наставничком особљу. Био је то почетак силазне путање за Псахоса која ће довести до његовог напуштања школе. Но, заједно са тешкоћама почела су да пристују и званична признања Псахосовом раду. Цариградски патријарх Јоаким III му је 1911. доделио звање *први уважени учитељ музике и клирик Патријаршије при Христовој Великој цркви* (Αρχοντος Εντίμου Μουσικοδιδασκάλου και Κληρικού της Πατριαρχικής Αυλής της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας), о чему, као по обичају, сазнајемо из Формигса. Упор. *Μουσική κίνησης*, ἀρ. 9–10, 1910, 8; исто, ἀρ. 1–2, 1911, 8.

<sup>54</sup> Осим указане части да као једини представник грчких музичара узме учешће на међународном научном скупу, Псахосу је признање стигло и од иностраних истраживача који су чули његово предавање. Током трајања симпозијума многи међу њима су обишли Школу византијског појања и упознали се са Псахосовом збирком народних песама, а поједини су присуствовали и његовим часовима са ученицима. Видети: *Μουσική κίνησης*, ἀρ. 19–20, 1912, 8; Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησης 1901–1912*, 121–122).

<sup>55</sup> Црквено-музичко удружење из Константинопоља покренуло је, на предлог К. Псахоса и Нилеа Карадоса, још 1897. године издавање овог рукописа. У Формигсу је Псахос, током 1905. године, објављивао договоре са седница, указујући уједно и на садржај Килдзанидисове вредне студије. Видети: Κωνσταντίνου Ψάχου, *Τὸ ζήτημα τῆς ἀρχαίας μουσικῆς γραφῆς καὶ τὸ σύγγραμμα τοῦ Κηλτζανίδου*, ἀρ. 9, 1–2; ἀρ. 10, 3; ἀρ. 11–12, 3; ἀρ. 13–14, 5; ἀρ. 15, 3–4; ἀρ. 17–18, 5–6.

тзв. велики ипостаси, за које су заступници стенографске теорије веровали да представљају читаве мелодијске обрасце.<sup>56</sup>

Псахосово тумачење синоптичког неумског писма, које је најпре објављено у зборнику радова са поменутог атинског симпозијума,<sup>57</sup> и у низу чланака у Формигсу,<sup>58</sup> и које ће, напослетку, 1917. године прерасти у књигу под називом *Нотација византијске музике* (*Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*),<sup>59</sup> постаће темељ тзв. грчке ерминевтичке методологије у музикологији.<sup>60</sup> Да је системат-

<sup>56</sup> Синоптичка или стенографска теорија утемељена је на чињеници да је у рукописима од XVII века све присутнија тенденција да се велики или афони знаци – ипостаси, изостављају, а да се њихов музички садржај аналитичније бележи, употребом већег броја интервалских знакова. Тако је посредством познатих композитора, нарочито из XVIII столећа, Петра Пелопонеског и Петра Византинца, као и Јакова Протопсалта и Георгија Крићанина, заправо припремљен *нови метод* – реформа коју ће спровести Хрисант, Григорије и Хурмузије. Наведено мишљење делили су сви значајнији константинопољски теоретичари и историчари музике. Формигс је, наравно, спремно објављивао студије које су се бавиле историјским развојем неумских система и њиховим тумачењима. Видети: Δημήτριος Περιστέρης, *Τὸ ζήτημα τῆς ἀρχαίας γραφῆς*, ἀρ. 7–8, 1905, 4; ἀρ. 15, 1905, 1; исти, *Διάξεις ἐν τῷ Ὁδεῖῳ περὶ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς γραφῆς*, ἀρ. 15–16; 1908, 4–5; *Ἐπὶ τοῦ ζητήματος τῆς ἀρχαίας γραφῆς*, ἀρ. 17–18, 1905, 1; Χρῖστος Γ. Βλάχος, *Τὰ διάφορα συστήματα τῆς ἐλληνικῆς παρασημαντικῆς*, ἀρ. 19–20, 1905, 7–8; ἀρ. 1–2, 1906, 3–5; *Ἡ περὶ παρασημαντικῆς μελέτη τοῦ κ. Χρ. Βλάχου*, ἀρ. 24, 1906, 2; *Ἡ ἀρχαία μουσικὴ γραφή*, ἀρ. 19–20, 1907, 1; Χουρμούσιος Στυλιανός, *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, ἀρ. 15–16, 1909, 2–3; Γ. Βιολάκη, *Μελέτη Συγκριτικὴ τῆς νῦν ἐν χρήσει Μουσικῆς Γραφῆς πρὸς τὴν τοῦ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου καὶ πρὸς τὴν ἀρχαιότεραν γραφήν*, ἀρ. 3–4, 1911, 6–8; ἀρ. 5–6, 1911, 6–8; ἀρ. 7–8–9, 1911, 5–7; Θεμιστόκλης Πολυκράτης, *Ἡ σημειογραφία ἐν τῇ μουσικῇ ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων*, ἀρ. 10–11–12, 1911, 1–4; 13–14–15, 1912, 1–5; Νικήτας Παπναγιώγης, *Βάσις τῆς ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς κατασλαβικὰ καὶ ἐλληνικὰ μουσικολειτουργικὰ μνημεῖα*, ἀρ. 10–11–12, 1911, 4–7; ἀρ. 13–14–15, 1912, 6–7.

<sup>57</sup> Видети: *Actes du XIVe Congrès International des Orientalistes. Session d'Athènes*, 1912.

<sup>58</sup> Κωνσταντίνου Φάχου, *Περὶ τοῦ ἀρχαίου μουσικοῦ στενογραφικοῦ συστήματος τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, ἀρ. 13–14, 1906, 5–8; ἀρ. 15–16, 1906, 2–3 + нотни пример: *Ἡ γραμμὴ Ταραχθήσονται ἐκ τῶν Μεγίστων Ἀνουξαντάρων εἰς πέντε εἴδων γραφῆς*, *Ἐπιτολιμαία διατριβὴ Ἡ βυζαντανὴ σημειογραφία*, ἀρ. 1–2, 1907, 4–6; *Τὸ ζήτημα τῆς ἀρχαίας μουσικῆς γραφῆς*, ἀρ. 3–4, 1907, 2–3; *Ἡ ἐν τῷ "Πάρνασσῳ" ἐπιστημονικὴ μουσικὴ ἀνακοίνωσις τοῦ Κ. Φάχου*, ἀρ. 1–2, 1906, 2–3; *Ἐπιστημονικὴ ἀνακοίνωσις γενομένη ἐν τῷ "Πάρνασσῳ" τῇ 6 Ἀπριλίῳ 1906*, ἀρ. 1–2, 1906, 5–6; ἀρ. 3–4, 1906, 3–5; ἀρ. 7–8, 1906, 3–5; *Ἡ ἐπιστημονικὴ διάξεις τοῦ κ. Κ. Φάχου περὶ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς γραφῆς*, ἀρ. 17–18, 1908, 5–6.

<sup>59</sup> Друго издање објавила је издавачка кућа Διόνυσος, 1978. године.

<sup>60</sup> Треба рећи да је Псахосов истраживачки рад започео знатно раније него што је почео да објављује напise у вези са нотацијом, тачније, још док је при Метоху цркве Св. Гроба у Константинопољу био у прилици да ради на византијским музичким рукописима, од којих је касније поједине делове припремио и објављи-

ски настојао да грчке проучаваоце, посредством Формигса, укључи у актуелне европске музиколошке токове, које је и сам вредно пратио, премда се са многим званичним ставовима није слагао, сведоче бројни објављени преводи текстова страних истраживача на врло различите теме везане за античку и византијску музичку прошлост, али и за словенску, арапску и јеврејску појачку традицију.<sup>61</sup>

Прегледом наслова који се налазе на преко осамсто страница Формигса, колико је у укупном збиру одштампано током првог периода излагања, до 1912. године,<sup>62</sup> с правом се може закључити да су уредник Цоклис и његови блиски сарадници, којима је предводник био Константин Псахос, у потпуности испунили првобитно постављене циљеве, на које сам указала на почетку рада. Уз представљене и уједно главне теме, око којих се одвијао музички живот Атине на почетку XX века, на страницама ове по формату гломазне музичке новине (која се засигурно најчешће читала причвршћена на

---

вао у Формигсу. Могло би се рећи и да је Псахосова заслуга што се почетком XX века међу Грцима покренуло интересовање за рукописну нотирану књигу, тако да се у Формигсу објављују с времена на време прилози о појединим рукописним збиркама. Видети: Κωνσταντίνος Ψάχος, *Δημοσίευσις ἀρχαίων χειρογράφων*, ἀρ. 4, 1906, 5–6; ἀρ. 7–8, 6; ἀρ. 11–12, 7–8; ἀρ. 17–18, 6–7; αρ. 23–24, 1907, 7–8; *Σημειώματα Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου*, ἀρ. 16–17–18, 1907, 9; *Πέτρος ὁ Βυζάντιος Πρωτοψάλτης εἰς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ ἐκκλησίας καὶ τὰ σωζόμενα ἰδιόχειρα αὐτοῦ χειρόγραφα*, ἀρ. 13–14, 1911, 2–4; Σπυρίδων Παπαγεώργιος, *Τὰ ἐν Ἑνετία μουσικὰ χειρόγραφα*, ἀρ. 23–24, 1907, 3–4; Ν. Χαβιάρας & Β. Μελιδώνης, *Κατάλογος μουσικῶν χειρογράφων εὑρισκόμενων ἐν Σύμῃ*, ἀρ. 9–10, 1909, 7; ἀρ. 11–12, 1909, 4; ἀρ. 13–14, 1909, 8; ἀρ. 17–18, 1909, 7–8.

<sup>61</sup> Представљање радова иностраних проучавалаца у Формигсу због обима и значаја који су имали како на формирање специфичног профила грчке читалачке публике, тако и на развој грчке музикологије у целини, заслужује засебну студију. Овом приликом ипак желим да поменем да су се у садржају Формигса нашли, пажње вредан текст о написима европских музиколога о византијској немуској нотацији (видети: *Τὰ μουσικὰ συγγράμματα Ἑυρωπαίων μουσικοδίδων περὶ βυζαντινῆς παρασημαντικῆς*, ἀρ. 17–18, 1908, 5–6), као и бројни преводи студија, коментари и реаговања поводом одређених питања, у то време реномираних проучавалаца попут: Френка Чојса (Frank Choisy), Иго Гајзера (Ugo Gaisser), Кестлина (Н. А. Köstlin), Жан Батист Ребура (Jean Baptist Rebour), Арманда Марсика (Armand Marsick), Вознесенског (I. Voznesenski), Морик д Лара (Maurique de Lara), Гастоа (Amedee Gastoue). Са њиховим ставовима су, како је то у овом часопису већ постала традиција, путем пера полемисали, за дискусије увек спремни Грци.

<sup>62</sup> Други период часописа, коме ће у наслову бити додата и реч *Нови*, трајао је свега две године, од марта 1921. до краја 1922. Главни уредник био је Константин Псахос, а његов помоћник био је Емануил А. Пезопулос (Εμμανουήλ Πεζόπουλος), професор старогрчког језика на Атинском универзитету. Концепција часописа је остала иста, а аутор највећег броја прилога био је сам Псахос.



дрвени оквир),<sup>63</sup> нашле су се и сталне рубрике о актуелним музичким дешавањима у свим већим градовима Грчке и у манастирима на Светој Гори, али и у крајевима где су постојале грчке заједнице, од Мале Азије, преко Лондона, Женева, Аустралије, до Америке, затим биографије свих виђенијих музичких посленика, било да су професионалци или аматери,<sup>64</sup> вести о издавачкој музичкој делатности, са детаљним приказима књига и нотних издања, као и врло занимљиви прогласи појцима у којима се предлажу конкретне акције које треба предузети у заштиту њихових права и интереса, уз неретко духовите савете лекара и других самозваних експерата у вези са правилном негом гласних жица.

Ако се реченом најзад дода и то да се уз црквено појање у Формигсу равноправно пише о народној грчкој музици,<sup>65</sup> остаје да се закључи да су национално оријентисани Атињани на почетку XX века дали све од себе да на најбољи могући начин прикажу вредности традиционалне музике и тако обезбеде услове у којима ће се она и у будућности чувати. Чињеница да се и данас у Атини, као уосталом и у другим грчким градовима, на много више јавних места може чути црквена и народна песма него композиције које припадају репертоару тзв. уметничке – класичне музике, јесте заправо показатељ да су Грци приближавање Европи искористили да се изнова приближе сами себи.

*Vesna Peno*

ATHENS – NEW CAPITAL OF TRADITIONAL  
GREEK MUSIC (TESTIMONIES ON MUSICAL LIFE  
AT THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY)

*(Summary)*

During its long Byzantine and Post-Byzantine history Constantinople was the center for church art in general, but especially for music. This old city on the Bosphorus maintained its prime position until the beginning of the 20<sup>th</sup> century

<sup>63</sup> Формат Формигса је 37×27 cm.

<sup>64</sup> Уз биографије и некрологе, у Формигсу су објављиване и вести о венчањима, путовањима, породичним радостима и трагедијама важнијих личности из музичког живота Атине, а пре свих сарадника часописа. Тако се нпр. уредник Јоанис Цоклис 1903. године у мајском броју захвалио свима који су му упутили изразе саучешће услед губитка брата Георгиоса (упор. *ар.* 9–10, 1905, 8), док је уз најаву да ће се 5. септембра 1905. обавити церемонија венчања Константина Псахоса са госпођицом Евангијом Американу, у Формингу објављен и неумски запис химне у четвртном плагалном гласу, коју је тим поводом компоновао Димитриос Перистерис (Δημήτριος Περιστέρης) (упор. *ар.* 13–14, 1905, 8).

<sup>65</sup> Бројност наслова и различитост тема које су обухваћене у чланцима Формигса у вези са народном музиком захтева засебну студију.

when, because of new political and social conditions, the Greek people started to acquire their independence and freedom, and Athens became the new capital in the cultural as well as the political sense.

During the first decades of the 20th century the Athenian music scene was marked by an intensive dispute between those musicians who leaned towards the European musical heritage and its methods in musical pedagogy, and those who called themselves traditionalists and were engaged in the preservation of traditional values of church and folk music.

The best insight into the circumstances in which Greek musical life was getting a new direction are offered by the numerous musical journals published in Athens before the First World War. Among them, *The Formigs* is of the special interest, firstly because of the long period during which it was published (1901–1912), and secondly because of its main orientation.

The editor Ioannes Tsoklis, a church chanter, and his main collaborator, the famous Constantinopolitan musician and theorist and later Principal of the Department for Byzantine music at Athens musical school Konstantinos Psahos, with other associates, firmly represented the traditional position. That is why most of the published articles and the orientation of the journal generally were dedicated to the controversial problems and current musical events that were attracting public attention. The editorial board believed that there was a connection between the preservation of musical traditions and their development on one side, and foreign musical influences that were evident in the promotion of polyphonic church music, which had been totally foreign to the Greek Orthodox church until the end of the 19<sup>th</sup> century, on the other. Tsoklis and Psahos were resolved to provide enough reliable documented articles and theoretical and historical studies on church and folk music to pull up the church chanters and in such a way contribute to their better musical education. They assured that this would be the best way to attract and recruit church chanters struggling to maintain their own musical heredity. *The Formigs* thus served primarily in the so-called *Greek music question*, actuated with the aim of eliminating polyphonic music from liturgical practice. However, it also assisted in national endeavors to ensure that church and folk music would obtain separate status in official Greek musical education, which had been significantly changed by non-traditional, European methodology.

UDC 78(051)(495)“1901/1912“

316.643.3(495)

DOI:10.2298/MUZ0909015P