

ВЕСНА ПЕНО

(Музиколошки институт САНУ, Београд)

## О ПРОЦЕСУ НАСТАНКА И ФУНКЦИЈИ НЕУМСКЕ КЊИГЕ У ВИЗАНТИЈСКОЈ ПОЈАЧКОЈ ТРАДИЦИЈИ (Прилог разматрању феномена музичке писмености)\*

Студија представља својеврсни прилог методологији у разматрању феномена музичке писмености. Пошло се од усвојених сазнања о главним узроцима појаве византијске неумске нотације и процесу уобличавања појачких зборника из прве етапе у писаној традицији, која обухвата период од краја X до средине XII столећа. Указано је на поједине недовољно акрибичне и, упркос томе, опште усвојене претпоставке у вези са радом писара на састављању неумске књиге, као и на недовољно образложену функцију коју је она имала у обучавању појача, с једне стране, и интерпретацији црквених мелодија у певаним богослужењима, с друге стране.

*Кључне речи:* музичка писменост, црквено појање, рукопис, неумска нотација, писар, појач

The paper represents a kind of contribution to the methodology considering the phenomenon of music literacy. It suggests some guidelines to be observed for future research. Acquired findings of the main reasons for the emergence of the neum notation as well as of the shaping process of the chanting book during the first stage of the written musical tradition (from the end of the 10<sup>th</sup> to the middle of the 11<sup>th</sup> centuries) served as a starting point, but it was pointed out who might have been a scribal team member, what professional qualification he was expected to have and what was an organization of rewriting process like, depending on type of manuscripts that served as copying models. An interpretation of chanting book function was also presented and its main purpose in liturgical life practice after the establishing of the middle Byzantine neum notation.

---

\* Студија је реализована у оквиру пројекта *Музика на раскрсћу — српски, балкански, европски оквири* (бр. 147033), који финансира Министарство науке Републике Србије.

*Key words:* music literacy, church chant, manuscript, neum notation, scribe, chanter.

У до сада спроведеним музиколошко-кодиколошким истраживањима византијске појачке традиције систематски су евидентирани и археографски обрађени најзначајнији нотирани зборници, пописани су музички фондови при већим библиотечким центрима, написане су бројне студије о развоју и тумачењу неумске нотације, о типовима, садржају и структури неумских књига, затим о мелодијско-ритмичким особеностима различитих врста црквених напева и појединим издвојеним музичким параметрима, као што су ритам и лествични систем; умногоне су, такође, познати стваралачки опуси корифеја појачке уметности — мелода, писара и композитора, а значајна сазнања стечена су и у вези са местом музике у еволуцији литургијских образаца — црквених устава или типика.<sup>1</sup> Из ових исцрпних проучавања је, међутим, изостало разматрање самог феномена музичке писмености. О њему се превасходно говорило у вези са механизмима усменог предања у коме се црквена музика, истина, обликовала и у коме *de facto* превасходно егзистира, али акрибично образложење разлога који су били пресудни да црквене мелодије почну да се бележе, другим речима, објашњење функције појачке књиге у спрези са развојем неумског писма, као и темелјна реконструкција процеса њеног настанка, тек би требало да отпочне.<sup>2</sup>

Узимајући у обзир релевантне написе у вези са датом проблематиком и полазећи од сопствених искустава у раду на рукописима, овом приликом ћу, указујући, додуше, више на недоумице и дилеме, него нудећи одговоре, предложити неке од праваца испитивања принципа на којима се образовала и у раним фазама испољавала музичка писменост. Подсећање на литургијски контекст у коме црквена музика има своје превасходно место и, у вези с тим, истицање њених иманентних поетичких својстава, било је полазиште у спроведеној анализи, али уједно, показаће се, и њен исход.

<sup>1</sup> Cf. *M. Velimirović*, Study of Byzantine Music in the West, *Balkan Studies* 5 (1964) 63–76; *idem*, Present Status of Research in Byzantine Music, *Acta Musicologica* 43 (1971) 1–20; *O. Strunk*, Byzantine Music in the Light of Recent Research and Publication, Thirteenth International Congress of Byzantine Studies, Main Papers, VIII, Oxford 1966, 1–10; *D. Toulaitos-Banker*, State of the Discipline of Byzantine Music, *Acta Musicologica* 50, Fasc. I/II (1978), 181–190; *eadem*, Έρευνα επί της βυζαντινής μουσικής κατά την δεκαετία 1975–1985, *Κληρονομία* 17/2 (1985) 297–318; *eadem*, The Status of Byzantine Music through the Twenty-First Century, ed. by *K. Fledelius*, *Byzantium — Identity, Image, Influence*, XIX International Congress of Byzantine Studies, Copenhagen 1996, 449–463.

<sup>2</sup> Прелиминарна и врло корисна запажања о појединим проблемима који се тичу музичке писмености у Византији садржана су превасходно у уводним студијама критичких издања неумских кодекса, који представљају примарне изворе за историју источно-појачке традиције (упор. <http://www.igl.ku.dk/MMB/publications>). Занимљиву и подстицајну опсервацију процеса настанка рукописа *Contacarium Ashburnhamense* дао је тако Карстен Хег (*Carsten Høeg*) у издању *Monumenta Musicae Byzantine IV*, Copenhagen 1956. Његова запажања је делимично разрадио Јирген Растед (*Jørgen Raasted*), *The Production of Byzantine Musical Manuscripts* (cf. *Actes du XIIe СIЕВ II*, Beograd 1964, 601–606). На референтну музиколошку литературу у којој се о датој теми, мање или више, посредно говори, указиваћу у току рада.

\* \* \*

На основу невеликог опуса византијских неумских рукописа из прве фазе музичке писмености, која је обухватала нешто мање од два века (од краја X до половине XII), опште је усвојено мишљење да је пре свега умножавање појачког репертоара био пресудан разлог да се започне са бележењем црквених мелодија. Функција појачке књиге је била у томе да фиксира и похрани музички материјал, који је временом постајао разноврснији и који није било могуће лако меморисати. Стенографски облици палеовизантијске — тзв. *шартир* и *коален* нотације,<sup>3</sup> којима су мелодије исписиване у првој етапи историје византијског музичког писма, представљали су својеврстан визуелни подсетник појцима који су располагали завидним појачким искуством. Другим речима, знакови у различитим комбинацијама служили су као упутства у избору адекватне мелодијско-ритмичке формуле, коју је појак унапред знао и коју је требало да отпева у споју са одговарајућим текстуалним предлошком.

Са развојем појачке уметности, нарочито током XII stoleћа, који је текао упоредо са реформом богослужбених типика и стандардизовањем химнографског садржаја и структуре различитих врста богослужбених књига, и сам процес бележења мелодија постао је знатно сложенији, а нотирана књига је променила своју првобитну намену. Наиме, иако и даље углавном анонимна, композиторска продукција је евидентно била увећана, а посебну афирмацију међу мелодијским напевима стицао је технички сложенији, мелизматични мелос, за чију је интерпретацију био неопходан високи ниво појачке вештине.<sup>4</sup> И док су за нотирање једноставних мелодија, које карактеришу конвенционални елементи музичког језика, сведени, мнемотехнички неумски системи, попут *шартир* и *коален* симиографије, били сасвим задовољавајући,<sup>5</sup> бележење мелодијски разноврснијих и богатијих напева неминовно је изискивало прецизније музичко писмо. *Округла* или *средњовизантијска* неумска нотација, која се појавила средином XII века, иако први датовани рукописи у којима су мелодије у целини њоме забележене потичу из последње четвртине датог stoleћа,<sup>6</sup> била је, за разлику од претходних, диастематска, што значи да је за

<sup>3</sup> О фазама у развоју нотације и различитим периодизацијама в. *G. Stathi*, *Οι αναγραμματατισμοί και τα μεθόδια της βυζαντινής μελοποιίας*, *Ίδρυμα βυζαντινής μουσικολογίας* 3, Athenai 1979, 47–59.

<sup>4</sup> Још увек није у потпуности разрешено питање да ли је мелизматични мелос постојао и у знатно ранијем периоду, већ крајем првог миленијума, што су тврдили пре свега грчки проучаваоци, или је равноправни статус са силабичним и делимично развијеним напевом он стекао тек у познијој — касновизантијској фази, тачније након пада Цариграда под турску власт, како су веровали оснивачи медијевистичке музикологије при ММВ и све до недавно њихови следбеници, превасходно западноевропски музиколози.

<sup>5</sup> Cf. *O. Strunk*, *The Notation of the Chartres Fragment*, *Essays on Music in the Byzantine World*, New York 1977, 7–37, посебно 12; *D. E. Conomos*, *Music for the Evening Office on Whitsunday*, *Actes du XVe CIEB*, II, Athenai 1981, 261–263.

<sup>6</sup> Пример *средњовизантијске* нотације пронађен је у рукопису Ивирон бр. 470, који је из средине XII века. Занимљиво је да су 1177. године датовани последњи у низу кодекс са *коален* нотацијом — Триод бр. 754 и први примерак рукописа исписаног *средњовизантијском* симио-

сваки мелодијски покрет одређен засебан знак или одговарајућа комбинација више знакова. Стенографски карактер неумског писма, као његово иманентно својство које произлази из природе вокалне традиције црквене музике, није у потпуности изгубљен ни у експлицитнијој средњовизантијској симиографији. Мелодије су се и даље преносиле и училе тако што би их појац-даскал појао својим ученицима, а они на основу пажљивог слушања понављали све док их не увежбају. Но, нема основа претпоставити да је дугачке и мелодијски развијене напеве било могуће лако правилно, тј. дословно запамтити, нити се може очекивати да су се овакве композиције могле у богослужбеној пракси редовно или повремено понављати, а да се при том не одступи од њиховог првобитног облика.<sup>7</sup> Нотирање је, дакле, био сигуран начин да се по својим особеностима захтевнији напеви сачувају од мењања, али је уједно омогућавало, подједнако, умешним појцима, као и онима који су виши ниво појачке технике тек требало да достигну, да правилно ишчитавајући неумски запис дођу до успешне и доследне интерпретације.

На основу до сада спроведених археографско-музиколошких испитивања неумских рукописа констатовано је да су у првој, палеовизантијској фази музичке писмености, писари записивали најпре текст химне, а затим су изнад њега уметали неуме. Из саме чињенице да је број знакова и знаковних група увећан, логично је закључити да је *средњовизантијска* нотација донела додатне отежавајуће околности за писце појачких књига. Оправдано је претпоставити да су писари и након увођења новијег облика музичке симиографије наставили да зборнике са силабичним напевом, какав је нпр. ирмолешки, исписују тако што су најпре бележили текст, а потом, дебљим пером, изнад слогова речи уносили неуме.<sup>8</sup> При независном записивању текстуалне и мелодијске линије, морали су да воде рачуна да веза између слогова речи и појединих неума или групе неума буде упечатљива и на први поглед недвосмислена, како при њиховом ишчитавању, односно појању не би долазило до прекида или застоја. У зборницима са развијенијим напевом су, међутим, највероватније следили обрнути редослед: прво су исписивали мелодију, а накнадно потписивали слокове речи. Постојање мелизама је свакако изискивало вишеструко и узастопно понављање појединих вокала или наглашених делова речи, тако да је упутније било најпре забележити неумску линију, него процењивати ко-

графијом — Стихиар бр. 1218, оба са Синаја. Cf. *O. Strunk*, *Specimina Notationum Antiquiorum, Monumenta Musicae Byzantine, Pars Principalis, Pars Suppletoria VII*, Copenhagen 1956, 7–8. Јанис Папатанасу је према особеностима појединих рукописа установио да се *средњовизантијска* нотација појавила у централним областима Царства нешто пре половине XII века, но, да се усталила у последњим деценијама истог столећа. Cf. *I. Papathanassiou*, *The Musical Notation of the Sticheron MS Vat. Barb. gr. 483*, ed. by *C. Troelsgård*, *Byzantine Chant — Tradition and Reform, Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens*, 1993, vol. 2, 53–67.

<sup>7</sup> Интерпретацији у црквеном појању су, истина, својствени поступци импровизације. Но, и они су регулисани, тачније, ограничени неписаним, али опште важећим правилима у традицији богослужбене музике. О томе в. опширније *V. Peno*, *Two Aspects of Utilization of Improvisation in the Orthodox Church Chanting Tradition*, *New Sound* 32 (II/2008) 33–43.

<sup>8</sup> *J. Raasted*, loc. cit., 602.

лико је простора потребно оставити да би се знакови који чине мелодијски украс равномерно распоредили.

Вредно је осврнути се и на то ко је у почетку формирања неумске рукописне традиције уопште могао бити музички писар. Ако се има у виду да су током XII и XIII века мелодије транскрибоване на модерније, *средњовизантијско* неумско писмо, те да су традиционалним силабичним напевима придодате нове, мелодијски сложеније композиције, логично је претпоставити да су састављачи неумских кодекса били у првом реду појци и мелурзи — композитори, они, дакле, који су добро познавали компликоване законитости неумске симиографије и који су били у стању да оно што записују или преписују у исто време отпевају. Ако се у обзир узме и чињеница да је за темељнију обуку у појачкој вештини, која подразумева самостално владање певницом у различитим врстама богослужења, било потребно више година активног учествовања у литургијском животу цркве, следи да су музички писмени појци превасходно могли бити монаси, будући да су они имали јединствену прилику да у циклусу целодневних обреда у манастирима увежбају правила типика и примене, провере и усаврше временом стицано појачко искуство.<sup>9</sup> Остаје недоумица како је у релативно кратком и преломном историјском периоду у коме су извршене смене неумских нотних система, било могуће задовољити потребе за умножавањем музичких књига, неопходних да би се у већим монашким центрима појачка уметност несметано развијала. Ово питање је утолико оправданије уколико се у обзир узму опште прилике у којима се на Истоку одвијала литургијска реформа, од које је црквена музика директно зависила,<sup>10</sup> дакле, уколико се не занемари чињеница да музички писари нису само нужно морали бити музички обдарени и вични перу, него су морали бити упућени у актуелне тенденције које се тичу устројства богослужења.

Тимски рад на изради музичких, као уосталом и свих других богослужбених књига, извесно је постојао и о њему се осведочујемо чак и на основу делимичног увида у рукописно наслеђе. О томе како је текао процес исписивања нотног зборника, кроз које је све фазе било потребно проћи, како су писари, уколико их је било више, били распоређени и шта је могуће докучити у вези са ритмом са којим су се смењивали у раду, за сада постоје тек прелиминарна сазнања. Нема сумње да су се, условно речено, по својим квалификацијама разликовали писари текстуалног предлошка, затим они који су црним и црвеним мастилом исписивали неумске линије, или, пак, илуминатори који су украшавали наслове и иницијале или су на неки други начин декорисали

<sup>9</sup> Илустративан је пример стихирара — рукописа Ambrosiana 44, у коме је писар текстуалног дела био извесни свештеник Лав, док је као писар неумских мелодија именован јеромонах Атанасије. Cf. *Sticherarium Ambrosianum*, edd. L. Perria et J. Raasted, Pars Principalis et Pars Suppletoria, Monumenta Musicae Byzantinae, Copenhagen 1992.

<sup>10</sup> Индикативно је да се појава и смењивање најстаријих облика палеовизантијске нотације, као и промене у садржају и структури појачких књига, поклапају са реформама које су обележиле развој литургијских образаца у источно хришћанском свету. Уп. В. Пено, О појачкој уметности у Византији непосредно пре и у доба Светог Саве, *Наша прошлост* 9 (2008) 29–40.

рукописе.<sup>11</sup> Поменуте активности је, подразумева се, могао да обавља и један, ванредно вешт писар калиграф, кога је у раду пратио евентуално млађи помоћник, што и јесте случај са најраније датираним примером нове писарске технике — кодексом Ашбурнамензе из 1289. године, који садржи мелизматичне напеве.<sup>12</sup>

Упутно је претпоставити да су се писари у раду на истом рукопису непосредно смењивали, управо онако како сам већ указала у вези са могућим поретком бележења мелодије и текста.<sup>13</sup> У одређеним сегментима писања било је, међутим, нужно вратити се уназад, на већ урађено, како би се довршили наслови и иницијали, али и ознаке гласова, апихиме и медијалне сигнатуре.<sup>14</sup> При том су свакако били у прилици да приметите и евентуално исправе грешке које су сами начинили, али и пропусте других писара, сарадника на заједничком послу. Поједини рукописи нуде и такве примере из којих проистиче утисак да су писари истовремено обављали своја задужења, организујући поделу посла на крајње довитљив начин.<sup>15</sup> Оваква сазнања иду у прилог тези да је преписивање музичких зборника представљало саставни део рада у скрипторијама у којима су писарима на располагању била макар два, а можда и више рукописа модела. И док нема разлога сумњати да је било више узорака богослужбених књига који су садржали химнографске текстове, посве је нерелативно очекивати да су у већем броју преписа постојале и музичке књиге које су служиле као модели писарима неумског дела зборника. То је евентуално

<sup>11</sup> Дуктус текстуалног и неумског дела рукописа није лако поредити. Разлике се најбоље уочавају у боји мастила које писари користе, као и у интервенцијама које се тичу допуна пропуштених одредница гласа, медијалних сигнатура и других елемената у неумском запису или поновљених вокала и слогова у тексту под неумама.

<sup>12</sup> Cf. *C. Hoeg*, *Contactarium Ashburnhamense*, loc. cit.. Треба имати у виду да се у бројним рукописима, како у самом тексту, тако и на маргинама појављују умети и додаци у којима је препознатљива друга писарева рука или више њих, а који су ушли у рукопис пошто је он већ био завршен. Овакве интервенције су некада јасне, али није реткост и да су тако изведене да се тек у детаљима открива њихова стварна природа. Илустративан је случај са додацима у претходно поменутом Ашбурнамензе кодексу, за које је Керстен Хег веровао да их је накнадно унео помоћник главног писара Симеона. Вартоломео ди Салво је, међутим, оповргао Хегову тезу указујући да није реч о накнадној интервенцији, већ о поступку који је пратио састављање зборника, а који се односио на брисање, тачније стругање првобитно написаних медијалних сигнатура, што је уистину и чинио Симеонов помоћник. Cf. *B. Di Salvo*, *Carsten Hoeg — Contactarium Ashburnhamense*, *Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata* 1960, 14.

<sup>13</sup> Од посебног би значаја било установити постојање извесних неумских скица или проба пера у увежбавању графички компликованијих симбола.

<sup>14</sup> Јирген Растед је до овог закључка дошао на основу рукописа PG 270 из Националне библиотеке у Паризу, у коме је, на основу појединих делимично испуњених страница, установио да су најпре црним мастилом записани стихови химне, затим су црвеним мастилом додати наслови и медијалне сигнатуре, трећу етапу чинило је бележење неума црним мастилом и најзад, црвеним мастилом испуњавање поменутих медијалних сигнатура неумским карактерима. Cf. *J. Raasted*, loc. cit., 604.

<sup>15</sup> Растед је на основу писарских манира и дуктуса Стихирара Бечке библиотеке — *Vindobonensis Theologicus Graecus* 181, а посебно на основу анализе исписа црвеним мастилом, дошао до закључка да су уз главног писара Јована Даласеноса, у изради кодекса учествовала, дословно, у исто време, још двојица писара. Cf. *J. Raasted*, нав. дело, 604; *Sticherarium*, vol. 1, ed. *C. Hoeg*, *H. J. W. Tillyard*, *E. Wellesz*, *Serie Principale*, *Monumenta Musicae Byzantinae*, Copenhagen 1935.



могло бити у ванредно организованим и опремљеним преписивачким центрима, и то пре свега у периоду када је фонд музичких кодекса постао значајно обогаћен.

Кодиколошки опис музичких зборника, њихове димензије, формат, обим, организација писаног материјала, најзад, структура садржаног химнографског и неумског текста, посредно упућују на то да су, поред већ поменути намене да се у њима забележене мелодије сачувају од мењања и заорава, постојали и други разлози умножавања нотираних преписа у другом периоду развоја музичке писмености у Византији.

Са увећањем броја појачких варијаната проистеклих из локалних традиција и различитих ритмичко-мелодијских типова мелоса, а пре свега, са појавом нових мелизматичних композиција, дотадашњи метод усменог преношења појачког умећа се, већ је речено, показао недовољним и неефикасним. Ако је усложњавање музичког језика и обогаћивање појачког репертоара условило релативно брзу смену сведених форми палевизантијске симиографије, у детаљима и читавом низу теоријских параметара, исцрпнијим *средњовизантијским* неумским писмом, онда је и сам развој нотације узроковао промене у начину учења, подједнако и старих и нових напева. У току празничних богослужења, посебно на свеноћним бденијима, у певници су из неумских записа *prima vista* били у прилици да поју искључиво музички писмени и врло искусни појци; они осредњи и почетници су неопходно морали да изврше одређене припреме.

Овде се, међутим, намеће деликатна и провокативна дилема која се у музиколошко-палеографским и кодиколошким студијама напросто не помиње, а од које би заправо требало поћи у разматрању принципа на којима се формирало рукописно музичко наслеђе: да ли су нотирани зборници на прелазу из прве у другу фазу развоја нотације уопште коришћени у току обреда или су их појци примарно употребљавали изван певнице, на хорским пробама или на часовима појања са својим даскалима? Има ли аргумената који би ова питања учинили неоправданим или који би ишли у прилог сасвим супротног гледишта — појачке књиге су коришћене и у богослужењу а, подразумева се, и у сврху обучавања и увежбавања појаца?

Сами неумски рукописи не пружају никаква обавештења о томе како се у цркви појало и како су се појци обучавали. Уврежено мишљење да оно што представља саставни део усменог предања, што се напросто зна, не подлеже нужно објашњењима или коментарима у писаној форми, у вези са појачким умећем није могуће безрезервно усвојити. Чињеница је и да се у нотираним кодексима тек од XIV века редовно појављују, обично на почетку, тзв. *йаџа-дике* или *йроџеорије* у којима се на врло стандардизован и уопштен начин, без додатних упутстава која се тичу педагошког метода, наводе називи и значења основних елемената неумске симиографије. Први пут је листа неума забележена у X веку, у рукопису Националне библиотеке Грчке бр. 67, чији је основни текст Јеванђеље, а наредни пут 1289. године у *Сџихирару* бр. 261 из

Националне библиотеке у Паризу,<sup>16</sup> са јасном тенденцијом да се што подробије прикажу карактеристике нотације. Неумски знакови су у протеорији овог кодекса класификовани у две целине: у првој су неуме, понаособ и у међусобним комбинацијама, укључујући приказ њихове интервалске или ритмичке вредности; другу групу чине неуме са којима се означава узлазни и силазни мелодијски покрет, док су на крају, у дијаграму, представљени гласови, тачније модуси црквеног појања у поређењу са модусима античке музике.<sup>17</sup>

Уношење својеврсне музичке азбуке у *Париски стихирар*, и то након што је рукопис већим делом већ био испуњен предвиђеним мелодијама, не делује случајно. Настојећи да забележи главницу стихирарског репертоара,<sup>18</sup> писар је сабрао и све што је сматрао важним за основну едукацију на плану музичке писмености, а тиме кориснику свог дела олакшао читање неумског текста. Упутства у вези са неумама, са сигурношћу се може констатовати, нису намењена појцима који књигу држе у певници и из ње поју, будући да у току богослужења не постоје услови да се пажња усмери на било шта друго што није у вези са конкретним химнама прописаним за владајући празник и певаним одговорима на прозбе и возгласе свештеника или ђакона. Објашњења основних симбола неумског система су потребна онима који исте уче.

Начин распоређивања химни у неумским зборницима, према празницима и по гласовима у којима се поју, у потпуности одговара потребама почетника, који, дакле, савладавајући карактеристике гласова осмогласја исте утврђују, учећи за сваки глас понаособ најтипичније мелодије, а које потом у пракси прилагођавају — *кроје* према новим, тзв. *подобним* текстовима.<sup>19</sup> У прилог изнетој тези иду и поменуте издвојене химнографске врсте, које су у процесу учења биле доступне у целини на једном месту.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Рукопис је кипарске провенијенције, а налази се у Националној библиотеци у Паризу. Cf. A. Gastoué, Introduction à la paléographie musicale byzantine: catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des Bibliothèques Publiques de France, Paris 1907.

<sup>17</sup> Наслов Протеорије, која је исписана након минејских стихира, на ff. 139v — 140v, у преводу гласи: *Овде њочинју знакови ѡпадикијске уметности*. Cf. Grove Music Online Article: Middle Byzantine notation, <http://www.grovemusic.com/data/articles/music/0/044/04494.xml?section=music.04494...18/01/2006>.

<sup>18</sup> Садржај *Париског кодекса* је, штавише, плански осмишљен: након минејских стихира и поменуте протеорије (1–140v), следе химне триода, пасхалног периода и пентикостара (141r–217v), а затим и из октоиха (218r–239v); у наставку су јеванђелске стихире са докстаконима, псаламским припевима који претходе стихирама за вечерње (тзв. на *Госѡоди возвах* и др.), као и стандардне химне са јутрења: *Бог Госѡод*, *Всјакоје диханије*, стихире на хвалите (240r), као и подобне стихире у току Великог поста (249v) и догматици (253v–260r).

<sup>19</sup> J. Raasted, Formulaism and Orality in Byzantine Chant, *Cantus Planus* 4 (Pécs, 1990) 231–240; о јединственом — обликованом принципу кројења, иако на примеру новијег српског црквеног појања, упор: В. Пено, Кројење као обликован принцип у црквено-појачкој пракси, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику* 15 (1994) 145–155.

<sup>20</sup> Тезу да су појачке књиге са нотираним самогласним мелодијама имале функцију референци за појце и хоровође, те да су представљале и својеврсне педагошке приручнике, заступа и Кристијан Трулсгард. Cf. C. Troelsgård, The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts, *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 71 (2000) 3–27.



Описани распоред песама, међутим, ништа мање није подесан за певничку употребу, будући да су појци у сваком случају највећи део богослужења, нарочито његове утврђене делове, које су често певали, знали напамет. Уколико је, међутим, међу појцима неко имао потребу да се испомаже гледајући у неумски запис или, пак, у тренуцима када је, нарочито на веће празнике, долазио ред за произношење самогласних стихира или катавасија, појачка књига је могла заузети место за певничким пултом.<sup>21</sup>

У преиспитивању наведених елемената који се тичу коришћења појачког зборника, једна од примедби би се могла тицати практичности употребе, по димензијама великих и по броју страна обимних нотираних зборника, и то за мањи део химни које су се, уз све остале, у оквиру обреда појале. Да би се било која служба обављала и да би појци могли да је доследно прате они су пред собом морали имати поред *исалѿира*, обавезно још и *окѿоих* и *минеј*. С обзиром на то да су се наизменично користиле, ове књиге су највећим делом у току богослужења биле отворених корица, на страницама на којима су се налазиле химне прописане за владајући празник, односно дан у седмици. Пошто су сличних димензија као и неумски рукописи, неопходни корпус књига је неминовно заузимао велики простор на певничком столу, тако да је стално присуство нотираних записа пред појцима, ради тек повременог коришћења, мало вероватно. Ипак, није немогуће да су их у конкретним деловима богослужења, са одређеног места узимали и на исто поново враћали када заврше са певањем типиком предвиђених химни — модела.

Афирмативно становиште да су нотирани књиге умножаване како би се унапредно метод учења црквених напева, а појци описменили, и како би се уједно користиле у богослужењима, може се, најзад, оправдати самом поетиком црквене музике.<sup>22</sup> Усавршавање у појачкој вештини, које је током XII и XIII столећа, уз овладавање реформисаним правилима литургијског типика, подразумевало и овладавање правилима диастематске неумске симеографије, долазило је до изражаја у самој цркви, у обреду, ради кога и у коме је освештана музика настала. У богослужењу су две традиције или, прецизније речено, два вида обликовања традиције — усмена и писана биле сједињене, чинећи једно освештано предање.<sup>23</sup> Главни критеријум по коме су се музички писари руководили у томе да ли ће одређени напев прихватати или одбацити, да ли ће га неумама забележити у појачки зборник или ће га из истог изоставити, проиштрао је из тога да ли је дати мелос стекао своје место у црквеном обре-

<sup>21</sup> Растед је тврдио да су појци искључиво консултовали појачке књиге у тренуцима када су за то имали потребу, али да их нису користили у току богослужења. Ову своју тезу он образлаже спрегом између усменог и писаног предања у коме се црквено појање обликује. Видети: *J. Raasted, Byzantine Liturgical Music and its Meaning for the Byzantine Worshipper*, ed. *R. Morris, Church and People in Byzantium*, Birmingham 1997, 49–60.

<sup>22</sup> Једни те исти неумски зборници су се, у време резервисано за пробе хора и обучавање почетника, могли доносити из певнице, у коју би се по свршеном часу враћали.

<sup>23</sup> О црквеном предању и црквеној уметности видети: *В. Пено*, Традиционално и модерно у црквеној музици — оглед о канону и инвентивности, *Музикологија* 6 (2006) 233–250.

ду, другим речима, да ли су га појци и верујући народ препознали као квалитет који заслужује да се у богослужењу нађе. Репертоар једногласног црквеног појања, који се показао подесан за службе образоване под јерусалимско-палестинским утицајима, а у складу са већ установљеним монашким — студитским уставом и преосталим елементима азматског типика, неумама је овековечен у још увек недовољно проученом музичком наслеђу које чувају странице бројних рукописа са *средњовизантијском* нотацијом. Њихови скромни творци, неретко свестрани уметници, углавном су сматрали непримерним да о себи и свом раду остављају очигледне трагове, верујући да су молитве којима су они живели, које су у цркви појали и вредно бележили, неумњиво вредније.

### ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — LIST OF REFERENCES

- Conomos D. E.*, Music for the Evening Office on Whitsunday, Actes du XV<sup>e</sup> CIEB, II, Athenai 1981
- Di Salvo B., Høeg C.*, Contacarium Ashburnhamense, Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata 1960
- Gastoué A.*, Introduction à la paléographie musicale byzantine: catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des Bibliothèques Publiques de France, Paris 1907
- Grove Music Online Article: Middle Byzantine notation, <http://www.grovemusic.com/data/articles/music/0/044/04494.xml?section=music.04494...18/01/2006>
- Høeg C.*, Monumenta Musicae Byzantine IV, Copenhagen 1956
- Hoeg C., Tillyard H. J. W., Wellesz E.*, (edd.), Sticherarium, vol. 1, Serie Principale, Monumenta Musicae Byzantinae, Copenhagen 1935
- Papathanassiou I.*, The Musical Notation of the Sticherarion MS Vat. Barb. gr. 483, ed. by *C. Troelsgård*, Byzantine Chant — Tradition and Reform, Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993, vol. 2
- Peno V.*, Two Aspects of Utilization of Improvisation in the Orthodox Church Chanting Tradition, New Sound 32 (II/2008)
- Perria L. et Raasted J.* (edd.), Sticherarium Ambrosianum, Pars Principalis et Pars Suppletoria, Monumenta Musicae Byzantinae, Copenhagen 1992
- Raasted J.*, Byzantine Liturgical Music and its Meaning for the Byzantine Worshipper, ed. *R. Morris*, Church and People in Byzantium, Birmingham 1997
- Raasted J.*, Formulaism and Orality in Byzantine Chant, Cantus Planus 4 (Pécs, 1990)
- Raasted J.*, The Production of Byzantine Musical Manuscripts (cf. Actes du XII<sup>e</sup> CIEB II, Beograd 1964, 601–606)
- Stathi G.*, Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας, Hidrema byzantines mousikologias 3, Athenai 1979
- Strunk O.*, Byzantine Music in the Light of Recent Research and Publication, Thirteenth International Congress of Byzantine Studies, Main Papers, VIII, Oxford 1966
- Strunk O.*, Specimena Notationum Antiquorum, Monumenta Musicae Byzantine, Pars Principalis, Pars Suppletoria VII, Copenhagen 1956
- Strunk O.*, The Notation of the Chartres Fragment, Essays on Music in the Byzantine World, New York 1977
- Touliatos-Banker D.*, Έρευνα επί της βυζαντινής μουσικής κατά την δεκαετία 1975–1985, Kleronomia 17/2 (1985)

- Touliatos-Banker D.*, State of the Discipline of Byzantine Music, *Acta Musicologica* 50, Fasc. I/II (1978)
- Touliatos-Banker D.*, The Status of Byzantine Music through the Twenty-First Century, ed. by *K. Fledelius*, *Byzantium — Identity, Image, Influence*, XIX International Congress of Byzantine Studies, Copenhagen 1996
- Troelsgård C.*, The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts, *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 71 (2000)
- Velimirović M.*, Present Status of Research in Byzantine Music, *Acta Musicologica* 43 (1971)
- Velimirović M.*, Study of Byzantine Music in the West, *Balkan Studies* 5 (1964)
- Пено В.*, Кројење као обликотворни принцип у црквено-појачкој пракси, *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику* 15 (1994)
- Пено В.*, О појачкој уметности у Византији непосредно пре и у доба Светог Саве, *Наша прошлост* 9 (2008)
- Пено В.*, Традиционално и модерно у црквеној музици — оглед о канону и инвентивности, *Музикологија* 6 (2006)

*Vesna Peno*

#### ON THE WORKING PROCESS IN WRITING OF THE NEUMED BOOK AND ITS FUNCTION IN THE BYZANTINE CHANT TRADITION

(The contribution to the methodology of music literacy phenomenon)

Despite the significant findings on the development of the Byzantine chant tradition, gained through musicological, paleographic and codicological researches, the phenomenon of music literacy still imposes many puzzles. It is generally a well-known fact that the liturgical music of the Eastern Church was being shaped within the domain of oral tradition, even after the advent of the Byzantine musical notation. The notated chanting book has, however, from its very beginning, represented a kind of regulator for the correct interpretation of church melodies which in the meantime became a constituent part of church services. Moreover, its function was to preserve necessary melodic repertoire which a chanter had to master in order to be able to apply his knowledge to practice.

The development of music notation, following the evolution of the church typikon and standardization of hymnographical contents and different liturgical books structure, brought about many significant changes not only regarding scribe technique, but regarding the basic purpose of notated codexes as well. Increase in music production, the affirmation of the melismatic melos and the multiplication of more or less different melodic variants, caused an emergence of the more sophisticated, more analytical neum system, called middle- Byzantine or round

notation. The new musical semiography set new requirements for scribes and chanting book creators and introduced novelties regarding church melodies teaching/learning process. This more comprehensive neum record, with far more neum characters than previous forms of paleobyzantine notations required longer time for writing and shaping of a music collection, so it was not seldom to have several scribes engaged in the textual and melodic lines writing process.

Although a reconstruction of scribal work in a given historical period of Byzantine church music requires a more thorough codical-archeographic analysis of a larger number of manuscripts, to serve as a viable sample, this paper, however, suggested some guidelines to be observed for future research. On this occasion, it was pointed out who might have been a scribal team member, what professional qualification he was expected to have and what was an organization of rewriting process like, depending on type of manuscripts that served as copying models. An interpretation of chanting book function was also presented and its main purpose in liturgical life practice after the establishing of the middle Byzantine neum notation.

A review of chanters' specific activities in the pulpit, namely, of basic principles of chanted church services which implied the use of different liturgical books, was helpful in obtaining the arguments to support a thesis that notated codices had not been originally intended for the use in the pulpit. The structure of neumed books and their content, the conventional lists of neum signs and martyriae of modes (that, by time, became standardized on the introductory pages of most Byzantine musical manuscripts), as well as many other codicological elements, give evidence to the fact that notated music books served also as reference books for musical education, i.e. in acquisition of musical literacy.

παρλιον ται και πατ τειαι. οωελου προσηωδης.  
 τηω προσλητηλδραγτος. χαιρε. κεχαριτωμδνη  
 οκυριος μεσσου. οσχωμ-τομδαβλδσο +



Η εαπριλι ε. της θμαρι της αιγυπτι εε. +

**Τ**αυτο φηκο θεραματα. και τα παθηκησ σαρκος.  
 τωρι φειτλησ φερατειςσ εβμα. ταυτο βγγοισσ α  
 κληματαυτησ ηκησ ησολεκοβσοσ αωτω ηκασ. και ρε  
 θροισ τωρδα λερυσου. τηω βρημορασασαγκατη  
 δασα. και ελσσισασα κμη τμηταροισσ καρπω.  
 δροσου τηω μηκμηω. οσια βορτα βομδν. +

ε τω αχτω

κμη τριεσορα εαυθωρροδονασομορ. εσοσμηωσι  
 δταπονη χριστω ελασσησασ θεοδωρε. τηςσασ κη  
 τεκνο γαρσου βωκο. τηω αωδωλα προσοισσ αθ  
 σιαρ ζφσαρ αιτω. εατα πωρμαισσασ ελφασ  
 τηω δζουσιαγ. εωμδρσοσ πασασα μαδαειαγ. εδσο.







Προμαγαλονιασμεω στρατιω του γωργιε· χαIRON και  
αφραμον θεωγα αληθεπασα· ωιαμ τωρλιασφρονη  
σασ· βωκρητηρλιασφροη ελαμθ θουραγοισ· τογερσω·  
μασσυ πασαμροσομδανθρωπωρλιασφλαμει· χριστον  
γαρον βωσθησασ· αυτοσε δε ζα βειμαλιαριε· +

κδ

Ναωδγκαια εφησε μοσομομορ τοισ κρωστοισ ταμθ  
φαρα· ελεεθκεσται γαρ παρα χριστου του θεου· ο  
υλδωωρλιασφροκηγορασβρ· αμαρωσδδταμταθνηωτε  
σθεις· ωπωλυτη γωργιε· τουδωω τουδιδωχασ  
κλιοχου· θησασ· και αρομοισ εκδωθεισ εκαρθερυσασ·  
εκοσ παρκοσ τωρ γμα κατακωσασ ωσε κηλω· τοσθ  
μα γαρδωω κωρβωστω του παλαστωτοσ· ολογμδλ  
δωκκατθεμμετο· και ουβλιαρμαλλον· ολωσασωχω  
θεισετε τρωσθεω· στεφκφωρομσεορωακμωστω  
τομ· ουθραλωσσοικωμ του κυριοσου· σωταισαρω  
δωαμθιν· παρτωδωαθλοφορε χριστον σωθηναι τασθ κημ +  
γγομυβρομ αδαμαρτα τησ καρτερυσασ αδερφοι· πηρματι

κδ

