

---

---

## ТЕМА БРОЈА

---

---

Чланак примљен 10. 7. 2000.  
УДК 783(497):27

*Милош Велимировић*

### ДУХОВНА МУЗИКА НА БАЛКАНУ

У оквиру овог кратког прегледа историјског развоја духовне музике на Балкану под изразом „духовна музика“ подразумевамо музичка дела извођена у верским обредима источнохришћанске, односно православне цркве на Балканском полуострву, где је та вероисповест прихваћена као доминирајућа религија од стране Грка, Бугара и Срба. Хришћанство као „нова“ вероисповест је отпочело да стиже на Балканско полуострво још у првом веку н. е., када су неке од посланица апостола Павла биле упућене хришћанским заједницама у Коринту, Филипима и Солуну. Следећих векова уследили су прогони хришћана, који су достигли врхунац за време владе цара Диоклецијана, који је био рођен у Диоклеји (словенски назив Дукља), чије се рушевине могу видети у непосредној близини Подгорице, садашњег главног града Црне Горе. Његов наследник Константин (наводно рођен у месту Naissus, данас српски град Ниш) укинуо је тзв. „миланским едиктом“ 313. године гоњење хришћана и установио верску трпељивост омогућивши слободан развој „нове“ религије, која је током следећих векова на тзв. „васељенским саборима“ формулисала свој монотеистички Символ Вере (Верујем у Једног Бога). Један од главних циљева те формулације био је да искључи из хришћанске заједнице особе које су прихватале противна филозофска или верска убеђења. Константин (прозван „велики“) основао је нови град на Босфору назван по његовом имену „Constantinou-polis“ (тј. Константинов град), такође познат међу Словенима као ЦАРИГРАД, који је постао престоница Источног римског царства (боље познатог као ВИЗАНТИЈА) после поделе Старог римског царства на Источно и Западно (које се распало 476. године). Једна од најбоље познатих дефиниција Византије (од стране Острогорског) јесте да је она представљала амалгам римског права, грчке културе и уметности са примесом хришћанства, које је током времена прожимало готово све видове живота својих грађана. Брзом простирању хришћанске вероиспо-

вести широм Средоземља допринела је чињеница да је грчки био заједнички језик већине трговаца на обалама тог мора, као и да је већина ранохришћанских списа била написана на грчком језику. Хришћанство је као нова религија следило учења Исуса Христа и у прво време је виђено као једна јеврејска секта, слична многим другима које су постојале у то доба. Данас је такође прихваћено да је Исус у свом човечијем оваплоћењу био Јеврејин, који је следио верске обичаје свога доба. Током двадесет векова протеклих од доба за које се верује да је у њему Исус био рођен, историја човечанства је забележила многе нове верске покрете. У већини случајева новоосновани религиозни култови су подражавали већ постојеће верске обичаје, прихватајући и адаптирајући видове већ постојећих верских обреда.

Хришћанство као нова вероисповест није представљало изузетак, те су у својим првим манифестацијама најраније хришћанске заједнице следиле неке делове јеврејских служби у синагогама, конкретно – наизменична читања (поглавља из Старог завета) и певања, углавном на текстове псалама. Временом је еволуција довела до употребе текстова из Новог завета уместо старозаветних, док су текстови псалама задржани тако да та структура до дан-данас служи као редослед за први део (тзв. „припремни део“) како римокатоличке мисе, тако и грчке литургије. Други део литургије („приношење жртве“) није имао директних односа са нехришћанским претходницима. Поменимо још да је грчки термин „leitourgia“ у свом оригиналном значењу у античкој Грчкој означавао „службу“ и да је један пример такве „службе“ (у овом случају за државу) за неког атинског богаташа био да сагради ратни брод и подари га својој граду!

Већ смо споменули једну одлику службе сакупљених верника, а то је ПЕВАЊЕ, односно музичко извођење текстова псалама. Мелодије које су тада употребљаване остају нам непознате и настављају да буду предмет нагађања. Но, најважнија чињеница за науку јесте ПРИСУСТВО МУЗИЧКОГ ИЗВОЂЕЊА у оквиру верске службе. Постоје разне претпоставке о типовима односа текста и музике: да су мелодије извођене силабично (један слог текста на један тон) или мелизматично (један слог текста на мноштво тонова) или у некој мешавини тих односа. Постављало се питање порекла тих видова извођења, које је тражено у суседним територијама Сирије, па чак и Месопотамије, где су се у верским обредима вероватно користили сопствени „духовни“ са једноставним или изузетно орнаменталним мелодијским обрасцима. Не улазећи у појединости, за нашу дискусију је од пресудног значаја да је постојала обавезна употреба музичких звукова у обредима, без обзира на идеолошку подлогу верског обреда. Морамо, такође, имати на уму „асимилацију“ несродних видова верских обреда из суседних, тј. „другојачијих“ средина. За науку је од посебног интереса истраживање начина „адаптације“ мелодија и праћење њиховог преласка из једне културне средине у другу, из једне религије у другу и из једног обреда у други. У случају прихватања једне нове вероисповести у једној новој етничкој средини, апсолутно је неопходно да

идеолошка основа нове „вере“ остане стабилна и да не подлеже застрањујућим струјањима. Али музички вид који је „резервисан“ за извођење текстова, те према томе није подложен „идеолошким интерпретацијама, може да буде промењен те да често поприма музички дијалект нове средине а да при томе нимало не угрожава верску или филозофску суштину текстова који се везују за ту музику. Писац ових редова имао је необично искуство на Првом светском конгресу за јеврејску музику, у лето 1978. у Јерусалиму. Сви учесници на конгресу били су позвани једног петка поподне да присуствују једном „концерту – верском извођењу“ певања једног псалма којим се дочекује „Sabbath“ (субота). Извођачи су били разни хорови Јевреја сакупљених из разних земаља широм света где су Јевреји растурени после разарања њиховог храма 79. године н. е. Све групе су певале исти текст, али у музичком дијалекту средине у којој живе у својој „дијаспори“. Било је збиља фасцинирајуће слушати Јевреје из Јемена, из Русије, Чешке, Немачке и других земаља. Моме неуком уху певање јеменских Јевреја звучало је некако „најаутентичније“ (шта год да тај термин означава). Руски Јевреји су певали у стилу музике Бортњанског, чешки Јевреји звучали су као да певају неку полку од Сметане, док су Италијани звучали као напуљски рибари, итд. Тај је концерт приказао „прилагођавање“ јеврејских заједница новој етничкој средини, у којој су задржали свој верски обред, док су прихватили „музичку одећу“ нове средине а да нису изгубили суштину своје вере. Овај пример поставља питање о ширењу хришћанских обреда у грчким насељима у раном периоду хришћанства, питање о начину извођења музичких делова верског ритуала који се постепено проширивао. Будући да су се првобитне хришћанске заједнице састојале од Јевреја који су већ били упознати са постојећим службама у синагогама, било би „логично“ да се претпостави да су музички аспекти хришћанских служби били јеврејског порекла. Кад су се хришћанске заједнице шириле и кад су хришћанство примале особе другог етничког порекла, онда су оне, како се претпоставља, могле обогатити службе својим традицијама, како музичким, тако и начинима излагања текстова. Очигледно је да такве промене у остваривању новог музичког израза нису постигнуте преконоћ, него да је то био постепени процес, који је у неким случајевима могао да траје деценијама, па чак и вековима. Подршку таквој претпоставци може да пружи изучавање развоја тзв. „литургичке поезије“, тј. поезије која је временом, због своје религиозне тематике, прихваћена као „стандардни“ део религиозних служби. То песништво је могло имати разне поетске форме, као на пример „кондак“ (грчки „kontakion“, који је уствари сиријског порекла но у хришћанске службе прихваћен у својој грчкој форми). Сличан је био случај и са неким другим песничким формама. Тако је током неколико векова у првом „миленијуму“ постојања хришћанства хришћанска црква установљена као верска и као „друштвена“ организација са својим обредима, која је чувала своју верност верским учењима у већ обра-

зованим службама, а уз то још проширила свој утицај и на нелитургичке видове дневног живота. У Византији, ако не и другде, црква је својим „благословом“ (који је представљао подршку неким световним манифестацијама живота) постизала велику моћ над верницима који су послушно учествовали у рецитовану текстова те у певању прописаних песама у обредним службама прожетим музичким извођењем поетских и прозних текстова. Читање текстова било је изговарано повишавањем гласа и на начин који је указивао на минималну разлику између „чтенија“ и певања песама.

Историја Византијског царства преплитала се са историјом хришћанске цркве, а као део Балкана играла је велику улогу у ширењу хришћанства међу насељеницима на Балканском полуострву. Улога словенских апостола, светих Константина-Ћирила и његовог брата Методија веома је добро позната због њиховог превода на старословенски језик већине књига потребних за верске службе међу покрштеним Словенима. Њихова делатност током друге половине деветог века н. е. је готово истовремена са почецима музичке писмености и настајањем музичке нотације у источном Средоземљу. Потребно је подвући да су корени музичке нотације, како у источној тако и у западној Европи, имали исте претходнике, док су принципи нотирања као и каснији развитак кренули другим путевима. Пре разматрања византијских мелодија потребно је још указати на неке од основних принципа нотације на истоку и западу. Западноевропски писани извори, мање-више од самог почетка, показују тенденцију да својим знацима (неумама) означе тонску висину, а само мањим бројем знакова указују на мелодијски покрет. У источноевропској пракси, према византијским изворима, превлађује означавање „тонске раздаљине“ од претходног тона, са постепеним увођењем агогичких неума. Другим речима, византијска нотација указује на растојање (интервал) између две тонске висине. Неке од неума могу имати сличан облик у раним изворима, али каснија еволуција и утанчивање значења су водили у супротне правце, јер је западна нотација увела линијски систем (од једне до пет линија) као видљиву слику разлике између „ниских“ и „високих“ тонова. Византијски систем је захтевао памћење значења знакова и никад није прихватио линијски систем. У неку руку, могло би се рећи да је то био веома „економичан“ систем, који је дефинисао приступ тону са неколико неума, понављање истог тона једном неумом (исон), док је са низом лако запамћених правила било могуће означити готово све мелодијске интервале који су употребљавани у вокалној музици, било да се мелодија кретала навише или наниже.

У већини приказа византијске нотације помиње се тзв. „екфонетска нотација“, која се састојала углавном од акценатских знакова употребљаваних од стране граматичара из Александрије као тип нотације који је претходио византијској. Екфонетска нотација је служила за наглашавање делова текстова при чтенију (а не певању) узвишеним гласом. Основна претпоставка била је да са развитком неумске нотације и прецизирањем тонске висине више није било потребе за екфонетске знаке. Но, чудно је да су екфонетски

знаци опстали у употреби све до 16-17. века, до периода у коме је неумска нотација достигла висок степен прецизности и где није било више посебних потреба за екфонетске знаке. На основу нових истраживања претпоставка о „ранијем“ пореклу екфонетске нотације почиње да се мења те да се сматра да су се и екфонетска и неумска нотације појавиле мање-више истовремено у употреби у православним црквама.

Најстарији очувани писмени извори са византијском неумском нотацијом потичу из 10. века н. е. и постоји могућност да, због релативне рафинираности у то доба, можда постоје још „неоткривени“(?) писмени извори из претходног столећа; у том случају то би били документи савремени са периодом живота Ђирила и Методија. Словенски апостоли су, како изгледа, рођени и одгајени или у Солуну или у околини града, који је у то доба био опкољен новонасељеним словенским племенима. Тако су браћа по свему судећи била добро упозната са језиком суседних Словена. Захваљујући познавању језика они су 863. г. н. е. послати у Моравску са мисијом да покрштавају Словене и употребе језик који је у то доба још био близак већини Словена, без обзира на територијалне раздаљине њихових насеља. Од немалог значаја такође је чињеница да су браћа потицала из Солуна, града који је као свог покровитеља поштовао ранохришћанског мученика Димитрија, који је наводно погинуо релативно близу Београда, код Сремске Митровице. Реч „Митровица“ је у ствари „изведена“ од имена Димитрије. Константин Ђирил је умро 869. г. н. е. у Риму, а Методије је живео до 885. г. н. е. Сада се Методију приписује и ауторство Канона светом Димитрију у старословенској верзији. КАНОН је поетска форма која је била необично распрострањена у Византији између осмог и десетог века и ушао је у употребу у богослужење као део јутрења. Из радозналости се поставља питање да ли је могуће реконструисати мелодије овог канона, пошто из тог доба – 9. век н. е. – није познат никакав документ са нотацијом, било на грчком, било на старословенском језику. Међутим, захваљујући крајње конзервативном односу преписивача после „званичног“ покрштавања источних Словена (првенствено Руса) 988. г. н. е., који су у једанаестом и потоњим вековима развили веома активно превођење и преписивање књига/рукописа у Кијеву, сачуван је један музички рукопис са словенским текстом канона св. Димитрију са византијском музичком нотацијом из дванаестог века.

Рано датирање тог рукописа представља проблем, пошто се тзв. „рановизантијска нотација“ још увек не може лако дешифровати. Текстуална анализа Канона Димитрију открила је да та песма, према византијском обичају и тадашњој пракси, следи модел другог једног канона, тј. канона за једну од свечаности посвећених Богородици; грчка верзија тог канона је заступљена у грчким рукописима од најранијих до каснијих. Упоредна анализа грчке и словенске верзије Канона Богородици је показала огромну сличност та два канона, а потом упоредна анализа Канона Богородици и Канона Ди-

митрију је показала да су та два канона готово истоветна. Пошто се каснији грчки Канон Богородици може лако транскрибовати у модерну нотацију, процедура је била заобилазна, прво са грчким Каноном Богородици да се успостави континуитет који је несумњив. Иако је византијска нотација била подложна извесној еволуцији, упоредна анализа је потврдила постојаност у мелодијама тог канона кроз више векова. Као следећи корак, словенски текст Канона Димитрију је потписан под грчку мелодију Канона Богородици, који је послужио као модел словенском тексту, и тиме је постигнута реконструкција најстарије словенске црквене песме.

Још увек остаје непознато које године је Методије саставио тај канон. Но, свакако је вероватно да су после Методијеве смрти његови ученици прешли из Моравске на балканско земљиште и донели преведене књиге и међу њима пјеније у литургијским обредима, као и најстарију словенску песничко-музичку творевину. Употреба модела је процедура позната и употребљавана до дан-данас од стране уметника – песника, сликара и музичара. Ови подаци указују на то да је крајем деветог века постојало извођење духовне музике не само међу Грцима на Балканском полуострву него и међу Словенима, који су се постепено покрштавали и примали хришћанство током следећих векова. Што се тиче мелодија певаних у хришћанским службама, због присуства грчког свештенства и њихових појаца, највероватније је да су прве мелодије, чак и са употребом преведених песама на старословенски језик, биле грчког (тј. византијског) порекла, са додатном могућом примесом страних елемената примљених од стране других етничких група са којима је Византија одржавала контакте током претходних векова. Постоји теорија да су приликом покрштавања извесни елементи словенске музичке традиције могли да продру у неке од музичких видова у црквеним службама и тиме обогате то наслеђе, (или „заразе“, јер за Византинце „увођење страних елемената“ у оквиру њиховог пјенија није представљало обогаћивање). У сваком случају, данас не постоји директан начин за испитивање византијске традиције пре краја 12. или почетка 13. века н. е., пошто тек од тог каснијег датума улази у употребу тзв. „средњовизантијска нотација“, која је читљива и може да се транскрибује у садашњу модерну нотацију са доста уверљивим мелодијским па и ритмичким односима. Међутим, то не значи да је немогуће „дешифровати“ старију византијску нотацију. Упоредно изучавање истог текста са нотацијом из два разна периода даје могућност да се размотри еволуција као и прецизније тумачење значења појединачних неума, а, осим тога, могуће је добити слику правца мелодијског покрета, иако не увек прецизно одређених интервала.

Укратко, почев од докумената из 13. века, транскрипција византијских мелодија је могућа. Богато мелодијско наслеђе очувано у грчким музичким рукописима већ је изучавано са више страна, како ради стила, тако и ради утврђивања типова песама које су документовале необично велику стваралачку ак-

тивност која по броју композитора надмашује до сада познати број композитора у западној Европи у истом временском периоду (до 1500. године).

Нотација у византијским музичким рукописима постаје све детаљнија и одаје утисак необично богатог, безмало „барокног“ мелодијског украшавања, које временски претходи западноевропском „барокном стилу“. Током овог временског периода, углавном од 14. до 16. века и све до 18. века, опажа се нагли и брзи развитак мелизматике, мелодијског украшавања које доводи до увођења новог техничког израза – „калофонија“, тј. „лепо звучање“. Старе мелодије, па чак и комплетни рукописи, бивају „наново компоновани“, „модернизовани“ те „улепшавани“, а уз то се особито популарне верзије песама од стране угледних (славних!) композитора сматрају за „наслеђено благо“ и преписују се са јасним назнакама имена стваралаца као што се данас, на пример, прештампавају Моцартове арије. Имена стваралаца – песника-композитора – више се не крију и дела се не преписују анонимно, тако да више не важе ранија упоређивања са анонимним византијским иконама и иконописцима. Упоредо са овом појавом, нека старија дела чији ствараоци нису оставили трага ни имена, бивају потискивана и каткада бивају приписивана старијем добу као и измишљеним ауторима. То је процес налик на „тражење предака“, који може да доведе до стварања нове митологије. Такав пример представља легенда о познатом појцу-писцу Роману Слаткопевцу из шестог века, који је, након што је прогутао пергаментни свитак, постао песник и композитор многобројних кондака (грчки: kontakion).

Почетком 19. века је грчка традиција постала „устаљена“ као резултат штампања певачких књига са музичком нотацијом уместо преписивања рукописа који су могли да садрже регионалне варијанте. Настава певања је такође модернизована, а крајем 19. и почетком 20. века било је покушаја да се уведе вишегласно певање, које није оставило неког трајног утицаја на грчку традицију (која себе назива „византијском“), чак иако су дела која се изводе компонована у најновије доба. Другим речима, данас композитори грчке црквене музике „компоњују“ византијску музику, што за њих означава „у стилу традиције“, чак иако би могла садржавати модерне стилистичке црте.

\* \* \*

О традицијама духовне музике међу Словенима, засноване на византијским моделима, пре 15. века се готово ништа не зна. Што се тиче Бугара, њихово ослањање на Русију као „заштитницу православља“ довело је до необичне чињенице да сада постоје нешто каснији руски документи са тзв. „бугарским појањем“, док сачувани рукописи и документа домаћег порекла још увек у бугарским збиркама потичу тек из 19. века. Бугари „својатају“ једног од најпознатијих византијских композитора Јована Кукузеља као „земљака-Бугарина“, углавном на основу једног полијелеја, песме која носи надимак „Булгара“, но рукописи из времена за које се верује да је у њему Кукузељ живео – од касног 13. века до почетка друге половине 14. века – не садрже

ниједан словенски текст, него само грчке текстове. Његова биографија је састављена најмање два века касније и не може да послужи као „савремена“ потврда за бугарску тврдњу. Македонски историчари су такође покушали да га својатају као „Македонца“! Чини нам се да најбезбедније што се може тврдити о етничком пореклу овог композитора јесте да је он био „полугрк“ и „полусловен“, без даљих својатања, јер су његове активности биле у оквиру византијске традиције на грчком језику.

Што се тиче докумената о улози Срба у развоју духовне музике на Балкану, најстарији податак открива име „доместика Кир Стефана Србина“ из средине 15. века. Нису временски много удаљени подаци са именима Исаије Србина и Николе Србина. Од значаја је да се сва та имена налазе у двојезичним рукописима који садрже грчке и словенске текстове. Поједине песме преписане српском рецензијом старословенског језика могу се наћи у још неколико рукописа, означавајући тиме 15. век као музички значајан период, баш у време када је српска средњовековна држава прегажена од стране Турака, који ће од тада владати српским и бугарским земљама за неколико столећа. У току следећа два века могу се наћи још два посебна помена српског пјенија, док се дела српских аутора из 15. века преписују и налазе у разним антологијама. Много богатији делима посвећеним поменима српских светитеља је 18. век. Од посебног, великог интереса је фрагмент једног рукописа у збирци ретких књига у библиотеци Јелског универзитета (Yale University), који потиче из 1770-их година. Он садржи песме, које су делови Октоиха (осмогласника), писане грчким словима, док текст представља руску верзију старословенског језика. Текст у заглављу истиче да је то „твореније Петра са Пелопонеза“ написано на захтев босанског митрополита Кир Серафима. То је необичан случај употребе грчке азбуке за писање словенског текста уз музику у позновизантијском музичком стилу.

У хронолошком низању догађаја 19. век представља период буђења националних мисли и устанака против Турака на Балкану. Узастопно, Срби, Грци и Бугари се ослобађају и стичу независност.

Потребно је подвући да су за све време турске владавине на Балкану православне народне цркве служиле као чувари етничког идентитета сваке од поробљених нација а да је духовна музика која је одјекивала у службама тих цркава послужила у сврху подржавања националног духа у свакоме од тих народа. Под Турцима је културни развој био неупоредиво спорији неголи у западној Европи, те је та чињеница створила утисак „заосталости“ ових народа, што је била последица „спољних утицаја“, а никако не одражава њихове стваралачке способности које су биле немоћне под притиском освајача.

Током времена балканске националне јединице су успостављале везе са западноевропским земљама, што је допринело знатно бржем развоју уметности као и бржем стицању материјалних добара. То је, поред осталог, довело до штампања музичких књига и серије свесних покушаја да се „достигне“ ниво Запада у свим областима стваралаштва. Што се тиче духовне



музике, црквена пјенија Грка, Срба и Бугара су до краја 18. века била једногласна, док су грчке верзије биле „обогаћене“ подршком „исона“ (неке врсте бордуна), а нови век је привео значајне новости и промене у традиционалну духовну музику Балкана.

Почевши од 18. века улога Русије као „заштитника“ хришћана у Турском царству се знатно увећала а са тиме и везе балканских народа с руском црквом постају много видљивије но у прошлости. Руска црква је још пре времена Петра Великог прихватила вишегласје у духовној музици, па и употребу више хорова истовремено. У својим односима са балканским народима Русија је заузимала став „старијег словенског брата“ према Србима и Бугарима а одржавала је пријатељске односе са Грцима. Као резултат тих односа постепено је вишегласна духовна музика почела да утиче на репертоар духовне музике у јужнословенским црквама, док су се Грци опирали таквим музичким променама у пракси и наслеђу.

Словенско становништво, а посебно Срби који су се под вођством свог патријарха населили у Аустрији за време велике сеобе Срба 1690. године (да би избегли турску освету после помагања Аустрији за врем. еног продора у централни део Балкана, где су их Турци сузбили), дошли су у директне везе са западноевропским музичким традицијама у областима под влашћу Аустријског царства. Стога не треба да чуди да је у тим областима, у којима је превлађивао други дух а да не помињемо систем школовања другогачији од оног под Турцима, дошло до тога да су се ту појавили први Срби који су се упознали са вишегласном музиком и који су научили да компонују вишегласне ставове. Тле за такве кораке је било припремљено извођењима руске духовне музике из 18. века, а савремено музичко школство је допринело томе да инспирише првог српског композитора вишегласне духовне музике Корнелија Станковића (1831–1865), чије је стваралаштво утицало на појаву читавог низа дела из пера домаћих композитора, која се нижу до данашњих дана. Томе је такође допринела чињеница да је у Богословији, основаној 1794. у Сремским Карловцима, од 1797. постављен први учитељ црквеног појања што је имало као последицу стварање кадрова певача који су знали да се служе тада штампаним књигама, чије је присуство водило „уједињавању“ традиција духовне музике која се до тих времена изводила према разним предањима. Бугари су постигли своју независност тек 1878. године а њихова духовна музика се гајила према ставовима разних манастирских школа, док је најважнија од тих била школа у Рилском манастиру. Њихов први значајни композитор вишегласне духовне музике, а свакако и најбољи, био је Добри Христов (1875–1941).

Из претходног излагања може се закључити да је почетком 20. века духовна музика била устаљена и установљена у области уметничког музичког стваралаштва упоредо са својим традиционалним положајем као умет-

нички украс у оквиру литургичког верског ритуала у националним православним црквама.

До тада још непрекинути историјски развитак духовне музике претрпео је привремени застој за време комунистичке владавине у јужнословенским земљама после Другог светског рата. Међутим, после приближно пола века, у које је време духовна музика била „непожељна“ за владајуће кругове, постоје јасни примери да духовна музика у тим словенским земљама наставља да добија снажан подстрек за даљи развитак. У Грчкој процват духовне музике није никада био прекинут, али је увек, да не кажемо тврдоглаво, задржао једногласно (унисоно) певање као једини могући а такође и задовољавајући вид за улогу музике у религиозним оквирима.

Цео ток процеса развитка духовне музике на Балкану током двадесетог века потребно је још критички испитати. Њен историјски значај свакако ће бити одређен (односно оцењен) степеном прихватања у црквеним службама као и реакцијама на ту музику од стране верника.

#### САЖЕТАК

Чланак представља сажети приказ историјског развитка хришћанског пјенија у источном Средоземљу и на Балкану. Посебна пажња је посвећена традицијама Византије и источнословенских народа.