

PATRIARCHAL *IFOS* IN THE PERCEPTION OF GREEK CHURCH CHANTERS*

*Vesna Sara Peno*¹

Principal Research Fellow, Institute of Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

ПАТРИЈАРШИЈСКИ ИФОС У ПЕРЦЕПЦИЈИ ЈЕЛИНСКИХ ПОЈАЦА

Весна Сара Пено

Научни саветник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

Received: 1 November 2021

Accepted: 15 November 2021

Original scientific paper

ABSTRACT

The paper deals with the so-called patriarchal – Constantinople *ifos* in the recent church-singing tradition. Different aspects of this phenomenon are presented, about which numerous stereotypical attitudes have been expressed in different kind of narratives. In considering the phenomenon of *ifos* in this study, we started from the fact that it was at the center of a dispute between the reformers of the late Byzantine Neum notation - the so-called the “old method” and the conservative among Constantinople’s renowned singers, who did not accept the “new method” without resistance. It was also stated that the patriarchal *ifos* by inertia and not always justifiably attributed to the singers who were active in the Church of St. George on Fanar. Also, arguments were presented in favor of a critical review of contemporary discourses in which the ideologized belief is repeated that the Constantinople throne is the guarantee of any kind of saint church tradition, and thus the patristic Orthodox church music.

* Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије (РС-200176).

1 sara.kasiana@gmail.com

KEYWORDS: church chanting, patriarchal *ihos*, musical reform, neum notation, oral tradition, interpretation, chanting manner.

АПСТРАКТ

У фокусу рада је тзв. *патријаршијски* – *константинопољски ифос* у новијој традицији јелинског појања. Представљени су различити аспекти овог феномена у вези с којим су у различитим врстама наратива изнети бројни стереотипни ставови. У разматрању феномена *ифос* у овој студији, пошло се од чињеница је он био у сржи спора између реформатора касновизантијске нотације, тзв. „старог метода“, и конзервативаца међу реномираним константинопољским појцима, који „нови метод“ нису прихватили без отпора. Констатовано је и да се патријаршијски ифос по инерцији и не увек оправдано приписивао појцима у Цркви Светог Георгија на Фанару. Указано је и на аргументе у прилог критичком осврту на савремене дискурсе о *ифосу* у којима се понавља идеологизовано уверење да је константинопољски трон гарант сваког облика освештаног црквеног предања, самим тим и отачке православне црквене музике.

Кључне речи: црквено појање, патријаршијски ифос, музичка реформа, неумска нотација, усмено предање, интерпретација, појачки манир.

Године 2014. навршила су се два века од када је у Цариградској патријаршији званично призната реформа неумске нотације, за коју је, у појачкој пракси Јелинске цркве и савременој музиколошкој науци, општеприхваћен назив „нови метод музике“. Јубиларну годину цариградски патријарх Вартоломеј (Βαρθολομαῖος) посветио је носиоцима музичке реформе који су битно унапредили и убрзали процес учења црквеног појања и систематским радом на транскрипцијама записа са „старим“ – касновизантијским на „ново“ – аналитичније неумско писмо обезбедили за богослужбену праксу сву неопходну музичку литературу. Поглавар Цариградске патријаршије се у знак сећања на прекретницу у развоју црквене псалмодије с почетка XIX века огласио окружном посланицом. У препознатљивом реторском тону, „по слову и у духу“ налик многим његовим претходницима на цариградском трону, Вартоломеј је своје саопштење започео рекавши да су творци „новог метода“ допринели да „Константинопољска мајка црква остане ковчег спасења отачке православне црквене музике“, да су древну псалмодију они „сачували од духа новотарија [...] који је могао да промени њен, посредством отаца цркве предати *ифос*“, те да је поменути „отачки ифос“ онај који се вековима обликовао и потврђивао

применом и униформисањем практичног појања у „освештаним певницама свесвете патријаршијске Цркве Светог Георгија на Фанару“.²

Пажљиви и у појачке прилике Јелинске цркве недовољно упућени читалац могао би се на основу првопоменутог цитата с правом упитати како је то „нови метод“ сачувао карактер и суштину „*сѣпарої*“ – традиционалног богослужбеног појања и није ли посреди *contradictio in adjecto* у патријарховом исказу? Читалац који о развоју православне појачке уметности у целини, како Јелина, тако и других истоверних народа има извесно знање и појачко искуство, могао би се упитати у којем се од широког спектра својих значења појам *ифос*³ тиче појачке уметности и на шта се тачно односи у богатом и разноврсном музичком наслеђу православног Истока? Могао би поставити и питање: да ли се заиста „отачки (светопредањски) *ифос*“ може свести превасходно/искључиво на појање из саборног храма Цариградске патријаршије, ма колико та црква у историјској свести свих православних, а не само Јелина, заузимала високо место?

Недоумице у вези с тим да ли су промене у неумској нотацији проузроковале и промене у звучном корпусу црквене псалмодије разрешене су темељним научним анализама, посебно оним које су током друге половине XX века спровели грчки музиколози. Резултати делатности константинопољских реформатора црквеног појања и вредновање њихових заслуга, као и у светској музикологији задуго присутни диспут о (дис)континуитету између византијске, поствизантијске и новије појачке традиције православних народа на широко схваћеном Балкану, били су посредно или непосредно више пута тема коју у сопственим истраживачким захватима нисам могла заобићи (Пено 2015, 2016). У овој студији осврнућу се на ново у „новом методу“, што је за појце Велике цркве с почетка XIX stoleћа – заступнике „старе школе“, представљало камен спотицања у прихватању реформе. Као што ће се показати, један, ако не и главни разлог што су у средишту Цариградске патријаршије извесно време упоредо у певницама појци певали по „старом“ и по „новом“ неумском систему, била је потреба да се у пракси провери тзв. *ифос* напева које су реформатори записали аналитичнијом нотацијом. Тумачење садржаја овог вишесмисленог грчког појма и феномена који се у вези с црквенопојачком уметношћу њиме именује, представља окосницу рада.

2 Μεταρρύθμιση εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής <https://enromiosini.gr> (приступљено 2. 9. 2021).

3 Дати појам се у грчком језику доводи превасходно у везу с начином на које су речи или фразе организоване унутар текстуалне целине вишег реда. Овом значењу придружују се и друга: лични/особени начин писаног или усменог изражавања, уметнички израз у књижевности или било којој другој уметности, стил, али и душевно расположење утиснуто у црте лица. У уопштеном смислу *ифос* се може превести као спољашњи изглед, презентација (Τεγόπουλος-Φυτράκης 807; Μπαμπινιώτης, 2002: 1861).

Ново поглавље у историји источнохришћанске псалмодије отворено је у манастиру Светог Јована Претече на Палатију, у Константинопољу, који је на концу XVIII века био средиште напредних, просветитељству европског типа посвећених личности из редова фанариотске хијерархије и грчког јавног и културног живота.⁴ Водећа фигура у манастирском братству био је архимандрит Константин (Κωνσταντίνος 1770–1859), истакнути интелектуалац европског кова, питомац теолошких училишта из Јашија и Кијева, који је 1805. хиротонисан за синајског архиепископа, а 1830. године уведен с титулом патријарха у цариградски трон (Τζεδάκης 1990). Константинови блиски сарадници с којима је делио просветитељске идеале били су носиоци музичке реформе: Хрисант Карамалис (Χρύσανθος Καραμαλλής),⁵ у изворима познатији као епископ прусијски (Προύσης), Григорије Јамалис (Γρηγόριος Γιαμαλής),⁶ Хурмузије Георгију (Χουρμούζιος Γεωργίου) или Георгиос (Γεώργιος).⁷

Потпомогнут утицајним црквеним великодостојницима, Хрисант је од првобитно санкционисаног „напредњака“, кажњеног због тога што је у обучавању ученика користио нетрадиционални метод, током друге деценије XIX века постао лидер у спровођењу новог дидактичког теоријско-практичног система.⁸ Покретањем рада појачке школе, најпре у оквиру манастира Светог Претече 1815. године (Ρωμανοῦ 1985: 10), потом и у оквиру саме Патријаршије, у којима су поред Хрисанта, ангажованог за теоријску обуку полазника, у практичној настави били и Григорије, тада већ лампадарије у Великој цркви,⁹

4 Поменути манастир је крајем XVIII века био „музеј и академија учених Константинопољаца, патријарха, архијереја и других клирика, политичких првака, интелектуалаца и учитеља“ (Αριστόκλεους 1866: 6).

5 Хрисант је рођен 1770. на Мадитосу, у граду на северној обали Елиспонда. У литератури се наводе различите године његовог упокојења 1843, 1846, па и 1849. (Παπαδοπούλου 1977²: 334; Αριστόκλεους 1866: 61).

6 Григорије је рођен у Константинопољу 1777. или 1778. Надимак Левит изгледа да му је накнадно приписан и то због оца који је био јереј – левит (λεωίτης), сходно језику Новог завета (Παπαδοπούλου 1977²: 329–331; Στάθη, „Γρηγόριος πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος“, <http://www.rel.gr/index.php?page=ByzantineMusic/mousourgioi&page2=grigoriosProt.php> [приступљено 24. 3. 2021.])

7 Осим године и места рођења – 1870. на Халки – о Хурмузију Јамалису није ништа друго познато из периода који је претходило његовом ангажману за певницом у Манастиру Светог Јована Претече, где је упознао Хрисанта и Григорија. Живео је у Константинопољу до смрти 1840. године. Будући да му је главни позив при Великој цркви био писарски, упамћен је као архивар (хартофилакс) (Αριστόκλεους 1866: 62–63; Παπαδοπούλου 1977²: 331–332; Μπιλάλης 2004).

8 Хрисант је 1814. године, залагањем ираклијског митрополита Мелетија (μητροπολίτης Ηρακλείας Μελέτιος), који је на Фанару имао посебне ингеренције, био позван да пред Синодом оправда методологију коју је увео у раду с појцима почетницима. Уверивши црквене достојанственике да није угрозио препознатљивост и постојаност традиционалних мелодија, стекао је њихово поверење, а самим тим добио и могућност да настави с бављењем црквеном музиком.

9 Ванредне појачке способности које су красиле Григорија обезбедиле су му, након позиције појца у певници манастира Светог Јована Претече, звање доместика, потом лампадарија, напослетку и протопсалта у Великој цркви.

и Хурмузије, главни архивар – писар и руководилац обновљене патријаршијске штампарије, „нови метод“ је добио пуну легитимност у прокламацији цариградског патријарха Кирила VI (Κύριλλος ΣΤ'),¹⁰ 25. новембра 1815. Назвавши реформу „пројавом Божијег човекољубља и благослова“ (θεία φιλανθρωπία και χάριτι) (Φραγκίσκος 2008: 189, 192–193), писац посланице с патријарховим потписом се стручно осврнуо на њене циљеве и резултате.¹¹ У овом историјском документу децидирано се наводи да „метод који су пронашла и саставила тројица преузвишених мужева, превазилази старе традиције, јер је једини тачан и просветљујући, будући да савршено објашњава, и теоријски и практично, мелодије и облике гласова, и добро показује ритмичке знакове; и док је уз методе старих традиција обука трајала преко десет година, с овим [новим, прим. В. П.] обећано је да ће трајати годину дана; ученик ће се оспособити да пева било који напев њиме исписан, уз мало и кратко проучавање и моћи ће да поје на основу записане мелодије и текста, без претходне обуке; и све ће ово бити могуће а да се притом [примењеним, прим. В. П.] методом не нарушава и не квари узвишени мелос који нам је предат, зарад посвећености и скрушености срца у најбољем опонашању посредством првих оних свештених мелода и *даскала* [учитеља, прим. В. П.], и без уношења непримерене нове мелодије“ (Παπαδοπούλου 1977²: 698). Подвлачи се, међутим, баш као што ће то учинити

10 Патријарх Кирило, пре монашења Константин Серпендзоглу (Κωνσταντίνος Σερπεντζόγλου) на васељенском трону је био од 1813. до 1818. године. Пре него је уведен у патријарашки трон, посвећено се старао о патријаршијској школи. Просвећење пастве био је приоритет и у његовом пастирском делању у својству митрополита Иконије, потом и Адријанополиса. Када је постао васељенски патријарх, оснивао је школе, био мецена сиромашним ученицима, писао је неопходне школске и богословске уџбенике. Поред тога што је основао трећу по реду музичку школу, изнова је покренуо рад Патријаршијске штампарије, али и Велике народне школе (Φωροπούλου 1996: 596–599). Уз Кирила, просветитељској идеологији био је наклоњен и поменути митрополит Мелетије.

11 Посланицу је највероватније саставио неко коме су музички језик и теоријски појмови били посве блиски. Занимљиво је, превасходно зарад увида у реторски стил патријаршијских посланица с Фанара, навести коментар Адаманда Кораиса (Αδαμάντιος Κοραΐς) који је поводом датог документа изнео у писму пријатељу Александру Василију (Αλέξανδρος Βασιλείου), добром пријатељу и мецени – издавачу његових бројних дела: „Није још увек време за *θεορειήσιμους*; требало је најпре да почну од музике у глави, која би по неопходности довела до музике гласа [...] чини се да су главе нације ухватиле нови пут [...] То заиста није требало да се догоди уколико је хтео [патријарх Кирило VI, прим. В. П.] да им добро покаже истинити метод образовања; али будући да је и сам недостојан, он не може да процени како да их руководи, где да почну и где да заврше [...] О посланици, шта да кажем? [...] Стил је уобичајен, много макарона без соли и путера“ (Φραγκίσκος 2008: 191). Оно што је Кораис посебно узнемирило у окружној посланици јесте начин на који се у конзервативном константинопољском кругу почео усвајати утицај напредних идеја. Дугачка посланица, написана старомодним језичким стилом, недовољно разумљивим читаоцима, но пре свега, њен потписник, Кирило VI, који је Кораиса осудио као безбожника, због предговора испуњеног просветитељским идејама, који је написао за трећи том Плутархових (Πλούταρχος) дела, створили су код грчког Европејца одбојност чак и према музичким иновацијама из црквеног и културног средишта нације (Φραγκίσκος 2008: 195).

и два века касније патријарх Вартоломеј, да „нови метод“ није угрозио предање и да није заснован на „новотаријама“.

Реформа из 1814. године, истина, није претендовала на ону врсту „новотарија“ коју су средином XVI, односно пред крај XVIII века настојали да јелинским појцима наметну на основама западноевропске музике школовани сународници: Јероним Кипранин (Ιερώνυμος Κύπριος)¹² и Агапије из Палерма (Αγάπιος Παλιέρμος).¹³ Укидање одређене групе неумских знакова и њихова замена већим бројем интервалских симбола у традиционалном неумском писму, заиста није ни изблиза могла да испровоцира константинопољске појце, што јесте био случај раније, када је као решење дидактичких проблема у вези с нејасним неумама нуђена у целости нова – петолинијска нотација и с њом западномузичка теорија.

Сумња, пак, да реформа неминовно „на мала врата“ уводи новине, ипак је постојала. Пре него што су двадесетих година XIX столећа водећи појци у патријаршијској цркви предузели конкретне кораке у урушавању већ оформљеног статуса музичких реформатора (Τερζόπουλος 2004: 117), битку за „стари метод“ започео је утицајни „учењак“ с Босфора, Василије Стефанидис Неохоритис Византинац (Βασίλειος Στεφανίδης Νεοχωρίτης Βυζάντιος), по ужој специјалности лекар и филозоф (Παπαδοπούλου 1990²: 137–138). У *Скици о музици, посебно црквеној*, која датује из 1819. године,¹⁴ Стефанидис је указао да је у музичком описмењавању изузетно значајан усмени начин преношења знања о мелодијском садржају неумских знакова, посебно *хирономијских* и *афоних* који су представљали синоптички приказ врло дугачких мелодијских образаца. Учитељев „живи глас и покрети његових осећања“, попут реторских фигура врхунског говорника који их слаже у њему својствени стил, не може се, тврдио је Стефанидис, ничим другим надоместити (Στεφανίδου 1902: 274). Поједностављење записа, другим речима, унапред дато „појашњење“ *хирономијских* карактера уз помоћ аналитичнијег нотирања, квари традицију. Главни узрок Стефанидисовог противљења новим тенденцијама био је у томе што је сматрао да укидање *хирономија* нужно доноси далекосежну промену у

12 Јероним Кипранин, који је музичко образовање стекао уз Ђозефа Царлина (Gioseffo Zarlino) у Италији, саставио је 1556/1557. године приручник у којем је, између осталог, изнео своје запажање да Грци, упркос томе што не знају правилно значење *хирономијских знакова* и тзв. *великих ијосџаса*, ове неумске симболе користе у бележењу напева (Palisca 1980: 646–649). Уверен да је петолинијска нотација бољи избор, заузимао се за укидање неума, као и за увођење вишегласних композиција наместо једногласа у црквено богослужење. Његове идеје нису привукле заинтересоване следбенике и убрзо су заборављене (Strunk 1962: 101–113; Stathis 1972: 271–308; Schartau 1990).

13 Овај Грк, пореклом с Хиоса, провео је извесно време у Италији, где је студирао западну музичку теорију. У Константинопољу се појавио 1797. године с идејом да музички просвети своје сународнике и да им пренесе новостечена европска искуства. Планирао је да уведе петолинијску нотацију и њоме забележи све потребне богослужбене мелодије (Πλεμμένου 2003: 69–102).

14 Стефанидисов теоријски спис сачуван је у рукопису и објављен је тек почетком XX века у часопису *Подлисијак црквене истине* (Στεφανίδου 1902: 207–279).

ифосу, у ономе што је за њега била суштина појачке уметности. Тврдио је, такође, да певање искључиво на основу фиксираних записа – транскрипција, изневерава узвишени црквени ифос, вековима брижно негован у певницама Велике цркве.

На основу Стефанидисовог објашњења назире се једно од кључних одређења ифоса. Као и други константинопољски чувари касновизантијског неумског система, и Стефанидис је веровао да стенографска нотација представља уметност по себи, те да управо на потенцијалу *афоних* и *хирономијских* знакова појци могу показати инвентивност и аутентичност у избору мелодијских решења. Апостол Констас с Хиоса (Απόστολος Κώνστας ο Χίος),¹⁵ а надасве протопсалти Велике Цркве Мануил Византинац (Μανουήλ ο Βυζάντιος) (Patrineli 1973: 157) и Константин Византинац (Κωνσταντίνος Βυζαντίου) (Patrineli 1973: 157, 164; Τερζοπούλου 2004), обојица познатији по овим речитим надимцима него по свом стварном презимену, истрајно су наставили да користе неререформисану нотацију, како у певничкој пракси, тако и у обуци својих ученика. Сачувана су сведочанства савременика о томе да је упечатљиви начин интерпретације црквених напева поменутих појаца привлачио велики број верника на богослужењима у време док су предводили певнице патријаршијског наоса. Волуминозни гласови специфичне боје, интерпретације с одмереним украсима и музичким детаљима у стандардним мелодијским линијама, беспрекорна ритмичка пулсација, уз правилно и јасно артикулисан текст, били су довољни елементи да се њихова тумачења древних неумских записа поистовете с маниром мајстора појачке уметности из блиске, па и онима из далеке прошлости. Живих сведока древне појачке праксе из патријаршијске саборне цркве средином XIX века свакако није било, нити је могло бити, али су њу на особити начин доживљавали и у лично појачко искуство уткали љубитељи црквенопојачке уметности на основу усменог предања у којем се чувало сећање на појачку и филокалијску естетику неприкосновених појаца и мелурга Велике Цркве.

О томе да је традиционални – патријаршијски појачки ифос обезбедио трајан ауторитет заступницима „старог метода“ у новим временима, говори добро позната чињеница да су протопсалт Константин и лампадарије и музички реформатор Григорије у исто време певали по касновизантијској, односно аналитичкој неумској нотацији све до 1855. године,¹⁶ током неколико деценија пошто је реформа званично заменила касновизантијски неумски

15 Заговорник очувања касновизантијске симиографије, којом је исписао хиљаде страница музичких рукописа, био је и поменути Апостол Констас, у изворима познат и као Крусталас (Κρουστάλας), Кристалас (Κρυστάλλας) и Консталас (Κωνστάλλας) (Αποστολοπούλου 2002: 33–46). И он се, следствено актуелним музичким токовима при Великој цркви, укључио у процес ревизије нотације, али с посве другачијим предубеђењем од онога које су делили изумитељи „новог метода“. Сматрао је да се касновизантијско неумско писмо мора сачувати, с тим да је био свестан потребе додатног упрошћења нејасних афоних знакова, као и дефинисања општеважећих канона у нотирању и ишчитавању неумског текста, које би појци требало доследно да поштују (Ύαχος 1908: 3–4; Στάθη 1993³).

16 Поменуте године Константин је због старости напустио позицију протопсалта у Великој Цркви.

систем и потиснула дотадашњи начин учења појања. Следило је и верност патријаршијском *ифосу* остали су, међутим, упркос официјелној процени црквених великодостојника задужених за појачку уметност, знак престижа присталица конзервативне струје, која је накнадно припала напредњацима. Наиме, непосредним сарадницима и ученицима реформаторске тројке итекако је било важно да остану упамћени као они који певају „онако како се поје и како се појало у Христовој Великој цркви“.¹⁷

Патријаршијски *ифос* је био и остао идеал за јелинске појце како у константинопољском окружењу, тако и у осталим деловима поробљене домовине, али тај идеал, важно је нагласити, с изузетком Стефанидиса, нико није систематски описао. Ученик тројице реформатора и пропагатор Хрисантове музичке теорије, Киријакос Филоксенис (Κυριακός Φιλοξένης), испрва је у свом приручнику: *Теорија о основама музике* суштину *ифоса* везао за „лепо и одмерено повезивање музичких карактера или записивање музичких тонова мелоса“, назвавши га, поетским речима, највишим међу „средствима“ уз помоћ којих се музика остварује, уз то још и „силом ритма и суштином мелоса“ (Φιλοξένης 1859: 194). Потом је у *Лексикону грчке црквене музике* од било какве дефиниције *ифоса* напосто одустао, закључивши једноставно да је „*ифос* неописив“ (τὸ ὄφρος εἶναι ἀπερίγραφτον) (Φιλοξένης 1869: 54).

Одлазак првака међу заступницима касновизантијске нотације из певница Велике цркве, с једне стране, и тековине музичке реформе, у првом реду резултати типографије на аналитичкој нотацији, означили су дефинитивну победу „новог метода“, а *константинопољски ифос* је, по аутоматизму, припао следбеницима Хрисанта, Григорија и Хурмузија који су преузели вођство у певницама Цркве Светог Георгија. Елементи који га чине препознатљивим, исправним и предањским нису, међутим, ни у потоњим деценијама издвојени и појашњени, као што теоријски нису профилисани ни елементи појачке вештине који одликују појца – „Константинопољца“.

Упркос томе што ни у савременим, научно углавном недовољно утемељеним написима не постоји заједничка платформа с које се у дискурсу о предањском *ифосу* полази,¹⁸ уопштена, више метафоричка него егзактна дефиниција овог

17 Поменута одредница о константинопољском стилу појања постаће готово незаобилазна у насловима штампаних неумских зборника. Теодор Фокаевс (Θεόδωρος Φοκαεύς), присталица тројице реформатора, али и промоћурни сарадник Мануила и Константина Византинца, г. 1831. је на „новом методу“ објавио *Збирку идиомела и ѿройара Мануила Проΐτοισαΐα*, „онако како се поју у Христовој Великој цркви“, а наредне године, с истом путницом на патријаршијски појачки стил, и Хурмузијев *Αναΐσσιμαΐαριον*; видети: Παράσχοу 1831; Хартоφίλακος 1832. Чињеница да је реформисаним неумским писмом испод штампарске пресе изашло музичко тумачење заговорника касновизантијске нотације, говори у прилог томе да је поред потребе да се неумска симиографија учини једноставнијом и појцима доступнијом, подједнако било важно да се сачува древни појачки манир, карактеристичан управо за Велику цркву.

18 Доступни текстови о *ифосу* углавном представљају краће написе или интервјуе виђенијих грчких појца савременог доба. У њима нема јединственог методолошког приступа, упркос заједничким општим терминима којима се о патријаршијском *ифосу* говори. Слично запажање

феномена ипак се на основу њих може извести: ифос није мелодијски садржај, нити је мелодијска структура, већ је оно што неумском запису „даје живот“ (Khalil 2009: 216). Прецизније речено, ифос је исто што и начин интерпретације мелодије, било да појац тумачи неумски предлошак, пева по запису или пева без предлошка, на основу памћења, онако како је усменим путем мелодију усвојио. Тумачење неумског записа, као и тумачење било ког нотног текста – партитуре, увек подразумева изврстан степен стваралачке креативности извођача. С обзиром на синоптички карактер неумске нотације у свим њеним развојним фазама, од раних – палеовизантијских облика, преко средњевизантијске и касновизантијске, па све аналитичке с почетка XIX века, лични печат појца је додатно изражен. Интерпретација неумама забележене мелодије, дакле, подразумева спој наизглед неспојивог: аутентично следовање традицијом установљених правила из чета произлази јасно препознатљив звучни резултат, али одевен у особени ифос.

У појачком маниру се одражава и „акмулација музичког памћења“, двострука временска реалност: „прошлост у садашњости“ (Khalil 2009: 192). Реч је о томе да сваки надарени, у теорији и практичном појању добро утемељени појац, у својим интерпретацијама изнова оживљава тумачење записа које је преузео од свог учитеља, самим тим и тумачење учитеља свог учитеља. Постављање почетка појачкој вештини и у прошлости, баш као и данас, значило би најпре избор традиционалним вредностима певничке праксе верног и провереног *даскала*. Усвајање његовог појачког стила „и духом и слухом“, били су вековима уназад значајнији од самог идеала оспособљености певања по неумском запису. Интеракција између учитеља и његових ученика, евидентна у домену тумачења неумског записа, начина мелодијског фразирања и украшавања, агогичке поставке, темпа, произношења текста (артикулације вокала, акцендовања појединих речи и др.), укључује и тежњу за поистовећењем на психолошком, односно духовном плану с личношћу онога од кога се знање усваја. Целосна појава предводника у певници: његова усредсређеност на ток богослужења, садејство са *служашчима*, држање које се манифестује како у специфичним покретима руку и мимици приликом руковођења појцима током заједничког певања (тзв. *хирономија*, гр. *χειρονομία* – закон руке), тако и у експресији личног молитвеног стања и осећања која то стање прате, промени интензитета гласа у зависности од врсте песме која се изводи и поруке која се њоме преноси, све поменуто уграђује се у модел који појац почетник свесно и својевољно, али и несвесно подражава. Без разумевања процеса преношења и преузимања

је у вези с односом појца Цариградске патријаршије према усменој и писаној традицији изнео и Александар Халил (Alexander Khalil) у свом докторском раду (Khalil 2009). До сличних резултата је, такође, недавно дошао и Адријан Сирбу (Adrian Sirbu) у својој опсежној докторској дисертацији у којој је тему ифоса сагледао на основу грчке, али и молдавске појачке традиције (Sirbu 2019). На обе ове драгоцене докторске дисертације указао ми је, у тренутку када сам рад о ифосу имала у завршној фази, колега др Василије Василиу (Βασίλειος Βασιλείου), с Катедре за музичку науку и уметност Универзитета „Македонија“ у Солуну. Овим путем изражавам му велику захвалност.

појачког искуства усменим предањем није могуће проникнути у феномен звани ифос.

Овим појмом се у јелинској црквенопојачкој традицији обухвата и сасвим одређени – класични репертоар мелодија. У неумским кодексима византијске и поствизантијске ере уз поједине напеве писари су дописивали ближе одреднице које упућују на њихову старину (αρχαίον – древно, παλαιόν – старо), провенијенцију (αγιορειτική – светогорско, αγιοσοφίτικον – светософијско, θεσσαλονικαίον – солунско, αθηναϊκόν – атинско, βουλγαρίκον – бугарско, δυτικόν – западно, περσικόν – персијско итд.) или су, пак, ближе одређивали сами карактер мелодије (καλωφωνικόν – украшено, улепшано; δύσκολον – тешко, οργάνικον – инструментално).¹⁹ Премда се у старијим изворима уз наведене напомене не појављује реч ифос, на основу избора мелодија које су се нашле међу корицама првихштампанихнеумскихзборникауXIXвеку, јасно је да супротиријавачи издања на реформисаној нотацији настојали да појцима понуде у првом реду класичне музичке комаде, једноставних мелодијских линија, прегледне структуре, без сувишних украса и непримерених музичких ефеката (мелодијских скокова, пауза, учесталих промена лествица унутар једног напева и сл.). У временом све богатијој стваралачкој продукцији јелинских мелурга, посебно оних с краја XIX и током XX века, не препознају се, међутим, увек особености које красе напеве класичног репертоара. Упркос томе, патријаршијски ифос је у новијој историји приписан и даље се приписује без изузетка свим водећим појцима који су деловали при патријаршијској Цркви Светог Георгија у Константинопољу, па чак и онима који су с константинопољским учитељима појања и богослужбеном праксом у оквиру Цариградске патријаршије имали повремен и посредан контакт.²⁰

У низу различитих грчких наратива у вези с појачком праксом у крилу Цариградске патријаршије присутно је неупитно сагласје у следовању јединственом миту о томе да је васељенски трон живоносна ризница и наследник РOMEЈСКОГ царства, самим тим и њене освештане уметности.²¹ У империјалној свести Јелина XIX века и њихових потомака – наших савременика, Цариградска патријаршија је у византијском и поствизантијском добу била и све до данас остала центар хришћанства, „светионик (гр. φάρος) православља у

19 Уз овакве напомене у древним неумским рукописима не стоји сам појам ифос.

20 Ову чињеницу је могуће лако проверити на основу сачуваних звучних записа појаца саборног храма Цариградске патријаршије, али и протопсалта централних градских цркава Солуна и Атине из последњих деценија XX века. Уколико се њихове интерпретације упореде с извођењима појаца који се данас сматрају репрезентима „патријаршијског ифоса“, уочиће се мање или веће разлике. Покушај да се у датим околностима „живог предањског ифоса“ овај феномен одреди на егзактнији начин – критеријумима који произлазе из саме музичке интерпретације – делом је успео на примеру молдавских појаца Адријан Сирбу у поменутом докторском раду.

21 У складу с изнетим уверењем у јавној речи грчких појаца и музиколога присутан је став да се у појачкој пракси Велике цркве очувао континуитет од времена Светог Јована Дамаскина, преко византијског мелурга Ксеноса Корониса, па све до наших дана, то јест да је посредни једна иста, утицајима и променама недоступна музичка традиција (Φαράσουλου 1994: 13).

целини, чувар његовог поретка и предања“ (Φαράσολου 1994: 13). Строгост и будно стражење над наслеђем, подједнако представника клира и верног народа сабраних око Цариградске патријаршије, сматра се испуњеним условом за очување освештеног музичког и сваког другог вида богослужбеног поретка (Φαράσολου 1994: 19).

Под дејством анестетика негдашње славе и, што је још опасније, у убеђењу да је она непотрошиви залог за будућу славу, пренебрегавање конкретних историјских чињеница природна је и очекивана последица. Прећуткује се тако истина да је питање ифоса било у сржи спора између појаца традиционалиста и реформатора на Фанару током целе прве половине XIX столећа. Одлаже се суочење с етнофилетистичком (псеудо)духовношћу из које је проистекло уверење да је свод Цариградске патријаршије гарант непроменљивости појачког и сваког другог црквеноуметничког предањског израза. Још је 1904. године утицајни Константинопољац Константин Псахос, који се за традиционалну псалмодију здушно залагао целог живота, премда не увек и традиционалним средствима (Пено 2016: 79–82), писао у часопису *Патријаршијски формиџис* о томе да његови савременици појци са Фанара изневеравају наслеђени патријаршијски ифос, подједнако и у појачком маниру – тумачењу неумских записа и у опредељивању за новокомпоноване литургијске напеве који карактером не одговарају мелосу којим су молитве Богу узносили њихови претходници (Ψάχος 1904: 1–3).

Два века после озваничења музичке реформе и век након Псахосовог сведочанства, не представљају недостижне искорак у прошлост за оне који су решени да истинољубиво сагледају стање у новијој појачкој пракси Цариградске патријаршије. Ти искораци, међутим, пролазе мимо циља и неминовно им измиче „отачки ифос“, уколико им претходе и уколико их у стопу прате звечећи хвалоспевни гласови јелинских појаца о духовној неприкосновености сопственог национа у свим доменама црквеног устројства, па и у црквеном појању.

У многобројним и далеко важнијим црквенополитичким питањима показало се да ни актуелном цариградском патријарху није блиска, још мање својствена крилатица *πάν μέτρον ἄριστον*. Отуда његова посланица поводом јубилеја музичке реформе озваничене 1814. на Фанару није донела никакво изненађење. Послужила је, међутим, као инспирација за овај рад у којем је тема појачког ифоса и *патријаршијског појачког ифоса* извучена испод „јелинских“ рефлектора под којима јој се често губе реални обриси, понекад и сама суштина.

ΛΙΣΤΑ ΡΕΦΕΡΕΝЦИ

- Apostolopoulou, Thomá K. (2002) *O Apóstolos Kónstas o Khíos kai i simvolí tou sti theoría tis mousikís tékhnis*, Athína: Ídrima Vizantinís Mousikoloyías. / Apostolopoulou, Θωμά Κ. (2002) *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- Aristóklefts, Theódoros (1866) *Konstantíou A' tou apó Sinaíou Aidímou Patriárkhrou Konstantinoupóleos tou Vizantiou viographía kai singraphaí ai elássonες ekklisiastikaí kai philoloyikaí, kai tinés epistolai tou aftoú, exedóthisan metá parartímatos adía kai engrisi tis tou Khristoú Megális Ekklisías*, En Konstantinoúpoli: Ek tou tipographíou tis „Proódou“. / Αριστόκλεους, Θεόδωρος (1866) *Κωνσταντίου Α' του από Σιναίου Αιδίμου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως του Βυζαντίου βιογραφία και συγγραφαί αι ελάσσονες εκκλησιαστικά και φιλολογικά, και τινές επιστολαί του αυτού, εξεδόθησαν μετά παραρτήματος αδεία και εγκρίση της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας*, Εν Κωνσταντινούπολει: Εκ του τυπογραφείου της „Προόδου“.
- Khalil, Alexander (2009) *Echoes of Constantinople: oral and written tradition of the psaltes of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople*. Unpublished PhD thesis, University of California.
- Bampiniotis, Yeoryios D. (2002) *Lexikó tis néas ellinikís glwssas*, Athína: Kéntro Lexikologías. / Μπαμπινιώτης, Γεώργιος Δ. (2002) *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Metarrithmisi ekklisiastikís vizantinís mousikís. / Μεταρρύθμιση εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής <https://enromiosini.gr> [accessed on 2. 9. 2021].
- Palisca, Claude Victor (1980) “Zarlino Gioseffo”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20. London: Macmillan Publishers Limited, 646–649.
- Papadopolou, Yeoryíou I. (1977²) *Simvolai is tin istorían tis par'imín ekklisiastikís mousikís kai i apó ton apostolikón khrónon ákhri ton imerón imón akmásantes epiphanésteri melodí kai mousikológi*, Athína: Gkaleri Koultoúra. / Παπαδοπούλου, Γεωργίου Ι. (1977²) *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρήμην εκκλησιαστικής μουσικής και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί και μουσικολόγοι*, Αθήνα: Γκαλερί Κουλτούρα.
- Papadopolou, Yeoryíou I. (1990²) *Istorikí episkópis tis vizantinís ekklisiastikís mousikís apó ton apostolikón khrónon mékhri ton kath'imás (1–1900 m. Kh.)*, Kateríni: Tértios. / Παπαδοπούλου, Γεωργίου Ι. (1990²) *Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ'ημάς (1–1900 μ. Χ.)*, Κατερίνη: Τέρτιος.
- Paráskhou, Theódorou P. (1831) *Silloí idiomélon kai apolitíkion kai állon tinón melón ton despostikón kai theomiorikón eortón kai ton eortazoménon ayíon tou ólou eniaftoú, tóute triodíou kai pentikostariou melisthénton pará Manoíl Protopsáltau os psállontai en ti tou Khristoú Megáli Ekklisia; metaphrási kai epistásia tou Didaskáλου Khouromouzíou Khartophilakos*, Konstantinoúpoli: en ti Tipographía Isák De Kástro kai Iií. / Παράσχου, Θεώδωρου Π. (1831) *Συλλογή ιδιομέλων και απολυτικών και άλλων τινών μελών των δεσποτικών και θεομωρικών εορτών και των εορταζομένων αγίων του όλου ενιαυτού, τούτε τριωδίου και πεντικοσταρίου μελισθέντων παρά Μανουήλ Πρωτοψάλτου ως ψάλλονται εν τη του Χριστού Μεγάλη Εκκλησία· μεταφράσει και επιστάσια του Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*, Κωνσταντινούπολι: εν τη Τυπογραφία Ισαάκ Δε Κάστρο και Υιοί.

- Peno, Vesna Sara (2016) *Orthodox chanting in the Balkans in the example's of Greek and Serbian traditions Between East and West, Ecclesiology and Ideology*, Beograd: Institute of Musicology SASA. / Пено, Весна Сара (2016) *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске њрадиције. Између Истјека и Зајјада, еклицсјолоџје и идеолоџје*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Peno, Vesna (2015) "Methodological disputes about interpretation of neum notation in the 20th century", *Muzikologija/Musicology* 18: 15–33. / Пено, Весна (2015) „Методолошки диспути о тумачењу неумске нотације у XX веку“, *Музиколоџија* 18: 15–33.
- Plemménou, Yiánnis (2003) *To Mousikó Portréto tou Neoellinikou Diaphotismou*, Athína: Psiphída. / Племмѐνου, Γιάννης (2003) *То Муусикó Портрѐто του Νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Αθήνα: Ψηφίδα.
- Romanou, Kaíti (1985) "I metarrithmisi tou 1814", *Mousikoloyía* 10: 7–22. / Ρωμανού, Καίτη (1985) "Η μεταρρύθμιση του 1814", *Μουσικολογία* 10: 7–22.
- Schartau, Bjarne (ed.) (1990) *Hieronymos Tragodistes. Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen*, Corpus Scriptorum de Re Musica vol. III, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Sirbu, Adrian (2019) *Iphos kai iphi stin psaltiki paradosi tis Moldaias me emphasi sto 18o aïona eos símera*, Unpublished PhD thesis, Aristotelío Panepistímio Thessaloníkis, Skholí kalón tekhnón, Tmíma mousikón spoudón, Thessaloníki. / Sirbu, Adrian (2019) *Ίφος και ύφη στην ψαλτική παράδοση της Μολδαβίας με έμφαση στο 18ο αιώνα έως σήμερα*, Unpublished PhD thesis, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή καλών τεχνών, Τμήμα μουσικών σπουδών, Θεσσαλονίκη.
- Stathis, Gregorios Th. (1972) "I manoscritti e la tradizione musicale Bizantino-sinaitica. Contributo alla storia di musica Bizantina", *Θεολογία ΜΓ'*: 271–308.
- Státhi, Grigóriou Th. (1993³) *I exýysis tis palaiás vizantinís simiographías kai ékdosis anonímou singraphís tou kódikos Xiropotámu 357 os kai epiloyís tis mousikís tékhnis tou Apostóλου Kónsta Khíou ek tou kódikos Dokhiárou 389*, Athínai: Ídrima Vizantinís Mousikoloyías. / Στάθη, Γρηγόριου Θ. (1993³) *Η εξέγησης της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας και έκδοσις ανωνύμου συγγραφής του κώδικος Ξηροποτάμου 357 ως και επιλογής της μουσικής τέχνης του Αποστόλου Κώνστα Χίου εκ του κώδικος Δοχειάρου 389*, Αθήναι: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- Stephaníδου, Vasilíou tou Vizantiou (1902) "Skhediasma peri mousikís, idiaíteron ekklesiastikís", *Parártima Ekklesiastikís Alithías E'*: 207–279. / Στεφανίδου, Βασιλείου του Βυζαντίου (1902) "Σχέδιασμα περί μουσικής, ιδιαίτερον εκκλησιαστικής", *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας E'*: 207–279.
- Strunk, Oliver (1962) "A Cypriote in Venice". In Hjelmberg and S. Sørensen (eds.) *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen Septuagenario Collegis Oblata*, Copenhagen: Wilhelm Hansen, 101–113.
- Teogópoulos-Phitrákis, Ellinikó lexikó, Orthographikó, Ermineftikó, Etimologikó, Sinonímon, Antithéton, Kiríon onomáton, Athína: Armonía A. E. / Τεογόπουλος-Φυτράκης, Ελληνικό λεξικό, Ορθογραφικό, Ερμηνευτικό, Ετυμολογικό, Συνωνύμων, Αντιθέτων, Κυρίων ονομάτων, Αθήνα: Αρμονία Α. Ε.
- Terzopoulou, Konstantínou (2004) *O protopsáltis tis Megális tou Khristou ekklesiás Konstantínos Vizántios*, Athínai: Ídrima Vizantinís Mousikoloyías. / Τερζοπούλου, Κωνσταντίνου (2004) *Ο πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού εκκλησίας Κωνσταντίνος Βυζάντιος*, Αθήναι: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

- Tzedákis, Theódoros, *Konstantínos I, Patriárkhis Konstantinoúpolis, 1770–1859*, Athína. / Τζεδάκης, Θεόδωρος, *Κωνσταντίνος Ι, Πατριάρχης Κωνσταντινούπολης, 1770–1859*, Αθήνα.
- Phoropoúlou, Nikoláou L. (1996) *Síllogos pros Diádosin Ophelímon Vivlíon*, Athína. / Φοροπούλου, Νικολάου Λ. (1996) *Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων*, Αθήνα.
- Phrangískos, Emm[anoíl] N. (2008) “Parémvasis tou Korai sta mousiká prágmata kai ti mousikí agogí ton Ellínōn”, *O Eranistís* 26: 175–210. / Φραγκίσκος, Εμμ[ανουήλ] Ν. (2008) “Παρέμβασεις του Κοραή στα μουσικά πράγματα και τη μουσική αγωγή των Ελλήνων”, *Ο Ερανιστής* 26: 175–210.
- Patrineli, Christos G. (1973) “Protopsaltai, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period: 1453–1821”. In Egon Wellesz and Miloš Velimirović (eds.) *Studies in Eastern Chant*, vol. III, London: Oxford University Press, 141–170.
- Khartophílakos, Khoumourziou (1832) *Anastasimatáron néon periékchon ta anastásima tou esperinoú, órthrou, kai Litourýias, metá ton anastasímon kanónon, martirikón, kai nekrosímon tis Megális Tessarakóstis, ton te eothinón, kai ton sintómon timiotéron; Ta panta kathós tin símeron psállontai is to Patriarkhíon; Metagrasthénta is to néon tis mousikís sistíma pará tou didaskáλου Khoumourziou Khartophílakos enós ton ephvretón tou tithéntos sistímatos, ídi de ekdothénta is típon par’autoú, kai ton philomóuson sindromitón*, Konstantinou póleos: En ti Vretannikí Tipographía Isák de Kástro Is Galatán. / Χαρτοφύλακος, Χουρμουζίου (1832) *Αναστασιματάριον νέον περιέχον τα αναστάσιμα του εσπερινού, όρθρου, και Λειτουργίας, μετά των αναστάσιμων κανόνων, μαρτυρικών, και νεκρωσίμων της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, των τε εωθινών, και των συντόμων τιμιωτέρων. Τα παντα καθώς την σήμερον ψάλλονται εις το Πατριαρχείον. Μεταγρασθέντα εις το νέον της μουσικής σύστημα παρά του διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος ενός των εφευρετών του τηθέντος συστήματος, ήδη δε εκδοθέντα εις τύπον παρ’ αυτού, και των φιλομούσων συνδρομητών, Κωνσταντινουπόλεως: Εν τη Βρεταννική Τυπογραφία Ισάκ δε Κάστρο Εις Γαλατάν*.
- Pharásoglou, Seraphím (1994²) *Apò tήn táxi kai Psalmodía stòn Patriarkhikò Naò Konstantinou póleos*, Athína. / Φαράσoglou, Σεραφείμ (1994²) *Από την τάξη και Ψαλμωδία στον Πατριαρχικό Ναό Κωνσταντινουπόλεως*, Αθήνα.
- Philoxénis, Kiriakós (1859) *Theoritikón Stikhiódes tis Mousikis*, Konstantinou póli: S. Ignatiádu. / Φιλοξένης, Κυριακός (1859) *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, Κωνσταντινουπόλη: Σ. Ιγνατιάδου.
- Philoxénis, Kiriakós (1869) *Lexikón tis Ellinikís Ekklesiastikís Mousikís Konstantinoúpoli*. / Φιλοξένης, Κυριακός (1869) *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής Κωνσταντινούπολη*.
- Psákhos, Konstantínos A. (1904) “Perí úphous”, *I Patriarkhiké Phórminx* 6: 1–3. / Ψάχος, Κωνσταντίνος Α. (1904) “Περί ύφους”, *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ* 6: 1–3.
- Psákhos, Konstantínos A. (1908) “Istoriká mousiká simiómata, Apóstolos Konstálas oúkhi Kroustállas”, *Phórminx* 1: 3–4. / Ψάχος, Κωνσταντίνος Α. (1908) “Ιστορικά μουσικά σημειώματα, Απóstolos Κωνστάλας οúkhi Κρουστάλλας”, *Φόρμιγξ* 1: 3–4.

VESNA SARA PENO

PATRIARCHIAL *IFOS* IN THE PERCEPTION OF GREEK CHURCH CHANTERS

(SUMMARY)

In 2014, Patriarch of Constantinople Bartholomeos signed a circular epistle on the occasion of the two hundredth anniversary of the reform of music / the so-called “new method”. In 1814, namely, three musicians from Constantinople – Chrysanthos, Gregorios and Churmusios – reformed the late Byzantine neum notation and introduced a new, shortened way of learning church melodies. At the beginning of his epistle, Patriarch Bartholomeos pointed out that, thanks to the three reformers, “the Mother Church of Constantinople remained the ark of salvation of the father's Orthodox church music”.

The Patriarch's panigiric text on the jubilee also states that the reform did not introduce any novelties and that the *ifos* of the ancient paternal psalmody was preserved in the pulpits of the so-called Great Church dedicated to St George. As expected, the current Patriarch of Constantinople neither referred in the text to what was the content of *ifos* in church music, nor what were the features of the patriarchal – Constantinople musical *ifos*. Based on the existing musicological sources, it is also evident that there is no single platform among singers and musicologists in defining and describing this phenomenon, nor are there pre-agreed criteria. The writings on *ifos* do not mention the important fact that precisely *ifos* was one, if not the key controversial issue that divided the singers in the Great Church in Constantinople at the beginning of the 19th century: conservatives continued to sing according to the “old method”, while progressives sang on the “new method”. This fact determined the concept of this article, the first part of which considers what was “new” in the “new method” that provoked the reactions of the leading figures among singers on Phanar and convinced them against the reform.

The famous Constantinople philosopher, physician and connoisseur of church music Basilios Stefanidis was the first scholar who tried to define the meaning of *ifos*. He brought *ifos* primarily in connection with: 1) the creative potential of the singer while interpreting the stenographic / synoptic late Byzantine Neum record; and with 2) adopting a chanting manner in the process of oral interaction between teachers and students. A follower of the three music reformers, Kyriakos Philoxenis, initially tried to supplement Stefanidis' definition of *ifos* with more metaphorical than clear comments, but soon afterwards he gave up on any definition, stating that *ifos* was simply indescribable.

An insight into the available narratives, in which patriarchal *ifos* is mostly reduced to a scientifically unfounded stereotype, makes several possible meanings of this

term stand out: 1) interpretation of the melody, regardless of whether the singer sings according to neum records or on the basis of his own musical memory; 2) “accumulation of musical memory”, as Alexander Khalil lucidly described the manner of singing which is transmitted by “ear and spirit” from teacher to student; and finally 3) a repertoire of “classical” melodies that, with their simple melodic elements, best fit into worship.

At the end of the article, it was critically stated that there are certain ideologized attitudes in the discourses on patriarchal *ifos*. One of them is undoubtedly that the throne of the Patriarchate of Constantinople is the guarantee of the preservation of every kind of holy church tradition, and thus of musical *ifos*. Unobjective perception, based primarily of spiritual ethnophiletism, leads to the belief that patriarchal *ifos* has been one and the same for centuries, from St John of Damascus, through Xenos Corones, to three reformers Chrisanthos, Gregorios and Chourmouzios and the present-day singers in the Constantinople Patriarchate.

KEYWORDS: church chanting, patriarchal *ifos*, musical reform, neum notation, oral tradition, interpretation, chanting manner.