

Еустатиос Макрис

ЗНАЧАЈ ТОНСКИХ ВИСИНА У „НОВОМ МЕТОДУ“ ГРЧКЕ ЦРКВЕНЕ МУЗИКЕ

Такозвани „нови музички метод“, који су 1814.¹ године увела „три учитеља“: Хрисант са Мадитоса (касније архиепископ лирахионски), Хурмузије Библиотекар и Григорије Протопсалт, није био само ревизија византијске музичке нотације. Више од тога, он представља први покушај у историји да се тонски систем византијске музике постави на рационалне основе. Два Хрисантова трактата (?–1843), *Исагоги*² и *Теоретикон*,³ уобличио су, заправо, данашње разумевање модалности у грчкој традиционалној црквеној музици. Веома важан аспект овог новог разумевања јесте увођење стандарлизованог система тонских висина, иначе потпуно непознатог у „старој“ теорији византијске музике. Отуда извесно разилажење између старе и нове модалне теорије, које ћемо покушати да разјаснимо у овом чланку.

Чисто вокални карактер музике православне цркве чини неопходним утврђена тонална упоришта. У византијској теорији нема нити означавања тонова према њиховом положају у двооктавном *teleion* систему, као што је био случај у античкој Грчкој, нити употребе првих седам слова алфавета, каква је позната у западноевропском средњем веку.⁴ Растојање између два го-

¹ Видети Кату Роману, *Η μεταρρύθμιση του 1814 (Реформа из 1814)*, у: *Μουσικολογία* 1 (1985), стр. 7–22.

² *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Увод у теорију и праксу црквене музике), Париз, 1821, репр. Атина 1995.

³ *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* (Велики трактат о музици), Трст, 1832, репр. Атина 1995.

⁴ Треба овде напоменути да су две паралелне традиције постојале у византијској теорији музике. Прва од њих била је део квадравијума и наставак античке грчке теорије музике, а да притом није имала стварне везе са савременом музиком; друга, на коју се односи овај чланак, покушавала је да опише живу праксу црквене музике, користећи често теолошке или алегоријске термине. Главна издања текстова ове друге традиције су: Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferata 1938, и *Monumenta Musicae Byzantine: Corpus Scriptorum de Re Musica*, том 1–5, Беч, 1985–1998.

на одређивано је као количина *phōnai* („гласова“), тј. тоналних „корака“ неопходних да се стигне од једног тона до другог. Интервал квинте се на овај начин схватао као „4 корака“. Музичка теорија није специфицирала интервалске вредности ових корака; тонска оријентација постизана је само према односима између финалиса гласова или, прецизније, између кључних тонова. (Термин „финалис“ из западне модалне теорије није примерен у овој ситуацији, пошто се многи византијски напеви завршавају тоновима који нису „тонике“ дотичног гласа. Веома је уобичајено, на пример, да се напев који припада аутентичном гласу завршава „тоником“ одговарајућег плагалног „гласа“. Најпогоднији термин који је уобичајен у Хрисантовој теорији би можда био „основа“ гласа.)

Модерним језиком казано – али искључујући било какве апсолутне висине – четири аутентична гласа имала су основе на *a*, *h*, *c'* и *d'*, а четири плагална на *d*, *e*, *f* и *g*, тј. за квинту ниже од одговарајућих аутентичних. Овај систем са два развојена тетрахорда истог типа (степен-полустепен-степен) био је основа византијске *parallage*, праксе на неки начин аналогне западној солмизацији, у смислу њене едукативне функције. *Parallage*, у значењу „сmeњивање гласова“, представља прелазак с једног тона тетрахорда на други тон суседног тетрахорда уз употребу интонационих формула (*apihima*) одговарајућих гласова. Почевши, на пример, од *a*, са задатком да се попне на *h*, ученик би прво отпевао интонациону формулу првог аутентичног гласа (*ана-неанес*) а потом формулу другог аутентичног (*неанес*). (Помињемо, наравно, основне мелодијске видове ових формула, које почињу и завршавају на кључном тону гласа, а не оне које се користе за напеве с другачијим почетним тоновима. У нашем примеру формуле првог и другог аутентичног гласа певале би се тоновима *a-g-f-e-d-a* и *h-a-g-a-h*.) У случају узлазног низа користе се аутентични гласови, у случају силазног – плагални. Да се вратимо нашем примеру. Ако ученик треба да се врати на *a*, он неће више певати *ана-неанес* већ *анеанес*, тј. интонациону формулу првог плагалног гласа (нормално *d-f-e-d*, у овом случају *a-c'-h-a*). За тонове изван граница тетрахорда додавали су се даље нови развојени тетрахорди, навише или наниже; код несуседних тонова (мелодијских скокова) певали су се сви међутонови.

Мелодијска линија целог напева могла се певати на овај начин, као вежба певања по гласовима. Овакав метод тонске оријентације претпоставља, наравно, један систем у ком су сви тетрахорди развојени. Очеvidно је, међугим, да се тонски систем византијске музике у свом основном виду састојао од већ поменуте централне октаве *d-d'*, са додатком два спојена тетрахорда на рубовима (*A-H-c-d* и *d'-e'-f'-g'*; развојени тетрахорди дали би *B* и *iis'*).⁵ Био је то велики проблем код *parallage*, па и у целој византијској му-

⁵ Видети Oliver Strunk, *The Tonal System of Byzantine Music* (Тонски систем византијске музике), у: *Essays on Music in the Byzantine World* (Есеји о музици у византијском свету), Њујорк, 1977, стр. 3–18.

зичкој теорији: она, наиме, није могла да објасни, на један свеобухватан начин, разлику између спојених и раздвојених тетрахорада, мада је тетрахорд био камен темељац целог система.

О унутрашњој структури ових тетрахорада – дефинисаних као *genos* у старогрчкој музичкој теорији – византијски извори не дају никакве податке. Техника *parallage* ствара утисак да се ради о чисто дијатонском систему. Ипак, бројне индиције у самим музичким текстовима, које су изашле на видело последњих деценија,⁶ говоре о хроматском карактеру других (*дефтерос*) гласова (други аутентични и други плагални), баш као у савременој пракси. Њихова хроматска лествица морала је изгледати отприлике овако *e-f-gis-a-h-c'-dis'-e'*, при чему је аутентични глас имао основу *h*, са каденцирајућим тоновима *h* или *e*, а плагални *e*, са завршетком обично на том истом тону. Ако је то заиста био случај, поменута интонациона формула другог аутентичног гласа треба да садржи тон *gis* (*h-a-gis-a-h*).

Неколико речи о амбитусу гласова. Једини спис који се дотиче тог питања написао је јеромонах Гаврило у 15. веку.⁷ По његовој теорији,⁸ коју лако можемо потврдити посматрајући редиговане музичке изворе,⁹ аутентични гласови пењу се до кварте изнад кључног тона, а немају ограничења у силазном кретању (обично се ипак не спуштају ниже од сексте испод кључног тона). Супротно важи за плагалне: кварта је граница наниже, док се навише може ићи и до ноне. Ова правила заправо одражавају већ описани тонски систем: његов најдубљи тон (*A*) лежи кварту испод првог плагалног гласа, највиши тон (*g'*) лежи кварту изнад четвртог аутентичног. Ипак, овом треба додати још и *a'*, које се налази нону изнад четвртог плагалног гласа (понекад и одговарајући аутентични глас досеже *a'*). Постоји извесна аналогија између овог тона и старогрчког *просламбаноменоса*, који употпуњује двооктавни систем *teleion*, додуше у супротном смеру.

Наравно, релативни положај гласова не значи да, нпр., други аутентични треба увек певати више него први аутентични или први плагални ниже од другог плагалног. Истински почетни тонови, у смислу апсолутних висина, одређивали су се на чисто практичан начин, према амбитусу сваког напева у вези с опсегом појчевог гласа. Јеромонах Гаврило описује веома живо овај поступак, помињући нарочито мелизматични *калофони* стил. Што се тиче ау-

⁶ V. George Amargianakis, *The Chromatic Modes* (Хроматски гласови), у: *XVI International Byzantinistkongress: Akten II/7*, Беч 1982, стр. 7–17. Такође: Jørgen Raasted, *Chromaticism in Medieval and Post-medieval Chant: A New Approach to an Old Problem* (Хроматика у средњовековном и пост-средњовековном појању: нови приступ старом проблему), у: *Cahiers de l'Institut du Moyen-Age Grec et Latin* 53 (1986), стр. 15–36.

⁷ Издање с немачким преводом у серији *Monumenta Musicae Byzantine: Corpus Scripturum de Re Musica*, том 1, под насловом *Gabriel Hieromonachos: Abhandlung über den Kirchengesang*, Eds. Christiani Hannick, Gerda Wolfram, Беч, 1985.

⁸ Видети *Abhandlung...* редови 508–515.

⁹ Видети *Monumenta Musicae Byzantine: Series Transcripta*, том 1–9, Копенхаген, 1936–1957.

тентичних гласова (с оригинала на енглески превео аутор): „Ако неко жели да пева за доместиком [хоровођом], мора водити рачуна у ком је гласу овај отпевао калофонски напев. Ако је глас био аутентичан, а хоћеш да певаш у истом гласу, почни онда на истој висини; ако није у истом, већ у другом аутентичном гласу, опет почни од истог тона, јер, као што смо већ рекли, аутентични гласови се пењу само до кварте. Ако је доместик отпевао калофонски напев сувише ниско услед слабости или незнања, а ти си у стању да певаш више, додај онда неколико корака навише, али увек опрезно. Али ако је он певао високо, а ти не можеш, онда се спусти за један или чак два корака, ако баш мораш“.¹⁰ Кад је реч о плагалним гласовима: „Имајући све то у виду, ако желиш да певаш калофонски напев, пронађи до ког се тона до- тични напев пење. Ако досеже [на пример] квинту или сексту, онда вежбај глас пре но што дође време за тај напев, подигни га до највишег могућег тона, потом се спусти назад до почетног тона [значи квинту или сексту наниже], иди још један корак наниже и почни на овај начин, јер глас увек нехотице тежи ка вишој интонацији; [почни корак ниже] из још једног разлога: боље је оставити глас да буде слободан, него га превише напрезати“.¹¹

Овај систем који карактерише „апсолутна релативност“ није се уклапао са Хрисантовим рационалним начином мишљења на који је утицала старогрчка теорија музике и европска музика његовог доба. Његов сопствени тонски систем, у распону $G-g^1$, у свом основном виду сличан је „старој“ византијској музици. Он заправо задржава исту структуру, само што има ниски *proslambanomenos* (G) уместо високог (a^1). Велика разлика је у томе што он одговара стварном вокалном опсегу, уводећи готово апсолутне тонске висине, што ће се видети из начина на који Хрисант уклапа осам гласова у свој систем.

Овај систем подељен је у три регистра: ниски ($G-a$), средњи ($H-a$) и високи ($h-g^1$). Проблем назива тонских висина решен је увођењем солмизационих слогова, као на Западу. Слогови се заснивају на првим словима грчког алфабета, с додатком неких самогласника или сугласника да би се добио об-

¹⁰ „Εἰ δε μετὰ τον δομῆστικον βούλοιτό τις ψάλλειν, σκοπεῖν δεί τίνα ἦχον εκαλοφώνησον εκείνος? και εἰ μεν κύριος ην, βούλη δε και αὐτός τον αὐτόν ἦχον εἰπεῖν, ἄρχου την αὐτήν φωνήν? εἰ δε οὐ τον αὐτόν ἦχον ἀλλ' ἕτερον τίνα κύριον δε, πάλιν την αὐτήν φωνήν ἄρχου, ἐπεὶ πάντες, ως εἶπομεν, οἱ κύριοι μέχρι τριφωνίας προέρχονται. Εἰ δ' εκείνος δι' ἀδυναμίαν ἢ δι' ἀμάθειαν εκαλοφώνησον χαμηλά, οὐ δε δύνασαι εἰπεῖν υψηλότεραν φωνήν, πρόσθεσ πλὴν μετὰ προσσοχήσ αἰ. Εἰ δε ο δομῆστικος υψηλά, οὐ δε οὐ δύνῃ, ἀφαιρέι αἰθῆσ και μίαν ἢ και δύο, αὐ οὕτω δεῖ“ (Abhandlung... редови 615-625). Из техничких разлога не можемо да користимо мултиакцентна слова у грчким текстовима.

¹¹ „Ταῦτα γωνν πάντα ἔχων καθ' εαυτόν ο μέλλων εκαλοφώνησαι, σκοπεῖν μέχρι πόσων φωνῶν προέρχεται το προεῖμῆνον εκαλοφωνικόν. Και εἰ μεν μέχρι τετραφωνίας ἢ πενταφωνίας, γύμνασον την φωνήν σου προ τον ελθεῖν τον καιρόν της εκαλοφωνίας και αναβίβασον ταύτην ἐπὶ το υψηλότερον? εἴτα επιστρέψας κάτελθε μέχρι της φωνῆσ ησ μέλλεις ποιήσαι την αρχήν, εἴτα κατέβαινε και ετέραν μίαν και οὕτως ἄρχου, διότι η φωνή αἰε προέρχεται λεληθότως? ἀλλά κρείττον εστιν ἔχειν την φωνήν σου ελε- υθέραν ἢ βιάζεσθαι“ (Abhandlung... редови 629-638).

лик погодан за певање.¹² Успоставивши стандардизовани систем тонских висина Хрисант је одредио, с једне стране, интервалске односе између ступњева тетрахорада, дајући конкретне бројчане односе; с друге стране, правио је јасну разлику између спојених и раздвојених тетрахорада. Разматрајући ова два предмета, применио је два концепта старогрчке музичке теорије: *genos* и *systema*, овај други у прилично другачијем смислу. Основни вид овог тонског система, састављеног од два раздвојена ($d-g$ и $a-d^1$) и два спојена ($A-d$ и d^1-g^1) тетрахорда, одговара нечему што се зове *systema oktachordon* (систем од осам нота, тј. систем базиран на октави), пошто он даје једнаке октаве на сваком ступњу. Када се траже само раздвојени тетрахорди (које Хрисант дефинише као спојене „пентахорле“), као што је био случај код старе *parallage*, онда се *systema* мења у *pentachordon* (систем с пет нота; тј. систем са квинтом у основи) и даје чисте квинте на истом ступњу. Следећи ту исту логику, систем са спојеним тетрахордима назива се *systema tetrachordon*. Овде, међутим, није место дубљем залажењу у проблеме *genosa* и *systeme*, пошто су они веома сложени, нарочито услед тога што их у „старој“ теорији византијске музике уопште и нема.

Упркос целом овом поретку, проблем је и даље постојао. Положај гласова (тачније њихових кључних тонова) описан је традиционално на релативан начин; други аутентични глас био је корак изнад првог, трећи корак изнад другог, а два корака изнад првог, итд. Логично се намеће питање: од ког тона треба почети бројање? Да би дао одговор на то питање, Хрисант је увео појам *vomvos* (бордун), који није значио ништа друго до „штим-тон“. Он је конкретно одредио с и g као такве тонове, чија је функција да буду „основа за стварање гласова“, први за плагалне, други за аутентичне. Први плагални глас, нпр. лежи велику секунду (не више „један корак“) изнад доњег *vomvosa* (с), отуда је његов кључни тон *d*. Присуство штим-тонова, чак и без одређених фреквенција, оправдава употребу термина „систем тонских висина“.

Поред лествица гласова – обликованих у складу с *genosom* и *systemom* који се користи у сваком поједином случају – и њихових интонационих формула, Хрисант је одредио још два веома значајна параметра гласова, а који се раније нигде нису спомињали: „доминантни тонови“ сваког гласа, који се јављају с великом учесталošћу и чине окосницу мелодије, и завршни тонови медијалних и финалних каденци. Ова два параметра блиско су повезана; у већини случајева доминантни тонови су медијални или финални завршни тонови, и обратно. Могло би се рећи да Хрисант овим примењује готово музиколашки приступ лествичном систему, заснован на проучавању музичког материјала. Па ипак, он не говори систематски о амбитусу гласова.

¹² Користе се следећи слогови (првих седам слова грчког алфабета је подвучено): Πε, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη и изговарају се: ре, ми, фа, сол, ла, си, до. Ова кореспонденција није сасвим јасна у Хрисантовим списима, али она проиходи из структуре система и из живе традиције.

Пре но што пређемо на следећу тачку, морамо учинити једну апсолутно неизбежну напомену. Репертоар црквене музике није остао непромењен од византијске епохе до 1814. Мелодијски материјал византијског појања доживљавао је непрестану еволуцију од 16. века надаље, што је довело до кристализације једног потпуно новог репертоара (разуме се, ово се односи само на мелодију, а не и на текст) у последњој четвртини 18. века. Централна личност у овом процесу био је Петар Пелопонески (?–1778), *lampadarios* (вођа леве певнице) у Васељенској патријаршији у Цариграду, а такође и композитор. Овај нови репертоар покрива све три врсте појања, које одговарају одређеним музичко-литургијским књигама, од којих су преузеле и називе: ирмолошко,¹³ стихирарно¹⁴ и пападичко појање.¹⁵ Нов аспект у свему овом јесте то што карактеристике мелодија, у зависности од припадности одређеном гласу, показују суштинске разлике, не само између новог и старог репертоара, већ и између три типа појања. Други аутентични стихирарни глас је, на пример, сасвим друкчији од другог аутентичног ирмолошког гласа. Ове се разлике у неким случајевима протежу на све параметре гласа: кључни тон, лествицу, доминантне тонове, завршне тонове, чак и на интонационе формуле. Таква појава није била запажена у византијско доба. Хрисантов опис гласова односи се, наравно, на новији репертоар, који је и до данас остао основа грчке црквене музике.

Имајући то у виду, можемо испитати како су постављени гласови у Хрисантовом тонском систему. Сви аутентични гласови, нарочито трећи и четврти, имали су већ у „старом“ систему прилично високе позиције за просечни мушки глас, ако се кључни тонови посматрају као апсолутне висине. Осим тога, први и трећи аутентични глас у свим типовима појања, као и четврти аутентични стихирарног појања, имају у новом репертоару тенденцију да шире свој обим навише, прекорачујући границу од кварте, док дођу границу смањују. Раније врло уобичајене мелијалне каденце на квинти испод кључног тона сада су крајње ретке у поменутих гласовима (да и не говоримо о завршним каденцама), који у већини случајева једва лосежу и кварту наниже. После свега овог, очигледно је да је њихов традиционални положај на тетрачорду *a-d'* сасвим непримерен стандардизованом систему тонских висина који би одговарао нормалом опсегу људског гласа.

¹³ Нови репертоар Ирмологије садржи се у неумској Ирмологији Петра Пелопонеског и у силабичној Петра Византијског (?–1808). Обе су првобитно издате у Цариграду (1825) у једном тому.

¹⁴ Нови репертоар Стихирара, углавном неумски, садржи се у Доксастариону Петра Пелопонеског и у његовом Анастасиматариону (овај потоњи такође садржи ирмолошке напеве). Оба су издата у Букурешту (1820). Ове две књиге замениле су Стихирар по увођењу новог репертоара.

¹⁵ Пападике, углавном с мелизматичним напевима, није стандардизована књига, приписана једном једином композитору, као претходне две. Њен нови репертоар може се наћи у разним антологијама различитог садржаја. Хурмузије Библиотекар (?–1849), један од „три учитеља“, први је објавио једну такве антологију (*Ταξιὸν Ἀρθολογίας*, Цариград, 1824).

Први аутентични глас се, дакле, транспонује за квинту ниже на кључни тон одговарајућег плагалног гласа (*d*). Проблем је у томе што при таквој транспозицији тон *h* треба да буде стално снижен, а то се заправо не ради. Чињеница да се тај тон, будући „покретан“, пева било као природан било као снижен у зависности од кретања мелодије, не решава проблем. Овде треба поменути да овај глас задржава свој стари кључни тон (*a*) када се напеви старог репертоара транскрибују у нови нотациони систем. Ради ли се овде о тонској диференцијацији првог аутентичног гласа у новом репертоару или о недостатку самог система? Питање мора остати отворено. Исти проблем се не јавља у случају трећег гласа (у свим типовима појања) и четвртог гласа стихирарног појања. Први од њих такође је транспонован за квинту наниже (кључни тон *f*), али с тоном *b*, који се добија поступком спојених тетрахорада (*c-f*, *f-b*). Други од њих, који често досеже и сексту навише, транспонује се за октаву ниже (кључни тон *d*).

Четврти аутентични глас пападичког појања очувао је у извесном степеноу старе карактеристике аутентичних гласова: он се не креће даље од кварте навише, а спушта се и до октаве. Ипак, његова изворна позиција на *d'* још увек је превисока, тако да се транспонује за квинту наниже (кључни тон *g*) без тона *b*, испољавајући тако исти проблем као први аутентични глас. Старе карактеристике аутентичних гласова још су верније очуване у другом стихирарном гласу. Он се ретко пење даље од кварте, а често има медијалне каденце на доњој квинти. Из тог разлога он се транспонује не за квинту, већ за велику терцу наниже (кључни тон *g*, као у четвртог аутентичном гласу пападичког појања), па тако његова хроматска лествица, првобитно *e-f-gis-a-h-c'-dis'-e'* добија следећи вид: *c-des-e-f-g-as-h-c'*. Други аутентични глас ирмолошког појања сасвим је друкчији: он показује исте тенденције као први и трећи аутентични глас (в. горе), па се сходно томе транспонује на кључни тон одговарајућег плагалног гласа, који лежи не квинту, како би се очекивало, већ кварту ниже (кључни тон *d*; у даљем тексту ћемо објаснити зашто). Други аутентични глас пападичког појања некад користи високи, а некад ниски тон као кључни (*g* и *d*), у зависности од обима напева.

Да бисмо заокружили расправу о аутентичним гласовима, морамо упознати на четврти аутентични глас ирмолошког појања или, тачније, глас који замењује четврти аутентични глас у новом репертоару, такозвани *legetos*. То није ни аутентични ни плагални глас, већ *mesos* (средњи), по старој модалној теорији. *Mesos* лежи на средини између одговарајућег аутентичног и плагалног гласа. У нашем случају *legetos* лежи на *h*, између четвртог аутентичног (*d'*) и четвртог плаганог (*g*) гласа. Он према томе има исти кључни тон као други аутентични, али користи дијатонску лествицу, досежући обично терцу наниже и сексту навише. У Хрисантовом систему *legetos* се транспонује за квинту наниже (*e*), без тона *b*.

Долазимо сада до плагалних гласова. Први плагални глас стихирарног и пападичког појања постављен је нормално на *d*, без икаквих проблема.

Исти глас је у ирмолошком појању постављен на *a*, јер користи углавном свој горњи тетрахорд ($a-d^1$), чиме поприма изглед аутентичног гласа. Овде није реч о транспозицији, већ о особености новог ирмолошког напева. Трећи плагални глас (познат као *варис*) у стихирарном и ирмолошком појању нормално се поставља на *f*, али са *b* (као трећи аутентични), да би се избегао тритонус. Веома је тешко утврдити колико је стара оваква пракса. Још теже је открити порекло *вариса* из пападичког појања: он се налази на тону *H*, а креће се обично између *G* и d^1 . Ништа аналогно томе не може се наћи у старој теорији гласова. Четврти плагални глас (у свим типовима) транспонује се за квинту ниже (кључни тон *c*), без снижавања *h* у *b*, у складу с четвртим гласом пападичког појања и *legetosom*, али и са истим тоналним проблемом.

Могло би се очекивати да други плагални глас остане нетранспонован (на *e*) или да заузме место на квинти испод другог аутентичног (*c*). Не дешава се ни једно ни друго. Други плагални глас стихирарног и пападичког појања постављен је, наиме, на *d*, тако да његова хроматска лествица поприма следећи вид: $d-es-fis-g-a-b-cis^1-d^1$. Погледајмо сада како сам Хрисант то објашњава (енглески превод аутора): Он [овај глас] мора имати такав кључни тон да се може кретати навише седам корака без тешкоћа и да покаже други аутентични глас [тј. да се креће навише преко квинте, што је иначе кључни тон одговарајућег аутентичног гласа] четири корака навише или минимум три. Тај тон је Па [= *d*] и то је кључни тон пападичког и стихирарног напева у другом плагалном гласу.¹⁶ Очеvidно је да се његова разматрања баве једино обимом гласа, чак и кал је растојање између природног (*e*) и новог кључног тона (*d*) само један степен. С друге стране, други плагални ирмолошки глас користи углавном горњи тетрахорд ($a-b-cis^1-d^1$), баш као и први плагални ирмолошки глас (види горе), па би сходно томе требало да буде постављен на *a*. Али пошто је други аутентични на *g*, исти кључни тон се користи и у овом гласу.

Хрисантови напори да успостави модални систем заснован на апсолутним висинама наставила је званична комисија коју је 1881. поставио Васељенски патријарх.¹⁷ Ова комисија је прецизније израчунала интервалске односе, одредила фреквенцију Хрисантовог *votivos* (*c*) и конструисала специјалне оргуље које су могле да свирају интервале византијске музике. Упркос свему томе, данашњи *psalti* (појци у Грчкој православној цркви) не препознају апсолутне висине новог тонског система, већ приближне апсолутне

¹⁶ „Βάσις δε ή ἴσον („основа“) и ἴσον („лежећи тон“) у овом случају су синоними πρέπει να έχει τοιοῦτον, ὥστε ελευθέρως μεν να ανεβαίνει τόνους ἐπτά, να δεχνίει δε τον δεύτερον ἴχον τέσσαρας τόνους ἐπί το οξυ, ή καν τρεις. Τοιοῦτος δε εἶναι ο τόνος πα, και τούτον έχουσιν ἴσον τα παπαδικά και τα στιχηρά εις τον πλάγιον του δευτέρου ἴχον“ (Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής, стр. 160).

¹⁷ Налази комисије објављени су под насловом Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικῆς Μουσικής (Елементарна настава црквене музике), Цариград, 1888, репр. Атина 1978.

висине. Они, на пример, знају да први аутентични глас треба певати од *d*, али се он такође може певати и од *c* или *e*. За кључне тонове у гласовима они користе Хрисантове солмизационе слоге, али за стварне висине од којих напев може почети користе европске називе. То је вероватно управо оно што је Хрисант желео да избегне стварајући аутономни, „национални“ музички систем. Велико је питање могу ли се промењене карактеристике гласова новог репертоара уклопити у стари оквир без примене комплексног система транспозиција? Ако је одговор да, онда је историјски континуитет теорије гласова уништен без иоле озбиљнијег разлога. Ако не, морамо се бавити неопходним реформама. Истина би могла лежати негде између.

САЖЕТАК

У тексту се обрађују значајна питања односа теорије „новог метода“ грчке црквене музике и актуелне праксе. Објашњени су теоретски принципи везани за тонске висине свих осам гласова, често у вези са античком и средњовековном теоријом.

Предео: Милош Заткалик