

ტრადიციული მრავალხმიანობის

მეზვე

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი

მოსსენებები

26–30 სექტემბერი 2016 თბილისი, საქართველო

THE EIGHTH
INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
ON TRADITIONAL POLYPHONY

26–30 SEPTEMBER 2016 TBILISI, GEORGIA

PROCEEDINGS

არის თუ არა დაზარალებული მრავალსმინიანი ბიზანტიური მონოფონიები?

მაშინ, როდესაც ყველამ იცის, თუ რას ნიშნავს „პოლიფონია“ და „მონოფონია“, „ნმინდა პოლიფონიის“, ან „ნმინდა მონოფონიის“ არსებობის საკითხი კვლავ ღიად რჩება.

ბიზანტიურ მუსიკას აშკარად აქვს ასეთი „ნმინდა მონოფონიური“ ტრადიცია: ეს არის მოდალური და მონოფონიური ბერძნული მუსიკა. ის ორ ათასწლეულზე მეტ ხანს ვრცელდებოდა, როგორც კარგად ცნობილი მონოფონიური მუსიკა — ქრიტიანობის გავრცელებიდან (I საუკუნიდან) დღემდე. მეათე საუკუნის შუა წლებიდან, იგივე მუსიკა გადმოიცემა მხოლოდ სრული და ავტონომიური ნოტაციის სისტემის საშუალებით, რომელსაც საფუძვლად უდევს ბერძნული ანბანი. ჩვენ ვიცნობთ და ვსწავლობთ მას დაახლოებით 7 ათასი მუსიკალური ხელნაწერით, რომელიც შეიცავს ათასზე მეტი ბიზანტიელი და პოსტ-ბიზანტიელი კომპოზიტორის ნაწარმოებს; ყველა ზემოხსენებული კომპონენტი — ნოტაცია, კომპოზიციები, კომპოზიტორები, თვით მუსიკა ფართოდ არის აღიარებული, როგორც ტიპური მაგალითი ნმინდა მონოფონიური მუსიკალური ტრადიციისა.

თუმცა, ასეთ „მონოფონიურ“ ტრადიციაში შეინიშნება რამდენიმე თეორიული მტკიცებულება, როგორცაა, XVI საუკუნის განმავლობაში ზანტეში დაბადებული ბერის — პაკომიოს როუსანოსის მიერ დანერგილი თხზულება. მან შეთხზა მოკლე თეორიული ტრაქტატი — ინტერპრეტაცია მუსიკაში, რომელიც ახლახანს გამოვაქვეყნე კრიტიკულ გამოცემაში (Chaldaeakes, 2015). მის დასაწყისში შეგიძლიათ წაიკითხოთ:

მას, ვისაც სურს ღმერთის დახმარებით გაიგოს მუსიკა, პირველ რიგში, უნდა იცოდეს საწყისი საფეხურების ინტერვალური რაოდენობის მონაცემები და თუ როგორ ადიან და ჩამოდიან ეს საფეხურები; ერთი მხრივ, მან უნდა გამოიყენოს საკუთარი გონება მათ დასათვლელად და, მეორე მხრივ, გამოიყენოს საკუთარი ხმა მათ საგალობლად. პირველის გარეშე, მეორეს მიღწევა გაჭირდება, თითქმის შეუძლებელია; თუკი ვინმე გალობს ამ მეთოდის გამოყენების გარეშე, ეს სიბნელეში სეირნობას ჰგავს.

ამიტომ, მაგლობელმა, პირველ რიგში, უნდა განსაზღვროს წინასწარ დადგენილი კილო და ამის შემდეგ დაიწყოს გალობა, კილოს განსაზღვრა წარმოადგენს შესასრულებელი ჰანგის საფუძველს; რადგან ის არის ისონის დასაწყისი, როგორც ეს აღწერილია ტექნიკური თვალსაზრისით, ისევე, როგორც იმავე ჰანგის შესაბამისი ფინალი. კილოს განსაზღვრა გადამწყვეტია პარალაგის პროცედურისთვის, პარალაგი არის საფეხურების დათვლა და გალობა გამოხატავს მათ ხარისხს; ამიტომ ერთი მეორეს გარეშე ვერ იარსებებს; უფრო სწორად პარალაგი არის თვლა და ხარისხიანი გალობა ერთდროულად.

1

ნება მომეცით, აქვე დავამატო რამდენიმე განმარტებითი კომენტარი ზემოთ მოყვანილ ტექსტზე:

- მას, ვისაც სურს ღმერთის დახმარებით გაიგოს მუსიკა, პირველ რიგში, უნდა იცოდეს საწყისი საფეხურების ინტერვალური რაოდენობის მონაცემები და თუ როგორ ადიან და ჩამოდიან ეს საფეხურები; ერთი მხრივ, მან უნდა გამოიყენოს საკუთარი გონე-

ბა მათ დასათვლელად და, მეორე მხრივ, გამოიყენოს საკუთარი ხმა მათ საგალობლად. პირველის გარეშე, მეორეს მიღწევა გაჭირდება, თითქმის შეუძლებელია; თუკი ვინმე გალობს ამ მეთოდის გამოყენების გარეშე, ეს სიბნელეში სეირნობას ჰგავს.

• **ღმერთის დახმარებით:** ეს მითითება, ბიზანტიური მუსიკის თეორიის ყველა ტექსტის დასაწყისში მნიშვნელოვანი და სტერეოტიპულია; იხ. მაგალითად, ე.წ. პაპადიკის წინა თეორიის დასაწყისი (: დანყება წმინდა ღმერთის დახმარებით ბიზანტიური მუსიკის ნევმებისთვის); დამატებით, ასევე, იგივე ფენომენი შეინიშნება ბიზანტიური მუსიკის ტიპურ ნოტებში; მაგალითად, სტერეოტიპული გამონათქვამი, ზემოხსენებული მუსიკალური ხელნაწერის საწყის ნაწილში, რომელსაც ჰქვია პაპადიკი ანუ ანთოლოგია (: დანყება, წმინდა ღმერთის შეწვევით, მწუხრის ლოცვებისა და სხვ.). როგორც გამოითქვა (Karaisaridis, 2013: 276) „პაკომიოსთვის ხელოვნების დაპყრობას, მუსიკით დაკავებას, ბუნებრივია, აქვს ტრანსცენდენტული ხასიათი, აქვს უპირველესი მოთხოვნა – იყოს ღმერთთან. ეს იმიტომ, რომ გალობის ცოდნა არის ზებუნებრივი ნიჭი და მომთხოვნის არჩევანზე არის მიწოდებული. მიაბიტი არჩევანი, ცოდნის წყურვილი და დიდი ძალისხმევა სწავლისთვის ღვთაებრივი დახმარების მიზეზია.“

• **მუსიკის გაგება:** „გაგების“ ცნების გამოყენება (ბერძნულად წერია მიცემითის წინდებულთ «ἐν κατάληψει») არის დინამიური და მრავალგანზომილებიანი, უმეტესად, დამატებითი სემანტიკური მნიშვნელობებით დისკუსიებში; ჩემი აზრით, შესაძლებელია მისი წაკითხვა ენერგიულად (მე მესმის მუსიკა) ან პასიურად (მე მთლიანად მუსიკით ვარ შეპყრობილი); ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, მთლიანად ნაგულისხმევია „მუსიკალური კატალეფსიის“ (გაქვავების) შესანიშნავი ფენომენი, როდესაც მუსიკასთან დაკავშირებული გრძნობა, „მუსიკალურ ექსტაზში“ ყოფნის მსგავსია.

• **მან უნდა იცოდეს საწყისი საფეხურების ინტერვალური რაოდენობის მონაცემები:** ტერმინს „ხმა“ ბევრი მნიშვნელობა აქვს ბიზანტიური მუსიკის თეორიაში; თუმცა, აქ იგი მთლიანად შეესაბამება აკორდის, საფეხურის მნიშვნელობას; განსაკუთრებით, ნებისმიერი მუსიკალური ბგერათრიგის (შექმნილი სპეციფიკური კილოთი) საფეხურებს შორის ინტერვალურ თანაფარდობას, მხოლოდ იმის გათვალისწინებით, რომ მგალობელს თავისუფლად შეუძლია ხმის მოძრაობის ანეგ-დანევა (როგორც ეს საფეხურებია ამალლებული და დადაბლებული).

• **ერთი მხრივ, მან უნდა გამოიყენოს საკუთარი გონება მათ დასათვლელად და, მეორე მხრივ, გამოიყენოს საკუთარი ხმა მათ საგალობლად:** ბიზანტიური მუსიკის სწავლების ორი ძირითადი ეტაპის (პარალაგი და მელოსი) ხსენებული ჰარმონიული თანაარსებობა არის ძალიან საინტერესო ამ თვალსაზრისით: პარალაგი მენტალურად გალობის დროს, ან გალობა მენტალურად პარალაგის დროს.

• **თუკი ვინმე გალობს ამ მეთოდის გამოყენების გარეშე, ეს სიბნელეში სეირნობას ჰგავს:** ჰაგიოგრაფიული მითითებაა: „თუკი ბრმას მიჰყავს ბრმა, ორივე ჩავარდება ორმოში. შესაძლებელია, აქ ეს არის დამალული. ტერმინი „სიბნელე“ დაწერილია ბერძნულად შემდეგი სიტყვით – «σκιότης», ეს იშვიათი სიტყვაა, რომელიც შეგიძლიათ მხოლოდ ჰიმნოგრაფიულ პოემებში მოძებნოთ.

2

ამიტომ, მგალობელმა უპირველესად წინასწარ უნდა გამოაცხადოს განსაზღვრული კილო და შემდეგ დაიწყოს გალობა, რადგან ამ ტონალობის განცხადება საფუძველია მელოდისა, რომელიც უნდა იგალობონ. ეს არის დასაწყისი ანუ ისონი, როგორც განმარტებულია ტექნიკური ტერმინოლოგიით და ასევე, შესაბამისად – დაბოლოება იმავე მელოდისა..

• **მგალობელმა, უპირველესად, წინასწარ უნდა გამოაცხადოს განსაზღვრული კილო და შემდეგ დაიწყოს გალობა:** ამ თვალსაზრისით, ჩვენ გვაქვს ნებისმიერ კილოში ე.წ. ინ-

ტონაციური ფორმულის პროცედურის ძალიან საინტერესო აღწერილობა; იგივე პროცედურა არის აღწერილი შესაბამის, ადრე ცნობილ თეორიულ ტრაქტატებში, მაგალითად, ე.წ. აგიოპოლოტიკის: „როდესაც, ჩვენ ვაპირებთ სიმღერას — ან სწავლებას — ჩვენ უნდა დავიწყოთ ენეჟემათი. ეს ტერმინი აღნიშნავს ექოს შემოღებას — ანანეანესი, მაგალითად, რაც ნიშნავს „ღმერთო, შემინყალე“. მიზეზი ამ ლოცვისა არის ის, რომ ყველაფერი, რაც იწყება, უნდა დაიწყოს „ღმერთისადმი თხოვნით“ და დასრულდეს, აგრეთვე, „ღმერთში“ (Raasted, 1983: 11-2³).

• **ტონალობის განცხადება საფუძველია მელოდიისა, რომელიც უნდა იგალობონ.** ეს არის დასაწყისი ანუ ისონი, როგორც განმარტებულია ტექნიკური ტერმინოლოგიით და, ასევე, შესაბამისად – დაბოლოება იმავე მელოდიისა.): აქ, შემდეგი ტერმინების – „საფუძველი“, „დასაწყისი“, „ისონი“, „დასასრული“, გამოყენება პერიფრაზირებულ „ტექნიკურ ტერმინებთან“ კომბინაციაში (რომლებიც ნათლად უნდა იქნან წაკითხულნი ბიზანტიური მუსიკის თეორიული სტანდარტების შესაბამისად), პირდაპირ მიუთითებენ პაპადიკის წინარე თეორიაზე: „დასაწყისი, შუა, დასასრული და მთელი სისტემა ნევმებისა არის ისონი“ (Tardo 1938:151; Alexandru–Troelsgård 2008 & 2013).

3

კილოს შემოღება არის უმნიშვნელოვანესი პარალაგის პროცედურისთვის; პარალაგი არის საფეხურების დათვლა და გალობა ადგენს მათ თვისებას; ამიტომ ერთი მეორის გარეშე ვერ იარსებებს; უფრო ნათელი რომ იყოს, პარალაგი არის ერთდროულად დათვლა და ხარისხიანი საგალობო პროცედურა.

• **კილოს შემოღება არის უმნიშვნელოვანესი პარალაგის პროცედურისთვის:** ამ თვალსაზრისით, მოხსენებულია განსაკუთრებულად აღსანიშნავი „კავშირი“: პირველ რიგში, ჩანს ე.წ. პარალაგის მეთოდის აშკარა კორელაცია მუსიკალურ შესწავლასთან; აქ მოხსენებულია შესაბამისი მრავალმარცვლოვანი საფეხურები, რომლებითაც შესაძლებელია ნებისმიერი კილოს ინტონაციური ფორმულის შესრულება (ერთ-ერთი, რომელიც ასახული იყო წინა წინადადებაში: მაგალობელმა თავდაპირველად უნდა განაცხადოს წინასწარ განსაზღვრული ტონი და შემდეგ იგალობოს); მეორე მხრივ, იმის შესაბამისად, თუ რა არის გამოხატული იმავე წინადადების დანარჩენ ნაწილში ტერმინით – გალობა, ნაგულისხმევია საბოლოო საფეხური ბიზანტიური მუსიკის შესრულებისა, ერთ-ერთი ე.წ. „მელოსთაგანი“, რომლის შესაბამისად სინამდვილეში დადგენილია „ხმების თვისება“; თუმცა, როდესაც ჩვენ თვალს ვადევნებთ ამ თეორიული ტრაქტატის ავტორის ფიქრებს, პირდაპირ ჩანს, რომ უკვე ზემოხსენებულ ორ პოლუსში – „პარალაგი-მელოსი“ (: ერთი ვერ იარსებებს მეორის გარეშე) ნაგულისხმევია მეტროფონიის პროცესი; ამ შენიშვნიდან „გალობის“, როგორც მელოსის მნიშვნელობით გაგების შესაძლებლობა, ჩანს, უკანა პლანზე გადადის და იცვლება მარტივი ციტირებით „**უფრო მეტიზმატიკური და მელოდიური შესრულება მეტროფონიისა**“ (მეტროფონია ხარისხობრივი გალობის პროცედურის შესაბამისად) და შეადგენს პარალაგს: პარალაგი არის ერთდროულად თვლა და ხარისხობრივი გალობის პროცედურა.

ძალიან ძლიერი და განუყოფელი კავშირი ორი ცნებისა (პარალაგი — მეტროფონია), რომელიც (ფილოსოფიური და პედაგოგიური გაგებით) დახასიათებულია არა მარტო (ერთი მეორის გარეშე ვერ იარსებებს) პერიფრაზირებით, არამედ აღწერილია ფარულად, (მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებული ბერძნული ვერბალური ტიპით «συγγλυκται»), შესაძლოა, (როუსანოსის ნააზრევში შესაძლო ფარული მუსიკალური პარამეტრების წარმოსახვითი ძიებით) გაგებულ იქნას უფრო პრაქტიკულად, როგორც (შესაძლო ან შესაძლებელი) ირიბი შეთავაზება იჟღეროს პარალელურად (პოლიფონიური გზის შესაბამისად); მუსიკალური რეალიზება (ტიპური პარალაგისა და მეტროფონიის კითხვის

შესაბამისად, კარგად ცნობილი ოქტოიხოსის ფორმისა, პენტაქორდისა ვოკალური აღმასვლა-დაღმასვლით) კვალს დატოვებს ზემოხსენებულ შესრულების პროცესზე, რომელიც უღერს სინქრონულად, საინტერესო ვერტიკალურ-პარალელური განვითარების შესაბამისად; თუკი ასეთია ჰიპოთეზა, (ადრეული) ბიზანტიური მუსიკის (მუსიკა დოგმატურად ცნობილია, როგორც მონოფონიური), პოლიფონიური განზომილებანი, შესაძლოა, გამომჟღავნდეს აქ.

ვფიქრობ, რომ, ამ თვალსაზრისით, რამდენიმე განმარტებითი კომენტარი არის საჭირო:

გამოვიყენებ ვირტუალური ბიზანტიური მუსიკის ნოტებს, მუსიკალურ მაგალითს, რომელიც შეიცავს აღმავალ და დაღმავალ კვინტებს. ნოტები დაწერილია ბიზანტიური ნოტაციის ე.წ. ძველი მეთოდით; ამ მუსიკალური მაგალითის გალობისთვის, მე უნდა მივყვე სამ საფეხურს, იმისთვის, რომ ვისწავლო და მოვამზადო სრული ინტერპრეტაცია; ეს არის უკვე ზემოხსენებული სამი საფეხური, რომელიც აღწერილია ბიზანტიური მუსიკის თეორეტიკოსის ქრიზანტოს მადიტოსიელის მიერ, მის *მუსიკის ვრცელ თეორიაში* (241-243, §§ 69-73); **პარალაგი** (რაც გათვალისწინებული იყო პოლისილაბური ნოტების მელიოდის შესაბამის ნევმებზე ადაპტაციის, ჩანერისა და უწყვეტი აღმავალ-დაღმავალი გალობისათვის და არა ისონისა ან ფართო ინტერვალებისათვის), **მეტროფონია** (ტროპარის მელიოდის გალობისთვის, რომელიც აღნიშნულია ნევმების საშუალებით, მხოლოდ მელიოდის გრძლიობის ნოტირებით, ჰიპოსტეისისა და თესეის აღნიშვნის გარეშე) და **მელოსი** (ტროპარის მელოსის გალობა, რომელიც აღნიშნულია ნევმებით და ჰიპოსტასეისით, რომლითაც ჩანერილია არა მხოლოდ მელიოდის ზომა, არამედ სხვა დამახასიათებელი თავისებურებებიც, სიტყვების იგნორირების გარეშე); რადგან პარალაგი და მეტროფონია იმყოფება ჩვენი ინტერესის ცენტრში, ცხადია, ორივეს უნდა მივაპყრო ყურადღება; ერთი მხრივ, თუკი ვეცდები შევასრულო მუსიკალური მაგალითი პარალაგის პრაქტიკის მიხედვით, უნდა მივსდიო პროცედურას (რომელიც „ქრიზანტოსმა აღწერა; სხვა სიტყვებით, მე მჭირდება „მელიოდის შესაბამის ნევმებზე პოლისილაბური ნოტების ადაპტაცია, ჩანერა და უწყვეტი აღმავალი და დაღმავალი გალობა და არა ისონი ან ფართო ინტერვალები“) (სურ.1)

პარალაგის ამ სახით შესრულება, რაც (ჩემი აზრით) უფრო ადვილად გასაგებს ხდის მუსიკის წვდომის, გაცნობიერებისა და ინტერპრეტაციისთვის აუცილებელ ყველა მუსიკალურ და ესთეტიკურ ელემენტს, კომპრესირებული იყო სანყის ნოტაციაში, სიმბოლიზმების თანმიმდევრობის ქვეშ დაფარულ პარალაგის ყველაზე მნიშვნელოვან ტექნიკაში; როგორ მივუდგეთ და გავშიფროთ ეს ელემენტები და განსაკუთრებით პარალაგის ტექნიკა, რის მცდელობასაც ახლა გთავაზობთ? ეს ცდა დამყარებულია მუსიკის სწავლების სპეციფიკური დამხმარე საშუალებების ცოდნაზე, რომელთაგანაც, ე.წ. *ოქტოექოსის ბორბალი* ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო (სურ. 2).

მეორე მხრივ, მეტროფონიის პროცესი (ქრიზანტოსის მიხედვით) წარმოადგენდა ტროპარის მელიოდის გალობას ნევმებითა და მელიოდის ზომების ნოტირებით, ჰიპოსტასეისისა და თესეისის აღნიშვნის გარეშე და დაფუძნებულია არა ნოტის სახელებზე, არამედ ქვეშ მიწერილ პოეტურ ტექსტზე (სურ. 1).

რომ შევაჯამოთ, როუსანოსი, თავისი თეორიული ტრაქტატის ბოლო ნაწილის წინადადებაში (მარტივი სიტყვებით) ამბობს, რომ პარალაგი ვერ იარსებებს მეტროფონიის გარეშე. როგორც უკვე აღვნიშნე, ორიგინალურ ბერძნულ ტექსტში ის იყენებს ისეთ დინამიურ ზმნას როგორიცაა *ταξήνυσται*, რაც, უბრალოდ, ნიშნავს, რომ ორივე ტექნიკა თითქოს შეუღლებულია. მე მივედი შემდეგ აზრამდე: როგორ შეგვიძლია გავიგოთ, აღვწეროთ და, განსაკუთრებით, შევასრულოთ ეს „შეუღლება“ მუსიკალურ ტერმინებში? შესაძლოა, იმ გზით, რომლითაც მოცემულ მუსიკალურ მაგალითში ვცდილობ პარალაგ-

ისა და მეტროფონიის ვერტიკალურად განთავსებას და მათი ერთდროული შესრულების ჩვენებას. როდესაც პირველი ხმა მლერის პარალაგს (ანანესს) და მეორე ხმა აძლევს მხოლოდ მეტროფონიას (რა თქმა უნდა, ნებისმიერი ტექსტით). შესაძლოა, ეს იყო, მუსიკისადმი სულ მცირე, საინტერესო და მეტად დიდაქტიკური ბიზანტიური მიდგომა პოლიფონიური შესრულებისადმი (მაგ. 1).

საბოლოოდ, ვფიქრობ: არის კი „პოლიფონია“ დაფარული ბიზანტიურ „მონოფონიაში“? ეს იყო საკითხი, რომელიც მინდოდა გამომეკვლია წარმოდგენილ მოხსენებაში; მაშინაც კი, თუ ზემოთ მოყვანილი ჩემი მოსაზრებები გასაგებადაა მონოდებული, მკვლევრებისთვის ხსენებული საკითხი, სამომავლოდ, მაინც ღიად რჩება.....

IS POLYPHONY HIDDEN INTO BYZANTINE MONOPHONY?

While everybody knows what either "Polyphony" or "Monophony" means, the question about the existing of any "purely polyphonic" or "purely monophonic" cultures in the world remains still open.

Byzantine Music has obviously such a "purely monophonic" tradition: it's the modal and monophonic Greek music. It extends as such a well known monophonic music over two millennia, from the first century of Christianity's expansion up to the present day. Since the mid-tenth century, same music is exclusively transmitted by means of a complete and self-contained notation system stemming from Greek alphabet. We know and study it through approximately seven thousand musical manuscripts, containing the creations of more than a thousand Byzantine and post-Byzantine composers; all of its above-mentioned components, the notation, the compositions, the composers, the music itself, are widely recognized as a typical example of a purely monophonic music tradition.

Even though, among such a "monophonic" tradition one can observe some theoretical testimonies like the following one, written during the 16th century by a monk born in Zante, who's name was Pachomios Rousanos; he wrote a sort theoretical treatise, an *Interpretation in Music* that I have recently published in a critical edition (Chaldaekes, 2015), at the initial part of which one can read that,

The one who wishes to understand the music, with the help of God, ought to know that first he should be aware of the steps' initially datum intervallic quantity and how these steps are ascended and descended and on the one hand use his mind to count them and on the other hand use his voice to chant them; without the first, someone could not decently achieve the second; he would rather be totally incapable of doing so, as anyone chanting without implementing this method, seems to be walking in the dark. Therefore, the chanter should firstly predicate the pre-defined mode and hereupon commence chanting, because this mode predication is the basis of the melody that is about to be chanted; for it is the beginning or Ison as described in technical terms, as well as the corresponding ending of the same melody. The establishment of the mode is critical for the procedure of Parallage; Parallage is the counting of the steps and chanting constitutes their quality; therefore the one cannot exist without the other; to be more clear, Parallage is a simultaneous counting and qualitatively chanting procedure.

Allow me here to move on with some additional explanatory comments on above passage:

1

The one who wishes to understand the music, with the help of God, ought to know that first he should be aware of the steps' initially datum intervallic quantity and how these steps are ascended and descended and on the one hand use his mind to count them and on the other hand use his voice to chant them; without the first, someone could not decently achieve the second; he would rather be totally incapable of doing so, as anyone chanting without implementing this method, seems to be walking in the dark.

- *with the help of God*: The reference, at the beginning of every text relevant to Byzantine

Music Theory, is stereotypical; see, for example, the beginning of the so-called *pre-theory of Papadiki* (: *Beginning with the help of Holy God of the Byzantine Music neumes ...*); in addition, one could observe the very same phenomenon at the beginning of any Byzantine Music typical score as well; see, for instance, the stereotypical statement of the initial inscription at the aforementioned type of a musical codex known under the name *Papadiki* or *Anthology* (: *Beginning with the help of Holy God of the Great Vespers ... etc.*). As it has been written (Karaisaridis, 2013: 276), “for Pachomios the conquest of Art, the occupation of Music, naturally has a transcendental character, has a first requirement: to be with God. This is because knowledge of chanting and succeeded is donation above and is provided at the option of requester. The naïve option, the thirst for learning, and the toil of study cause the divine provision”.

- **to understand the music:** The use here of the expression “to understand” (in Greek words is written through the prepositional dative «ἐν καταλήψει») is so dynamic and multidimensional, mostly with the semantic connotations in dispute; in my opinion, it is possible to be read either as energetically [*I comprehend Music*] or as passively as well [*I am completely overwhelmed by Music*]; according to the latter case, it is implied here a totally remarkable description of the phenomenon of a “musical catalepsy”, that is a feeling of being connected to Music same way like being in a “musical ecstasy”.

- **he should be aware of the steps’ initially datum intervallic quantity:** The term “voice” has lots of meaning in Byzantine Music Theory; however, it seems that here is totally relevant to the meaning of the chord, the step, especially the intervallic quantity between the steps of any musical scale (made by any specific mode), only on the basis of which the chanter can safely attempt to either any ascending or descending movements of his voice (: *how these steps are ascended and descended*).

- **on the one hand use his mind to count them and on the other hand use his voice to chant them:** The mentioned harmonical coexistence of the two basic stages (*Parallage & Melos*) of Byzantine Music study is very interesting at this point: *one has to Parallenging mentally while Chanting or (vice versa) Chanting while Parallenging Mentally*.

- **anyone chanting without implementing this method, seems to be walking in the dark:** The hagiographical reference “if the blind lead the blind, both will fall into a pit” (Mth. 15,14) is perhaps hidden here. The term “dark” is written in Greek text through the word «σκοτομήνη», such a rare word, which one could find only in relevant hymnographical poems.

2

Therefore, the chanter should firstly predicate the pre-defined mode and hereupon commence chanting, because this mode predication is the basis of the melody that is about to be chanted; for it is the beginning or Ison as described in technical terms, as well as the corresponding ending of the same melody.

- **the chanter should firstly predicate the pre-defined mode and hereupon commence chanting:** At this point we have such an interesting description of the procedure of the so-called *intonation formula* of any mode; same procedure has also been described in relevant previously known theoretical treatises, as for example the one of the so-called *Agiopolitis*: *When we are going to sing – or to teach – we must begin with an Enechema. This term denotes the introduction of the Echos – ananeanes, for instance, which means “O Lord, forgive”. The reason (of this invocation) is that whatever begins ought to begin “from God” and to end, as well, “in God”* (Raasted, 1983: 11-2³).

• *this mode predication is the basis of the melody that is about to be chanted; for it is the beginning or Ison as described in technical terms, as well as the corresponding ending of the same melody*: Here, the successive usage of the terms “basis”, “the beginning”, “Ison”, “end”, in combination with the periphrastical expression “in technical terms” (which should clearly be read: *according to Byzantine Music theoretical standards*) they directly refer to the following reference of the so-called *pre-theory of Papadiki*: “Beginning, Middle, End and System of all the neumes is the Ison” (Tardo, 1938:151; Alexandru–Troelsgård, 2008 & 2013).

3

The Establishment of the Mode is critical for the procedure of Parallage; Parallage is the counting of the steps and chanting constitutes their quality; therefore the one cannot exist without the other; to be more clear, Parallage is a simultaneous counting and qualitatively chanting procedure.

• *the establishment of the mode is critical for the procedure of Parallage*: At this point a particularly remarkable “connection” is mentioned: it seems, firstly, to be reflected to the obvious correlation of the so-called “Parallage” procedure of musical study; the competent polysyllabic steps are mentioned here, through which one could perform any mode’s *intonation formula* (the one that was described just in the previous sentence: *the chanter should firstly predicate the pre-defined mode and hereupon commence chanting*); secondly, however, and according to what in the rest of same sentence is stated by the term “chanting”, what seems to be implied here is the final stage of Byzantine Music performance, the one of the so-called “Melos”, according to which is indeed estimated “the quality of the voices”; yet, while we follow the thoughts of the writer of this theoretical treatise to proceed even further, it is directly ascertained that in the already formed aforementioned dipole “Parallage-Melos” (: *the one cannot exist without the other*) the procedure of “Metrophonia” is also implied; from the last, but cleaner, reference, the aforementioned possibility of understanding the meaning of “chanting” as *Melos* seems to withdraw and the following simple (and vice versa written here) quotation takes its place: *more melismatic and melodic performance of “Metrophonia” (“Metrophonia according to a qualitatively chanting procedure”) consists the “Parallage”: Parallage is a simultaneous counting and qualitatively chanting procedure.* The very strong and inseparable bond of both meanings (“Parallage”-“Metrophonia”) which (under a philosophical and pedagogical notion) it is not only being described periphrastically (*the one cannot exist without the other*) but also incommunicatively (via the important and exceptional meaningful Greek verbal type «συνέζευκται»), it could (under an imaginative search for possible hidden musical parameters in Roussanos’ thoughts) be understood more practically as an indirect suggestion (possible or able to) of being sounded in parallel (according to a Polyphonic way); a musical implementation (according to a typical Parallage and Metrophonia reading of the well-known shape of the wheel of octaechia; that is vocally ascending and descending a pentachord) would imprint both the aforementioned performance procedures sounded simultaneously, according to a totally interesting vertical parallel development; if such is the hypothesis, the (early) Polyphonic dimensions of Byzantine Music (a Music dogmatically known as a Monophonic one) could perhaps revealed here.

I think that at this point some more explanatory comments are needed:

I shall use here a virtual Byzantine Music score, a musical example that consists of an ascending and descending fifth; the score is written according to the so-called *Old Method* of Byzantine Notation; to chant this particular musical example I have to follow three stages, in order to study

and prepare the entire interpretation; they are the already aforementioned three stages, which are described as follow by a Byzantine Music theorist, Chrysanthos from Madytos, in his *Great Theory of Music* (pp. 241-3, §§ 69-73): **Parallage** [that was to adapt the polysyllable notes on the neumes of the melody's quantity, written, and to chant their continuous ascent and descent, and never the ison or large intervals], **Metrophonia** [that was to chant the melody of the troparion, as indicated by the neumes that notate the quantity of melody only, without observing the indications of the hypostaseis and the theseis] and **Melos** [that was to chant the melos of the troparion as indicated by the theseis of the neumes and the hypostaseis, by which is written not only the quantity of the melody but also the quality, without ignoring the words of the text]; since stages of *Parallage* and *Metrophonia* are here the center of our interest, its obvious that I should focus to both of them; so, on the one hand, if I try to perform the said musical example according to *Parallage* practice I have to follow a specific kind of procedure (the above one that Chrysanthos has already described, in other words I need "to adapt the polysyllable notes on the neumes of the melody's quantity, written, and to chant their continuous ascent and descent, and never the ison or large intervals") (fig.1).

Performing *Parallage* that way we can (in my opinion) clearly see, but also more easily understand all the musical and aesthetical elements which are prerequisite for the comprehension, the knowledge and the interpretation of music, were compressed in the initial score, hidden under a sequence of symbolisms, symbolisms the most important of which is technique of *Parallage* itself; how could we approach –and most of all decode– those elements and especially the technique of *Parallage* which is under examination here? Based on the former knowledge of particular teaching aids of music, from which, the so-called *wheel of octaechia* was the most important of all (fig.2).

On the other hand, the *Metrophonia* procedure, that (according to Chrysanthos) *was to chant the melody of the troparion, as indicated by the neumes that notate the quantity of melody only, without observing the indications of the hypostaseis and the theseis*, is based not on note's names but on the subscribed poetic text (fig.1).

To sum up, what Rousanos is saying in the last part of the above sentence of his theoretical treatise is (in simple words) that *Parallage* cannot exist without *Metrophonia*. As I have already mentioned above, at the original Greek text he is using a so dynamic verb: συζεύγνυμι, simply means that both techniques are like being married to each other. I come to wonder: how we can understand, describe and especially perform that "marriage" in musical terms? Perhaps according to the way I tried to show in the following musical example, by putting them together in a vertical way of development in order to simultaneously perform *Parallage* and *Metrophonia*. So, while first voice is singing *Parallage* [*Ananes*] second voice is giving (through, of course, any text) just the *Metrophonia* [*e*]. This could be an interesting, at least, and very didactic Byzantine Music approach according to a Polyphonic way of performance (ex.1).

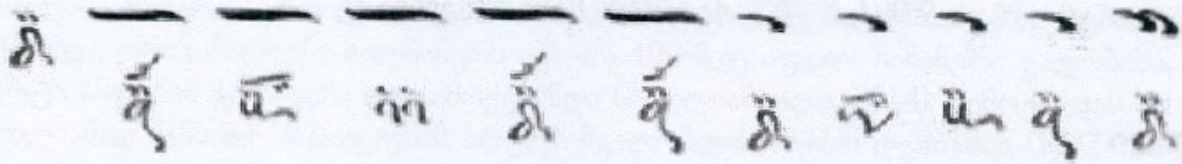
Finally, I come to wonder: is there any "Polyphony" hidden into Byzantine "Monophony"? That was the question I tried to investigate through the present paper; even though my opinion is clearly understandable in what I have already pointed out above, mentioned question remains an open one to future researchers...

References

- Alexandru, Maria, Troelsgård, Christian. (2013). "The Development of a Didactic Tradition– The Elements of the Papadike". In: *Tradition and Innovation in Late– and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October– 3 November 2008*. Pp. 1– 57. Editors: Wolfram, Gerda and Troelsgård, Christian. Leuven: Peeters.
- Alexandru, Maria, Troelsgård, Christian. (2008). "The significance of the so-called Papadiki for Byzantine Music Research". In: *Actes du VIe Colloque International de Palaeographie Grecque, Drama 21– 27 Septembre 2003*. Pp. 559– 572, 1222– 1233. Editors: Atsalos, B.–Tsironi, N. Athens: Greek Bookbinding Society.
- Chaldaïakes, Achilleas G. (2015). *Explanation in Byzantine Music, by monk Pachomios*. Athens: Athos Editions.
- Karaisaridis, Konstantinos. (2013). *Liturgical Aspects into Pachomios Rousanos' work*. Athens.
- Raasted, Jørgen. (1983). "The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory (preliminary edition)". In: *Cahiers de l'Institut du Moyen– Âge Grec et Latin* 45. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Romanou, Katy. (translation) (2010). *Great Theory of Music by Chrysanthos of Madytos*. New Rochelle, New York: The Axion Estin Foundation.
- Tardo, Lorenzo. (1938). *L'Antica Melurgia Buzantina. Nell' Interpretazione Della Scuola Monastica Di Grottaferrata*. Grottaferrata: Scuola Tip. Italo Orientale "S. Nilo".

სურათი 1. პარალაგი და მეტროფონია – ერთდროულად თვლა და ხარისხობრივი გალობის პროცედურა.

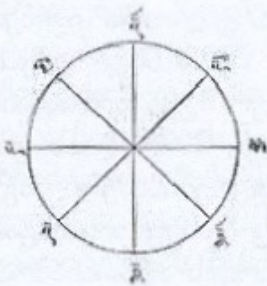
Figure 1. Parallage & Metrophonia - a simultaneous counting and qualitatively chanting procedure.



e- pi- pho- ni- a- e- pi- pho- ni- a:-

სურათი 2. ოქტოიხოსის ბორბალი.

Figure 2. Wheel of octaechia.



მაგალითი 1. პარალაგისა და მეტროფონიის სინქრონული შესრულება.

Example 1. Simultaneous performance of Parallage and Metrophonia.