

3. hlas

- **Modálna charakteristika 3. hlasu v rôznych tradíciách**
- **Systém popevkov 3. hlasu v ZR a „farebnosť“ períód**

© 2010 irmologion.nfo.sk

Stupnica 3. hlasu

Byzantský spev v 12.-14. storočí

Stupnica 3. hlasu v byzantskom speve 12.-14. storočia sa na základe rôznych teoretických prác dá spoľahlivo umiestniť na **základných tónoch** *F* a *c*. Pokiaľ by sme neuvažovali o žiadnych výnimkách, stupnica 3. hlasu by mala byť svojou lokalizáciou definovaná nasledovne:

+/+) **F** G a h **c** d e f g

Takéto ladenie obhajuje a pri transkripciách používa väčšina autorov združených okolo projektu Monumenta musicae byzantinae (MMB).

Podľa viacerých teoretikov sa v cirkevnom speve nepripúšťal tritonus, ani v súzvuku ani v sekvencii blízko po sebe idúcich tónov. Aj medzi byzantskými teoretikmi v 15.-16. storočí nachádzame zmienky o neprijateľnosti tritonu, nie je však jasné, do akej miery sa aplikoval v rôznych situáciách, kde je tritonus prítomný iba implicitne. V súčasnom gréckom speve sa tritonus v 3. a 7. hlase dokonca cielene využíva.

V 3. hlase narážame na možný problém tritonu pri formuliach s finálou *F*. Typickým prípadom sú záverové formuly:



Ako vidno, v kadencii sa melódia dôsledne vyhýba použitiu tónu *h/b*. Ak by tu bol znížený tón *b*, takéto „kľúčkovanie“ by nebolo potrebné. Vynechávanie tónu *h* pri finále *F* teda pravdepodobne naznačuje, že tón *h* bol neznížený. Napriek tomu však prítomnosť tónu *h* bez zníženia vo formuliach s finálou *F* dáva výslednému zvuku osobitný charakter, v ktorom je implicitný tritonus počuteľný – otázkou je, či bol prijateľný alebo nie. Skupina okolo MMB ho považuje za prijateľný, Lorenzo Tardo však nie a vo svojich transkripciách oktoichu dôsledne uvádza predznamenananie *F*-dur, tj. tón *b* znížený.¹ Tardova stupnica je teda

-/+) **F** G a b **c** d e f g

¹ Nechávame bokom skutočnosť, že asi tretinu stichír Tardo prepisuje mylne o terciu nižšie. Dôvody jeho omylu sú dnes vysvetlené a nemá zmysel sa týmto variantom ladenia ďalej zaoberať.

Novobyzantský spev

V súčasnom byzantskom 3. hlase, ktorý máme dobre doložený minimálne od 17. storočia, sa zápis melódií transponoval o kvintu nižšie. Melodika sa zjednodušila, počet melodických formúl sa zredukoval, pričom sa úplne strácajú formuly s pôvodnou finálou F a formuly s finálou *c*, pokiaľ nie sú na konci piesní, znižujú svoju finálu o terciu. Priebežné formuly s finálou *c*, *d* naopak ustávajú svoju finálu na tóne *e*. Výsledkom je po transpozícii striedanie formúl s finálami *a* a *D* (pôvodne *e*, *a*) a záver piesní na tóne F (pôvodne *c*).

Vzťah k pôvodným byzantským melódiám je napriek zmenám dodnes dobre čitateľný, čo možno vidieť napr. pri porovnaní irmosov sviatku Stretnutia Pána. Dá sa teda uvažovať o kontinuite tradície a s určitou pravdepodobnosťou predpokladať, že dnešná stupnica 3. hlasu by mohla byť dedičom pôvodného ladenia.

Dnešný grécky irmologický a troparický 3. hlas využíva tzv. *enharmonickú* stupnicu, ktorá je typická prítomnosťou „6-čiarkového“ poltónu v intervale *a-b*:

Dnešný enharmonický 3. hlas:	C	12	D	10/8	E	8/10	F	12	G	12	a	6	b	12	c
Pôvodný 3. hlas:	F	G	a	h	c	d	e	f	g						

Vidíme, že dnešný tetrachord *CDEF* zodpovedá pôvodnému *Gahc* a mäkkodiatonicky pohyblivý tón E zodpovedá pôvodnému *h*, ktorý mohol byť takisto pohyblivý. Tetrachord *FGab* zodpovedá pôvodnému *cdef*. Čistá kvarta *Fb* je potomkom čistej kvarty *cf*².

Podstatou enharmonického ladenia 3. hlasu nie je nízky tón *b*, ako by sa zdalo z neumového návestia, ale vysoký tón *a*.³ Práve ten ako potomok pôvodného *e* by mal byť ladený mäkkodiatonicky – *F 12 G 10 a 8 b*.⁴ Ak je namiesto toho o dve čiarky vyššie (*G 12 a 6 b*), ide o výnimku. Odpoveď azda treba hľadať vo vývoji 3. hlasu, kde v priebehu 15.-16. storočia narástol počet formúl s finálou *D* (*a*) a dokonca tón *D* (*a*) bol istý čas aj jednou z globálnych finál 3. hlasu.⁵ Na základe toho považujeme za prirodzené predpokladať, že tento tón musel byť jedným a azda aj hlavným z isonov v 3. hlase. Zvýšený tón *a* (*e*) je potom iba prirodzeným dôsledkom doladenia intervalu *D-a* (*a-e*) na čistú kvintu.

Z uvedených pozorovaní možno vyzdvihnúť dve skutočnosti:

1. Dnešné enharmonické ladenie troparicko-irmologického 3. hlasu je zrejme výsledkom nárastu významu tónu *D* a jeho používania ako isonu.
2. Ak súčasná melodika 3. hlasu zachováva podstatné črty pôvodného 3. hlasu, potom je potvrdením jeho ladenia typu *+/+*. Tón *h* mohol byť pohyblivý, pri tóne *e* je to otázne.

² Tón *b* sa dnes vo formuliach operujúcich v tetrachorde *abcd* zvyšuje a správa sa ako mäkkodiatonicky pohyblivý tón. Pri isone F tak často vzniká tritonus (tzv. lýdická kvarta), ktorý je pre súčasný 3. hlas typický.

³ 3. hlas využíva v papadickom štýle aj mäkkodiatonickú stupnicu, ktorá má takisto základ F a čistú kvartu *F-b*.

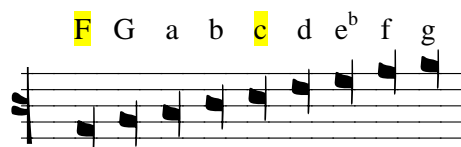
⁴ Mäkkodiatonický *a* nachádzame (v rozpore s predpisom v neumoch) v reálnej interpretácii svetilnu „*Ton nymfona sou*“ niektorými konštantinopolskými kantormi.

⁵ Dokladom tohto vývoja je znamenný rospev a niektoré tropáre v *gréčskom* a *bohľarskom rospeve*, ale aj v nechrysanthovskej rumunskej tradícii.

Znamenný rospev – noty

Znamenný rospev 3. hlasu má v kyjevskej notácii ladenie so zníženými tónmi b , e^b :

-/-)



Od 18. storočia, keď úplne prevládla teória univerzálnej tetrachordálnej stupnice v cirkevnom speve, si inú stupnicu 3. hlasu ani nemôžeme predstavovať. Otázkou je, či to tak bolo vždy.

Naše úvahy v záujme zrozumiteľnosti budeme demonštrovať na konkrétnom popevku. Najvýstižnejším príkladom je *mreža*, popevok s jednoznačne určenou melódiou, používaný aj v iných hlasoch:



Pri *mreži* je nepredstaviteľný tón h a tiež neznižovaný e . Prítomnosť mreže, doložená v jednoznačnej neumovej formulácii od 16. storočia, je zrejším dôkazom ladenia -/-. Avšak reliktné v niektorých piesňach (napr. stupňové antifóny) nachádzame aj *mrežu* s finálou c :



Gr., 12.-14. stor.



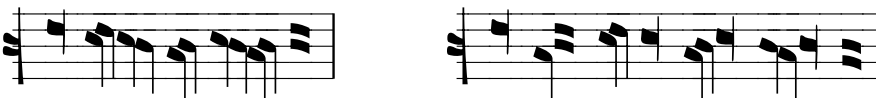
Tento variant *mreže* je blízky svojmu byzantskému pravzoru a naznačuje, že štandardná mreža s finálou b je v 3. hlase novším prvkom, importom z iného hlasu.

Je preto možné, že ladenie -/- sa objavilo až koncom 15. storočia v rámci veľkej reformy notácie, keď sa mnohé z popevkov 3. hlasu prispôbili normatívnemu zneniu podobných popevkov z iných hlasov. Samozrejme, toto ladenie sa nemuselo týkať a zrejme sa ani netýkalo všetkých popevkov.

Znamenný rospev – staroobradovci

Pre výskum ladenia znamenného rospevu (nielen) 3. hlasu má veľký význam ústna tradícia staroobradovcov, ktorá cez generácie zachovala mnohé z tých prvkov spevu, ktoré sa nezvykli zapisovať na papier („dobrý kantor to má vedieť“). V úryvku melódie jednej zo stichír 3. hlasu si môžeme všimnúť nasledovné ladenie niektorých známych popevkov:

a) Voznosec veľký Previvka



Popevky, ktoré sa pohybujú v rozsahu neprevyšujúcom tón *d*, majú spravidla⁶ znížený tón *b^b*, a to bez ohľadu na to, či melódia stúpa alebo klesá.

b) Prihlaska Fita dvoječelná



Pokiaľ sa tón *h* ocitne v pozícii lokálneho minima, aplikuje sa naň zákon atrakcie a mení sa z *b^b* na prirodzený *h*.

c) Kulizma



Pokiaľ sa melódia popevku pohybuje v priestore určenom základným tónom *c* a vystupuje k tónu *f*, tón *e* je neznižovaný. Podobne je neznižovaný tón *h*.

d) Podjezd + mreža



V *podjezde* sa ešte aplikuje zákon atrakcie na tón *h*. Prekvapivo však tón *e^b* ostáva znížený napriek postupu melódie v ornamentácii až k tónu *f*. Rovnako znížený *e^b* vládne aj *mreži*, kde by sme to vzhľadom na analogický melodický postup ako v *kulizme* neočakávali. Pred kadenciou s finálou *b^b* sa už neaplikuje ani zákon atrakcie.

Príklad *mreže* predstavuje v rámci 3. hlasu protirečenie, ktoré možno prekonať asi len dvoma spôsobmi. Prvým by bolo pravidlo, ktoré melódiu neprevyšujúcu tón *e^b* bude považovať za melódiu dolnej oblasti určenej základným tónom *a*. Ak by sme ornamentačný výstup *mreže* *k f* ignorovali, *mreža* by spĺňala túto podmienku. Problémom však je to, že melódia *mreže* neklesá pod tón *b^b* a jej kontúry veľmi jednoznačne pripomínajú *kulizmu*, popevok hornej oblasti. *Mreža* jednoducho nemá charakter popevku dolnej oblasti.

Druhým východiskom by bolo, berúc do úvahy už spomenuté porovnanie s byzantskými paralelami, vyhlásiť *mrežu* za výnimku, teda za popevok, ktorý sa pripodobnil rovnomennému popevku iných hlasov a tým sa vymkol pravidlám 3. hlasu.

⁶ Každé z uvedených pravidiel má svoje výnimky, ich platnosť je na úrovni štatistickej prevahy.

Prostopenie – iteratívna stichirová melódia

Úvahy o ladení 3. hlasu čiastočne objasňuje a zároveň komplikuje iteratívny stichirový nápev zachovaný v *prostopení*. Táto melódia pochádza ešte z čias pred rozmachom irmologionov, čiže z 15.-16. storočia.⁷

Modelový nápev – Bokšay:

Keďže tón *c* je v 3. hlase základný, jeho zvýšenie na *c#* je nepochybne sekundárne a nemusíme mu na tomto mieste venovať pozornosť. Tóny *a*, *d*, *f* sú „na svojom mieste“.

Tón *b/h* sa dá považovať za pohyblivý, ale nemožno vylúčiť ani možnosť, že tón *b* je štandardne znížený a zvyšuje sa len pod vplyvom atrakcie.

Kľúčové v prostopení však je to, že tón *e* je celoplošne neznížený, dokonca aj v polohách, kde obvykle pôsobí zákon atrakcie. To znamená, že tón *e* tu nielenže nie je znížený, ale on ani nie je pohyblivý. Správanie tónu *e* v prostopení zodpovedá v novobyzantskom kontexte enharmonickému ladeniu tetrachordu *cdef* (*FGab*) a prezrádza, že ladenie 3. hlasu určuje druhotný základný tón *a*.

Podľa prostopenia by teda stupnica 3. hlasu mohla byť typu *-/+* alebo dokonca *+/+* na chrysanthovský spôsob, čiže s pohyblivým *b/h* a pevným *e*:

?/+) **F** G a b/h **c** d e f g

Pri posudzovaní melódie prostopenia narážame na niekoľko problémov. Hoci ide nepochybne o znamennú melódiu, nie je jasné, či novobyzantský vplyv na ňu nebol výraznejší než na korpus ostatných melódií 3. hlasu. Inými slovami, či rozdiel medzi stupnicou znamenného irmologického 3. hlasu a stupnicou stichiry v prostopení je spôsobený reformou znamenného rospevu alebo naopak, akceptáciou novobyzantských prvkov v iteratívnom nápeve, ktoré sa do konzervatívnejšieho znamenného rospevu nedostali.

Otázkou je tiež odlišenie pôvodných prvkov ladenia od novších nánosov. Okrem terciových posunov a zvyšovania tónu *c* však v tomto smere nie je dôvod na podozrenia. Potvrdenie starobylosti nápevu a aj jeho systémovosti v kontexte ZR nájdeme v porovnaní s vyššie spomínaným staroobradovským ladením. To sa s prostopením zhoduje na nezníženom tóne *e*, a rovnako na dvojakom charaktere tónu *b/h*.

⁷ Globálna finála *a* prezrádza čerstvý novobyzantský vplyv, takže nápev by nemal byť starší než z 15. storočia.

Vianočný kondak

Vianočný kondak sa zachoval zhruba v rovnakej podobe vo všetkých novobyzantských tradíciách a nájdeme ho aj v ruténskych irmologionoch, čo je pre nás kľúčové z hľadiska umiestnenia melódie na osnove. Základná dvojformula vyzerá nasledovne:

The image shows three staves of musical notation. The top staff, labeled 'Grécky nápev', shows a sequence of blue diamond-shaped notes on a five-line staff. The middle staff, labeled 'J002', shows a sequence of black square notes on a five-line staff. The bottom staff, labeled 'J951', shows a sequence of black square notes on a five-line staff, similar to J002 but with a different starting point.

Ladenie gréckeho nápevu je zrejmé. Zhruba rovnaká melódia v J002 je zapísaná o pozíciu vyššie, ale pravdepodobne⁸ aj kľúč je o jedno miesto vyššie, takže by šlo o rovnaké ladenie. V J951 je melódia na rovnakej výške ako v J002, ale už so štandardným kľúčom. Z toho vyplýva nasledujúce **rozporuplné** ladenie stupnice kondaku:

Gr.	C D E F G a	(dnešné oficiálne ladenie)
resp.	G a h c d e	(pôvodné ladenie)

A short musical notation snippet showing a sequence of blue diamond-shaped notes on a five-line staff, representing the Greek melody.

J002/951	G a h/b c d e/e ^b
----------	------------------------------

Two musical notation snippets. The first shows a sequence of black square notes on a five-line staff. The second shows a sequence of black square notes on a five-line staff, similar to the first but with a different starting point.

Otázkou je, či melódia naozaj existovala v dvoch rôznych ladeniach. O používanosti gréckeho ladenia niet pochýb. J002 je sporné iba pri tóne *h/b*, keďže *e* je určite neznížený. J951 síce zápisom implikuje zníženie *b*, *e^b*, ale ide o bukovinský rukopis z 18. storočia zameraný výslovne na prepis aktuálnej gréckej tradície a tá rozhodne v tom období dané tóny neznižovala. Sme preto skôr naklonení pochybovať o kľúči⁹ než o ladení melódie.

Je pozoruhodné, že základná formula (označená R) má v kadencii jasnú znamennú paralelu v popevku *taganec* alebo *nametka*:

Two musical notation snippets. The top one is labeled 'J002, kondak' and shows a sequence of black square notes on a five-line staff. The bottom one is labeled 'Taganec' and shows a sequence of black square notes on a five-line staff, similar to the top one but with a different starting point.

⁸ Pisateľ J002 nevynikal krasopisom ani presnosťou, takže nie je možné s dostatočnou istotou rozhodnúť, kde sa presne kľúč nachádza. Avšak výslovne uvedená odrážka pred tónom *e* zabraňujúca jeho zníženiu hovorí skôr v prospech vyššieho kľúča.

⁹ V J951 je viacero podobných prípadov – možno je naozaj namieste otvoriť otázku chápania kľúčov a stupníc v kyjevskej notácii.

Tento vzťah na jednej strane podporuje hypotézu, že aj v ZR bol pôvodne tón *h* neznižovaný, na strane druhej zas vysvetľuje, prečo mohol mať pisateľ J951 tendenciu písať kondak normatívnym spôsobom bez ohľadu na význam kľúča.

Pozoruhodné je tiež ukončenie kondaku. V časti rumunských prameňov a v J951 je finálou tón *D* (*a*). V J002 je síce finálou *C* (*G*), ale vzhľadom na viaceré nezrovnalosti nevyklúčujeme, že ide o chybu. V chrysanthovských prameňoch je finálou kondaku tón *C* (*G*), čo považujeme za novšiu nešťastnú¹⁰ korektúru s cieľom zabezpečiť štandardné „durové“ ukončenie piesne.

Nápev kondaku v prostopení má pravdepodobne korene v byzantskom kondaku a zachováva si byzantské ladenie. Koncová formula nápadne pripomína záver prokimenov 3. hlasu v prostopení:

Kondak, záver	
Prokimen, záver	

¹⁰ Tón *D* (*a*) je historicky akceptovateľná finála. V prípade rigoróznejšej unifikácie finál 3. hlasu by sa mala finála zvýšiť o terciu na *C* (*F*) a nie znižovať.

Bulharský rospev

Melódie bulharského rospevu v ruténských prameňoch predstavujú rozporuplný systém informácií.

Tropáre:

Nápev tropárov svojimi kontúrami presne kopíruje strednobyzantský psalmodický model. Ladenie stupnice je však iné a otázka znie, či je chybné určená stupnica psalmódie 3. hlasu alebo sa bulharský rospev odklonil, a ak áno, tak kedy a prečo.

Stupnica psalmódie		a	h	c	d
Stupnica BR (-/?)	F G	a	b	c	d

Zvláštnosťou je, že koncom 18. storočia (S457, L1816) sa finála začína meniť na *b*. Táto zmena nemá vplyv na zvyšok melódie, často ide doslova len o náhradu posledného tónu. Je to však dokladom uvedomovania si rozdielu medzi zvukom novobyzantských a ruténskych melódií, hoci spôsob nápravy nebol správny.

Okrem základného nápevu tropáru sa používala jeho slávnostná modifikácia, v ktorej sa finála *c* zmenila na *F* a tomu sa čiastočne prispôbili kadenčné postupy. Tu už je samozrejme znížený tón *b* nutnosťou. Nápev je doložený ako samopodoben „*Krasotí d'ívstva*“ v rumunskej (Cunțanu) a ruténskej tradícii.

Sedálny:

Nápev sedálnov je iteratívny a jeho iteratívna formula vo svojej podstate predstavuje spojenie *T-predsadenia* s *kulizmou* alebo *pojezdou*.¹¹ Konečný popevok pripomína *skovorotku*. Na základe tejto podobnosti možno stanoviť, že ruténsky nápev sedálnov je správne „usadený“ v notovej osnove.¹² Jeho ladenie neprekvapuje:

Ruténsky variant (-/-)	G	a	b	c	d	e ^b
------------------------	---	---	---	---	---	----------------

Viac prekvapuje nápev *prostopenia* s osobitným ladením, pri ktorom nie je jasné, či ide o melódiu čiastočne zníženú o terciu (nepravdepodobné) alebo o podstatne premodulovaný nápev v pôvodnej výške a o terciu vyššou kadenciou.

Prostopenie (znížené)	F G	a	b	c	d ^b
Prostopenie (štandardne)		a	h	c [#]	d e f

Ak by išlo o čiastočné terciové zníženie pôvodnej sedálnovej melódie, bude ťažké vysvetliť tón *d^b*, ktorý nemá analógiu v ZR ani v staršej či novšej byzantskej tradícii. Pravdepodobnejšie teda je, že ide o zvláštnu moduláciu stupnice v pôvodnej výške. Záhada zníženého tónu *d^b* tak nie je záhadnou – ide v skutočnosti o tón *f*. Neznížené tóny *e* a *h* sú v súlade s očakávaním, zaráža iba zvýšený tón *c[#]*, ktorý však má presnú analógiu v iteratívnom stichirovom nápeve *prostopenia* a je vysvetliteľný zákonom atrakcie a stúpaním melódie. Naozaj problémovým bodom je to, že aj finála sa nachádza na tóne *c[#]*, čo je úplným popretím podstaty 3. hlasu. Dá sa to jednoducho pochopiť (nie však akceptovať) – ak je v celom tropári tón *c[#]* zvýšený, je už ťažké a dokonca neľúbozvučné ukončiť tropár na tóne *c*.

¹¹ V ruténskej tradícii sú tieto dva popevky ťažko odlíšiteľné.

¹² V tlačených ruských prameňoch je táto melódia o terciu nižšie, čo považujeme za chybu alebo zámerný redaktorský zásah.

Plótižu usnúv:

Osobitným variantom sedálnovej melódie je svetilen „Plótižu usnúv“.¹³ Ten je v ruskej redakcii BR opäť zapísaný o terciu nižšie, ale v tomto prípade ide jednoznačne o redaktorský posun a nebudeme ho brať do úvahy.

Na úvodnej formulí si môžeme všimnúť zvýšený tón c^\sharp u Bokšaya, ale zároveň výslovne sekundárny charakter (vplyv atrakcie) tejto zmeny.

O niečo ďalej si možno všimnúť, že tón e sa tu správa dvojako – je znížený, ak melódia operuje v rozsahu $G-e^b$, a zvýšený, ak sa melódia pohybuje (aj pri klesaní!) v hornej oblasti $d-G$. Stupnica je teda dvojdielna a zmeny tónu e preto neznamenajú nutne, že je pohyblivý. Naopak, typickým pohyblivým tónom je prostopení ff^\sharp .

Skutočným prevrpením je záverová formula s finálou G , čo nemá nikde v 3. hlase obdoby. Nemáme presvedčivé vysvetlenie pre tento jav, iba hypotézu, že ide azda o asimilačnú zmenu pod vplyvom 5. hlasu.¹⁴

Stupnica je tu teda **(-/+)**

$G a b c d e^b$
 $d e f g (a)$,

ale je otázne, aký podiel na jej formovaní má asimilačný tlak 5. hlasu a či nejde v skutočnosti o komplexný „treťopiaty“ hlas.

¹³ Podobné závery platia aj pre svetilen „Čertóh tvož“,

¹⁴ Nápev svetilnu zdieľa mnoho spoločných motívov so stichirou 5. hlasu BR „Priidíte ublažím Iósifa“, ktorá sa spieva na Veľkú sobotu. Rovnako možno vplyvu tejto stichiry pripísať spomínanú dvojakosť tónu e .

Iteratívny stichirový nápev:

Iteratívny nápev stichír v BR na prvý pohľad zaráža nezvyčajným predznamenáním v rukopisoch VS. Analýza melódie ukazuje, že v skutočnosti ide iba o mylný pokus zosúladiť zápis s teóriou, napriek tomuto omylu však ide o dôležitý doklad o tom, že pisatelia irmologionov v 17. storočí poznali akési teoretické zásady pri zápise jednotlivých hlasov a lokalizácia melódie do osnovy nebola iste náhodná.

Od najstarších variantov po najnovšie stichirový nápev využíva bez výnimky novobyzantské ladenie +/+.

Stupnica:

pôvodná	G	a	h	c	d	e	f
transp.	C	D	E	F	G	a	b

Zhrnutie

Celá novobyzantská tradícia používa v 3. hlase stupnicu +/+, teda pracuje s tónmi

F	G	a	h	c	d	e	f
C	D	E	F	G	a	b	c d.

resp. v aktuálnej transpozícii

Pohyblivým tónom je iba *h* (*E*), kým *e* (*a*) vo vzťahu k častému isonu D si udržuje od neho stabilnú vzdialenosť čistej kvinty. Pri speve vo vyššom tetrachorde *a-d* úlohu pohyblivého tónu preberá dnešný *b/h*.

Je pravdepodobné, že predchádzajúci strednobyzantský systém využíval približne rovnakú stupnicu, nejasnosti sú však okolo tónov *h* a *e* (netransponované).¹⁵

Tón *e* je vo väčšine zachovaných nápevov 3. hlasu neznižovaný, dokonca aj staroobradovskom ZR a v stichirovom nápeve prostopenia. Predpokladáme preto, že súčasný tón *e^b* v ZR predstavuje inováciu prinesenú pravdepodobne až trichoirdálnou teóriou *sohlasí*, prevládajúcou od 18. storočia.

Tón *h* v strednobyzantskom systéme nachádzame aj vo formuliach s finálou F a je otázne, či sa kvôli tomu neznižoval na *b*, a ak áno, či išlo o občasné alebo permanentné zníženie. Novobyzantská tradícia tu nie je smerodajná, pretože v nej sa finála F stratila a nízke formuly sa nahradili vyššími. V ZR je tón *b* znížený alebo pohyblivý, v iteratívnej stichirovej melódii prostopenia je pohyblivý. Troparický bulharský nápev vychádzajúci z archaickej psalmódie využíva tón *b* ako znížený. Nemožno vylúčiť, že aj v strednobyzantskom systéme bol tón *h* minimálne pohyblivý, ak nie permanentne znížený a zvyšovaný len atrakciou.

¹⁵ Pohyblivosť tónu *h* je pravdepodobná, otázkou je len stabilita tónu *e* – mohol mať v strednobyzantskom systéme, kde tón *a* nehral tak významnú rolu, pohyblivý charakter?

Kompozičný základ 3. hlasu

Melodika 3. hlasu ZR je pomerne jednoduchá a využíva sa pomerne úzka množina popevkov. Na odlišenie jednotlivých períód sa využíva striedanie rôznych „farieb“ melódie, nejde však o striedanie submódov ako napr. v 4. hlase.

I. Najčastejšou finálou v 3. hlase ZR je tón *a*. Tej zodpovedajú predovšetkým nasledujúce kombinácie¹⁶ popevkov v jednej períóde (2 až 3 kóla):

Osoka + Taganec = ddd/c + ccc/a
Osoka + Nametka = ddd/c + ddd/a

Derbica + Taganec = ccc/c + ccc/a
Derbica + Nametka = ccc/c + ddd/a

II. Farebným kontrastom k períódam typu I. sú kombinácie o čosi vyšších popevkov s finálou *c* alebo *b*. Hoci ide o dve melodicky výrazne odlišné možnosti, v strednobyzantskom systéme sa podobali a finála *b* je len novším asimilačným prvkom.

Kulizma = ccc/c + ddd/c
Derbica + Kulizma = ddd/c
Podjezd + Mreža = ccc/e^{b?} + eee^{b?}/b

III. Prechodný typ, ktorý spája períódy typu II. a I., má deklamačný tón aj finálu *a*.


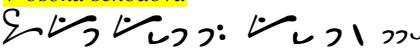
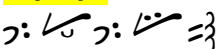
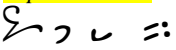



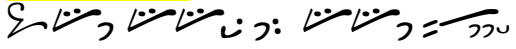
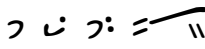
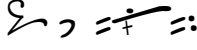

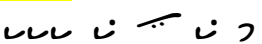



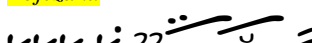


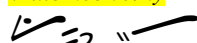

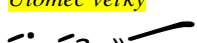
Prihlaska + Zadevec = aaa/a + aaa/a
Prihlaska = aaa/a
Zadevec = aaa/a

¹⁶ Zápis xxx/z označuje deklamačný tón x a finálu z.

System popěvků v 3. hlase

Popěvky 3. hlasy jsou především charakteristické V-S dualitou, tedy existencí párů podobně znejících popěvků s krátkým a dlouhým vrcholom kadencie. Jej analogií (v opačném pořadí) mezi záverovými popěvkami je K-M dualita, tedy páry popěvků typu kulizma a mreža.

Priebežné popěvky:

Trieda	V-variant	S-variant
II	<p>Osoka </p> <p>V-osoka schodová </p> <p>Vozderžka </p> <p>K-predsadenie </p> <p>Prechvat </p>	<p>Derbica </p> <p>Podjezd </p> <p>S-osoka schodová </p> <p>Podvertka </p> <p>P-predsadenie </p> <p>Ulomec malý </p>
III	<p>V-vozmer </p>	<p>S-vozmer </p>
IV	<p>Voznosec stredný </p> <p>Taganec priebežný </p>	<p>Pojezdka </p> <p>Ohybka </p>
V	<p>Prihlaska </p> <p>V-ulomec veľký </p>	<p>Prihlaska skrátená </p> <p>Ulomec veľký </p>

Záverové popevky:

Trieda	M-variant	K-variant
KM	<p data-bbox="321 302 391 329">Mreža</p> <p data-bbox="326 331 727 373">ن ا ج ه و ز ح ط ي ق ك غ ف ع =</p> <p data-bbox="321 506 472 533">Previvka malá</p> <p data-bbox="326 535 634 577">ا ب ج د ه و ز ح ط ي ق ك غ ف ع =</p> <p data-bbox="321 617 412 644">Taganec</p> <p data-bbox="326 646 675 688">ا ب ج د ه و ز ح ط ي ق ك غ ف ع =</p>	<p data-bbox="792 302 878 329">Kulizma</p> <p data-bbox="797 331 1162 373">ا ب ج ه و ز ح ط ي ق ك غ ف ع =</p> <p data-bbox="792 407 883 434">Nametka</p> <p data-bbox="797 436 1179 478">ا ب ج د ه و ز ح ط ي ق ك غ ف ع = +</p> <p data-bbox="792 512 883 539">Previvka</p> <p data-bbox="797 541 1195 583">ا ب ج د ه و ز ح ط ي ق ك غ ف ع =</p> <p data-bbox="792 617 878 644">Zadavec</p> <p data-bbox="797 646 1114 688">ا ب ج د ه و ز ح ط ي ق ك غ ف ع =</p>