

4. hlas

bulharského rospevu (BR)

Modálna charakteristika

© 2009 irmologion.nfo.sk

I. Tropár, stichiry, sedálny

Tropáre v gréckej tradícii

Vývoj spevu tropárov je nám neznámy až do 13.-14. storočia, keď sa objavujú ich prvé neumové zápisy z gréckeho prostredia. Tropár je svojou pozíciou v liturgii a aj nápevom úzko zviazaný s prokimenom „Θεός Κύριος“, ktorý sa spieva „ako žalmy“.¹ To znamená, že nápev tropárov vychádza zo spevu žalmov a jeho základom je to, čo Ch. Troelsgård nazval² jednoduchou *psalmódiou*. Psalmódia sa podriaďuje modálnym zákonom príslušného hlasu, ale na rozdiel od irmosov nepoužívala pevné melodické formuly. Mala svoj deklamačný stred, ktorým je v 4. hlase tón *d*, normatívne figúry na zvýraznenie prízvukov a ustálenú kadenciu. Z tohto materiálu až po aplikácii na konkrétny text vzniká melódia.

Spev tropárov bol teda spočiatku umeleckým čítaním. Keďže text tropárov sa delí na niekoľko zhruba rovnakých riadkov s podobnou distribúciou prízvukov, jeho čítanie pripomínalo jednoduchú iteratívnu melódiu. Takéto kváziiteratívne nápevy máme doložené od 14. do 16. storočia.³ Postupom času sa z tohto základu vykryštalizoval rozvinutejší melodický model, ktorý v niektorých hlasoch pretrval dodnes. Hoci nápev neopustil psalmodický základ, formuly sa pri opakovaní modifikujú tak, aby sa dosiahla potrebná dynamika celku melódie. V prípade 4. hlasu sa starobylá psalmodická melódia zachovala len v širokom (*argon*) nápeve prokimenu „Θεός Κύριος“. Vlastný tropár dostal pred 17. storočím rýchlejšiu melódiu, ktorú nachádzame (zníženú o terciu) aj v ruskom *gréčeskom rospeve*.

O stupnici 4. hlasu máme množstvo rozporuplných údajov. Jediným nepochybným faktom je základný tón *d*. Z dnešného pohľadu sa zdá položený príliš vysoko, ale v byzantskej teórii neexistoval pojem absolútnej výšky tónu⁴ a dôležitý bol intervalový vzťah k najbližším tónom v oboch smeroch. Z pohľadu teórie by sme mohli určiť stupnicu tropárov 4. hlasu nasledovne:

a **h** **c** **d** **e** **f** g

Takto definované ladenie potvrdzuje zápis širokej melódie tropárov 4. hlasu BR v kyjevskej notácii (od 17. storočia) a aj bukovinský grécky rospev z 18. stor., môžeme teda predpokladať, že aspoň na niektorých územiach v istom období sa používalo ladenie zodpovedajúce základnej teórii.

¹ Podobne sedálny sú zakončením *kathismy* (časti žaltára) a ich nápev takisto vychádza z psalmódie.

² Ch. Troelsgård, Cantus Planus Conference, Lillafjüred 2004.

³ Napr. Vatopedi Ms. 1493 (14. stor.), Sinai 1259 (16. stor.).

⁴ Stupnice sa zapisovali do kruhu.

Naše predstavy o stupnici tropárov komplikujú informácie o tom, že zrejme už od 11. storočia boli tóny *h* a *e* pohyblivé, teda sa znižovali pri klesaní melódie. Dnes už nevieme zistiť, ako veľké bolo toto zníženie a ako sa prejavilo na melódii. Príkladom, ktorý by mohol zodpovedať takejto stupnici, je bukovinský nápev kondaku 4. hlasu, v ktorom sa pri klesaní znižuje tón *e* (Ursuleac) alebo sa dokonca v stúpaní (!) znižuje *h* (Vorobkevič).

Znižovanie tónov *e*, *h* sa nemuselo viazať len na klesanie. Pozoruhodným príkladom je iteratívny stichirový nápev BR, ktorý vychádza takisto z psalmódie. V ňom sa, aspoň podľa niektorých prameňov (VS, *Kekragarion*), celá koncová formula preladuje znížením *e*, *h*. Tu už teda ide o skôr o prítomnosť určitej *fthory*⁵ s účinnosťou na dlhší úsek melódie.

Najradikálnejším príkladom v tomto smere je srbský nápev tropárov. Kontúry melódie zodpovedajú originálne ladeným paralelám (napr. J951), avšak nápev je o terciu nižšie. Tercovanie nebolo Slovanom cudzie, ale skoro vždy uprednostňovalo hornú terciu, pričom si melódia zachovala aspoň niekoľko pôvodných tónov. V srbskom tropári však ide o celoplošné rovnomerné zníženie o terciu, takže príčiny budú zrejme iné. Efekt „dolnej tercie“ totiž môžeme dostať práve tak, že natrvalo znížime pohyblivé tóny:

Základná stupnica	a h c d e f g
Znížené pohyblivé tóny	a b c d e ^b f g
Zníženie o terciu	F [#] G a h c d e

Podobným prípadom je ruský *grečeski rospev* tropárov 4. hlasu, ktoré sú akoby o terciu nižšie voči dnešnej „rýchlej“ gréckej melódii. Aj ruténsky malý nápev tropárov má rovnaké ladenie. Predpokladáme preto, že v určitom období na niektorých územiach mohlo prísť trvalému a celoplošnému zníženiu pohyblivých tónov a tým aj ku vzniku novej stupnice 4. hlasu.

Od 14.-15. storočia sa začínajú mnohé z piesní 4. hlasu zapisovať so základom G.⁶ Na kontúrach melódie sa pritom nič nemení. Otázkou je, či sa bezo zmeny transponovala o kvintu nižšie, alebo sa aj prispôsobila ladeniu spodného tetrachordu:

Pôvodná stupnica	a h c d e f g
Nová stupnica	D E F G a b ? h c

Konkrétne ide o tón *f* – zmenil sa na *b* alebo *h*? Mimo gréckej cirkvi nemáme doklady, ktoré by tomu nasvedčovali. Analogický vývoj pri irmosoch a stichirách 4. hlasu nepochybne zachoval tón *F/b/f* a niet náznakov po jeho zvyšovaní.⁷

V nápeve tropárov však nakoniec tón *h* prevládol a zároveň tón *a* sa trvalo znížil. Výsledkom je dnešná mätko-chromatická stupnica

D 10 **E** 8 F 12 **G** 8 a⁷ 14 **h** 8 c.

Predpokladáme, že uvedené teoretické príčiny neboli jediným ani postačujúcim hnacím motorom zmeny, ale skôr ich predpokladom a dodatočným ospravedlnením doladenia troparického 4. hlasu na *maqam huzam*.

Druhou zmenou, ktorá pomaly nastupuje v priebehu 15.-18. storočia, je zníženie finály o terciu. Namiesto typickej kadencie E F G sa melódia predčasne ukončí na E alebo z G ešte zostúpi dolu. Pri speve sa začína okrem isonu G používať aj E. Dodnes sa vedú diskusie o tom, ktorý z nich je správny.

⁵ Fthora = návěstie signalizujúce prechod do iného ladenia, alebo aj samotné dotyčné ladenie.

⁶ Takto sa zapisujú aj všetky irmosy 4. hlasu. V súčasnosti po Chrysanthovej reforme sa zápis stichír opäť ustálil na základnom tóne D. Irmosy sú tiež dnes späť v pôvodnej výške, ale finála a ison sa zvýšili na E.

⁷ Výnimkou je stúpanie melódie ku G. Táto zmena sa nezapisuje do neumov – je prítomná len v ústnej tradícii.

Tropáre (široký nápev) a stichiry BR

V ruskej tradícii niet až do konca 16. storočia zmienok o nápevoch tropárov. Prvé neумы sa viažu k proklimenu „Boh Hospód“ a niekedy sa za ním objavuje posledný riadok tropára s analogickou melódiou. Znamenný nápev pre „Boh Hospód“ sa objavuje aj v notovaných RI do 18. storočia. Uvedená prax nebola dostatočná pri vzrastajúcom liturgickom význame tropárov. V Rusku sa pre ne skladali nové melódie podľa pravidiel ZR, alebo sa prevzali nápevy z Grécka (grečeskij rospjev) či z južnej Rusi (BR), kde sa tieto nápevy objavujú prirodzene vďaka čulým kontaktom smerom na juh.


Grécky psalmodický spôsob spevu tropárov, ktorý prijali južní Slovania, sa v ústnej tradícii zmenil na petrifikované formuly, ktoré sa aplikovali na text bez zvláštneho ohľadu na prízvuky. Ladenie stupnice, pokiaľ sú údaje kvadratickej notácie úplné, je v súlade s prvotnou teóriou 4. hlasu:

Stupnica: a h c **d** e f
 D E F **G** a b



V prípade stichír je v niektorých rukopisoch (VS) v poslednej formuli doložené znižovanie tónov h/E a e/a:

 a b c **d** e^b f
 D E^b F **G** a^b b



Široký nápev tropárov BR je jednoformulový, finálou formuly a niekedy aj celého tropára je tón G. Vo väčšine prípadov sa však v poslednej formule od tónu G zostúpi na E:

bežný záver formuly



záver koncovej formuly



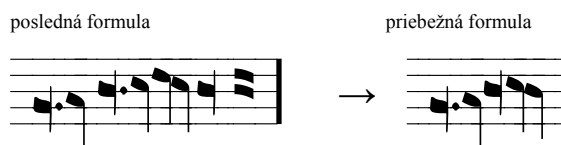
Stichirový nápev BR, ktorý sa aplikuje takmer na všetky stichiry 4. hlasu, je dvojformulový, pričom obe formuly majú základ v psalmódii. Zvláštnym javom je postupná zmena finály hlavnej formuly (zhodnej s jedinou formulou tropárov) z G na F:



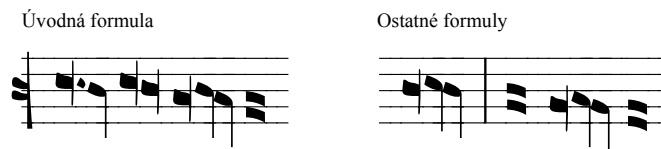
Tón F sa stáva aj celkovou finálou piesní, čo možno pozorovať nielen pri stichirách. Spoľahlivé vysvetlenie tohto javu nepoznáme. Azda môže byť príčinou „duálny obeh“ nápevov v dvoch rôznych ladeniach, keď vplyv piesní s trvale zníženými e, h a „durovým“ charakterom stiahol finálu piesní v „starom“ ladení o tón nižšie a urobil ich takisto „durovými“.

Sedálny BR

Nápev sedálnov BR tvorí jediná, avšak veľmi bohatá formula, ktorá má viacero styčných bodov s psalmódiou a tropárovou formulou. Finálou sedálnov je síce G, ale v priebehu iterácie kadencia formuly vystupuje iba po **F**:



Na začiatku formúl sa objavuje charakteristický kvartový zostup, najprv od G ku D a v ďalších formulách od F (finála predošlej formuly) ku C.



Malý nápev tropárov BR

Malý nápev tropárov tvoria dve veľmi jednoduché iteratívne formuly. Finálou je C a reperkusou E, čiže melódia sa pohybuje akoby o terciu nižšie než pri veľkom nápeve. V skutočnosti však ide skôr o prípad trvalého preladenia tónov *e*, *h* pôvodnej stupnice. Melódia teda patrí do jednej rodiny so srbským a ruským *grečeským* nápevom tropárov 4. hlasu. Postupným vývojom sa veľká časť melódie dvihla o terciu vyššie, čím sa zvuk tropárov (až na prvú a poslednú formulu) vrátil späť do normatívnej stupnice.

II. Kondak

V 4. hlase existuje viacero textových modelov pre kondak, z ktorých sa dva používajú najčastejšie. „*Voznesýjsja na krést vóleju*“ má dnes v modernej byzantskej tradícii bežnú troparickú melódiu. Druhým modelom je „*Javílsja jesí dnes*“, ktorý sa dnes spieva s použitím rovnakých formúl ako kondaky 3. hlasu a v stupnici 3. hlasu (finála C).

Za zmienku stojí, že dnešný grécky nápev nachádzame vo viacerých RI zo začiatku 17. storočia. Melódia je až na detaily zhodná s dnešnou, ale je zapísaná o tón vyššie. Je možné, že ide len o pokus dostať nápev na správnu výšku, keďže v J002 je zrejme o stupeň vyššie aj kľúč.⁸ Predpokladáme preto, že v tom čase už mal nápev dnešnú podobu a tak sa spieval aj v ruténskych chrámoch.

Predpokladáme, že starší variant kondaku sa mohol dobre zachovať v bukovinskej tradícii. Má podobnú melódiu a v rovnakej výške ako grécky nápev, ale jeho finálou je D a tóny *e*, *H* sa pri klesaní melódie – ale nielen vtedy – môžu znižovať. Melódia má veľa styčných bodov s psalmódiou. To by znamenalo, že v kondakoch 4. hlasu gréckej tradícii prišlo neskôr len k miernym zmenám v posledných formuliach, okrem iného k už spomínanému zníženiu finály o tón, tj. z D na C (kondak si zachoval pôvodnú netransponovanú stupnicu).

V ruténskej tradícii nachádzame len jeden melodický model pre všetky kondaky 4. hlasu, ale v starších irmologionoch je vzácny a neustálený. Pozostáva z dvoch iteratívnych formúl, zreteľne nadväzujúcich na bukovinský kondak. Prvá formula postupne mení finálu z D na E, čo je zmena typická pre grécke irmosy 4. hlasu. Druhá formula odzačiatku kolíše medzi finálami D alebo E, ku ktorým melódia vystupuje od A alebo H. Objavuje sa aj prípad finály C. Časom sa však kadencia druhej formuly dvíha a finála sa ustáľuje na E. Jedine Vorobkevič (jeho tzv. ruský nápev) si v koncovej predĺženej formuli zachováva pôvodnú finálu D.

⁸ Zápis kľúča je nedôsledný, takže uvedené tvrdenie treba brať s istou rezervou.

III. Samopodobeny „Udivísja Iósif“, „Skóro predvarí“

Sedálny modelu „Udivísja Iósif“ sú výnimočné nielen svojou melódiou, ale aj pre 4. hlas nezvyčajnou stupnicou *nenano* (=maqam hajaz). V súlade s teóriou 4. hlasu je základným tónom G, čím sa aj tetrachord D-G s ladením *nenano* ocitá na svojej bežnej pozícii z 2. a 6. hlasu. Problém však je v tom, že takto ani jeden z dôležitých intervalov nezodpovedá základnému ladeniu 4. hlasu. Navyše, paralely k tomuto sedáľnu v iných tradíciách sú zapísané väčšinou o tón nižšie. Predpokladáme preto, že pôvodným základným tónom pre tento sedáľen bol F (resp. c pred transpozíciou).

Dnešné gr. ladenie	D ⁸ E ^{b16} F ^{#6} G ¹² a ⁸⁻¹⁰ b-h c
Pôvodné ladenie	C ⁸ D ^{b16} E ⁶ F ¹² G ⁸⁻¹⁰ a ^{b-a} b
resp.	G ⁸ a ^{b16} h ⁶ c ¹² d ⁸⁻¹⁰ e ^{b-e} f

Ak je základným tónom F, od pôvodnej stupnice sa odchyľuje iba znížený D^b. V rumunských prameňoch jeho zníženie nachádzame málokedy, takže nápev mohol azda mať pôvodne aj štandardné ladenie. Vôbec však nemožno vylúčiť možnosť, že kantori na území Rumunska orientálny nápev prispôbili svojmu vkusu.

Štruktúra nápevu prezrádza, že bol pôvodne iteratívny s dvojformulovým jadrom A+G. Aby melódia sedáľnu získala potrebnú gradáciu, jednotlivé formuly sa pri opakovaní postupne modifikujú a zvyšujú, takže kým prvé dve formuly G sú typické záverečným kvartovým skokom D-G (G-c), posledné už majú klesajúcu kadenciu h-a-G (e-d-c).

V ruténskej tradícii má tento sedáľen bežný notový zápis bez akýchkoľvek indícií,⁹ že by stupnica nebola štandardná:

Ruténske ladenie

	C	D	E	F	G	a	b
--	---	---	---	----------	---	---	---

Základným tónom je F/c a kontúry melódie sú zhodné so základným, nemodifikovaným tvarom formúl A a G novobyzantskej melódie doloženej v bulharských a rumunských prameňoch (prvé dva riadky piesne). Na rozdiel od gréckej paralely sú v ruténskej melódii dlhšie deklamácie a o stupeň bohatšia exegéza.

Porovnanie BR nápevu „Udivísja Iósif“ so základnou sedáľnovou melódiou ukazuje viaceré zhodné úseky, vrátane spomínaného charakteristického kvartového zostupu na hranici formúl, ktoré potvrdzuje správnosť našej lokalizácie stupnice. Na druhej strane niektoré úseky melódie sú síce podobné ako v bežnom sedáľne, ale o tón nižšie. Opäť sa teda stretávame s fatálnou príťažlivosťou tónu F.

Modifikované byzantské formuly s melódiou presunutou nad základný tón sa stali základom pre nápev prostopenia. Navyše prekvapujúca podobnosť až zhoda tohto nápevu s melódiou stichiry 4. hlasu BR potvrdzuje pôvod samopodobenu v psalmódii 4. hlasu a naznačuje previazanosť vývoja formúl v oboch prípadoch.

⁹ Neprítomnosť označenia výnimiek zo stupnice nie je ešte dôkazom toho, že tie výnimky tam skutočne neboli.


Sedálen samopodoben „Skóro predvarí“ má v dnešnej byzantskej tradícii jednoduchý tropárový nápev. Avšak v bukovinských prameňoch nachádzame jeho staršiu melódiu, ktorá je v podstate skrátením a preusporiadaním motívov z formúl sedáľnu „Udivísja Iósif“, pričom zápis je v stupnici *nenano* (Ursuleac).

V ruténskych irmologionoch je tento nápev vzácny, keďže ide o sedálen, ktorého spev sa v nedel'u zaviedol až neskôr.¹⁰ Neprekvapuje, že nápev vyzerá ako určité zjednodušenie piesne „Udivísja Iósif“. Má podobné kontúry ako bukovinská melódia, ale opäť nič v zápise nenasvedčuje, že by v stupnici boli nejaké neštandardné intervaly. Ďalším zjednodušením nápevu vznikla starohaličská melódia (L1816), objavujúca sa aj v prostopení (Choma), ktorá sa v novohaličskom speve objavuje aj s nie veľmi pochopiteľným celoplošným terciovým zvýšením.

V prostopení je tento samopodoben takmer neznámy. Chomova¹¹ výpožička z haličskej tradície sa zrejme neujala. Na „Skóro predvarí“ sa reálne spieva iba ypakoi Paschy, avšak bez vedomia toho, o aký samopodoben ide. Výnimkou je len Racinom rozšírený Bokšayov irmologion, ktorý túto melódiu uvádza aj medzi samopodobenami 4. hlasu.

Hoci je nápev prostopenia podobný staršej ruténskej tradícii (už menej sa podobá haličským nápevom), má mnoho črt zhodných s bukovinskou melódiou. Okrem samotnej melódie je to znížený tón *a*, ako aj nepriame priznanie zníženia tónu D tým, že sa vynecháva tam, kde by jeho zníženie bolo prived'ni počut'.

Bukovinské ladenie C D^b E F G a^b



Ladenie v prostopení C (D) E F G a^b

Napriek tomu, že prostopenie má svoje korene v staršej ruténskej tradícii, je zrejmé, že nebolo izolované od južnejších území a preberalo odtiaľ až do 19. storočia spevy novej byzantskej tradície. Sedálen „Skóro predvarí“ je jedným, avšak zďaleka nie jediným príkladom úzkej väzby prostopenia na Bukovinu a Rumunsko. Zároveň máme pred sebou vzrušujúci príklad toho, ako ďaleko na sever sa až dostali orientálne ladené byzantské piesne.

¹⁰ Pôvodne sa na utierni spievali po dva sedáľny za každou kathismou. Vloženie tretieho sedáľnu do každej série sa presadilo zrejme až vydaním I'vovského irmologionu v r. 1709.

¹¹ Máme na mysli prítomnosť tejto melódie v Chomovom irmologione. „Požičanie si“ z haličskej tradície však urobil autor staršieho rukopisu J1087, z ktorého Choma čerpal.

IV. Irmosy

Spev kánonov v gréckej tradícii predstavuje osobitnú kategóriu so svojim vlastným vývojom, odlišným než pri spevoch na báze psalmódie. Vo väčšine prípadov ide o formulový typ spevu (neiteratívny), pri ktorom nestačila pamäť kantora a bolo potrebné používať neumový zápis. Keďže BR tvorí predovšetkým ústna tradícia, neprekvapuje nás, ak sa v systéme BR zachovalo iba niekoľko jednoduchých kánonov. V rámci 4. hlasu máme k dispozícii iba jediný, ale zato celý kánon (irmosy+tropáre) Kvetnej nedele. Vzhľadom na túto skutočnosť sa nedá hovoriť o všeobecnej charakteristike irmologického 4. hlasu v BR, ale len o analýze jedného kánona. Preto sa na tomto mieste obmedzíme len na niekoľko poznámok.

Nápev kánona je štrukturálne jednoduchý, vo väčšine irmosov používa obmedzený počet formúl zhruba v rovnakom poradí. Tam, kde má znamenný aj stredobyzantský nápev *fity*, má ich aj BR, avšak s odlišnou melódiou. Čo zaráža, je melódia zásadne odlišná od známych byzantských aj ruských nápevov tohto kánona, hoci použité formuly sú štandardné. Riešenie tejto záhady nie je zložitá.

Kánon Kvetnej nedele je jedným z najslávnejších v rámci 4. hlasu. Jeho byzantský aj ruský nápev sú zložitá s množstvom formúl a nepravidelnou výstavbou. Je pochopiteľné, že BR toto nedokázal akceptovať a miesto toho pravdepodobne použil jednoduchší model z iného kánona. Tým je podľa všetkého druhý kánon Päťdesiatnice. Ide o tzv. jambický kánon, v ktorom všetky irmosy majú rovnaký počet riadkov a rovnaký počet slabík vo všetkých riadkoch. Grécky nápev tohto kánona je úplne pravidelný, všetky irmosy majú až na drobné modifikácie zhodnú a takmer iteratívnu melódiu. Jej podobnosť s kánonom Kvetnej nedele v BR síce nie je viditeľná na prvý pohľad, ale podrobnejšie štúdium ukazuje jednoznačnú súvislosť. Dôležitá je pritom modálna zhoda kánona BR so stredobyzantským irmologionom a jediná finála D všetkých irmosov a tropárov, ešte bez náznakov jej neskoršieho zvyšovania na E, čomu sa nevyhol dokonca ani znamenný rospev.