

## Štruktúrna analýza znamenného rospevu

Najstaršie znenie *znamenného rospevu* ostáva dodnes neznáme, keďže zachované písomné pamiatky z obdobia do polovice 15. storočia neobsahujú celú informáciu o melódii a ani nie je možné chýbajúce diastematické vzťahy doplniť nájdením presvedčivých paralel v novších prameňoch, ako sa to dá pri rukopisoch z obdobia od konca 15. storočia.

Existencia písomných záznamov melódie dokazuje, že nebolo možné sa spoliehať iba na pamäť a spevák potreboval pri zložitejších spevoch oporu v notách. Ak však notácia sama osebe neobsahuje celú informáciu o melódii, jej tvorba sa musela riadiť aj ďalšími pravidlami a až v ich kontexte sa informácia v neumoch stávala čitateľnou. Dnes je naším problémom neznalosť týchto pravidiel. Na základe štúdia najstarších rukopisov (do konca 15. storočia) si o nich môžeme urobiť iba približný obraz.

Predovšetkým si možno všimnúť, že neumová notácia presne sleduje poetickú štruktúru textu. Tú v cirkevno-slovanskom preklade nevidno vždy jasne, avšak prezrádza ju pomerne spoľahlivo grécky text, kde sú paralelizmy a iné zoskupenia veršov rozpoznateľné na základe počtu slabík, distribúcie prízvukov a občasných rýmov. Základnou jednotkou textu je *kolon*, dve až tri kóla tvoria *verš* (*stich*), viaceré verše sa v paralelizmoch a chiasmoch spájajú do komplexnejších jednotiek – *periód*, ktoré napokon tvoria celok stichiry alebo irmosu. Táto štruktúra sa odráža aj v melódii. Každé textové *kolon* sa melodicky interpretuje ako jasne ohraničená jednotka – *formula* alebo *popevok*,<sup>1</sup> t.j. postupnosť neumov so zreteľne označeným začiatkom, deklamačnou časťou v strede a typizovanou kadenciou v závere.

Neumy sú v irmosoch rozmiestnené nad slabikami textu v pomere *1 slabika : 1 neumový znak*, pričom poradie neumov je závislé od rozloženia prízvukov v texte. Dá sa povedať, že melódia je závislá na texte – podriadiť sa textu. Nenájdeme v nej preto železnú pravidelnosť charakteristickú prítomnosťou identických neumových sekvencií. Určitý systém tu však predsa je a pri pozornejšom štúdiu môžeme v každom hlase rozpoznať konečný počet charakteristických formúl. Každá z formúl je určená predovšetkým kadenciou, ale v obmedzenej miere aj typom neumov, ktoré sa vyskytujú na jej začiatku a v strede, hoci ich hustota a poradie sú veľmi flexibilné. Aj samotná kadencia sa niekedy prispôsobuje textu.

Existencia typických, hoci veľmi voľných formúl nás vedie k predpokladu, že

1. každý hlas bol aspoň spočiatku viazaný na konkrétnu stupnicu,
2. v každom hlase sa využívali ustálené typy kadencií,
3. každej typickej kadencii predchádzala deklamácia s ťažiskom na stanovenom tóne, pričom na zdôraznenie prízvuku sa deklamácia mohla od ťažiskového tónu odkloniť,
4. poradie formúl nebolo úplne náhodné a existovali typické prechody<sup>2</sup> medzi nimi, vyjadrené v úvodnej sekvencii neumov každej formuly,
5. neumový zápis garantoval zachovanie základných prvkov melódie, pravdepodobne však dával určitý obmedzený priestor spevákovi na vlastnú interpretáciu a ornamentáciu niektorých úsekov.

<sup>1</sup> Formulou nazývame pevnú typizovanú postupnosť neumov alebo nôt vo všeobecnosti. Slovo *popevok* potom označuje formuly slovansko-byzantskej tradície.

<sup>2</sup> Prechodom rozumieme "cestu" od finálneho tónu jednej formuly k deklamačnému tónu nasledujúcej.

Spev melódií *znamenného rospevu* si teda vyžadoval dôkladnú znalosť významu rôznych konfigurácií neumov v kontexte každého hlasu. Spevák potreboval získať skúsenosť a porozumenie systému hlasov od niekoho „služobne staršieho“. Napriek názvu *znamenný* (zaznamenaný v neumoch) tradíciu tohto *rospevu* tvorila podstatným spôsobom nielen písomná, ale aj nepísaná, „ústne“ odovzdávaná informácia.

Ak mala pri umení interpretovať znamennú notáciu podstatný podiel ústna tradícia, je pochopiteľné, že melódie sa neubránili postupnému vývoju, často divergentnému v rôznych regiónoch a školách. Azda jedným z faktorov zmien bola čiastočná strata poznania tonálnej štruktúry hlasov a s tým spojené zníženie schopnosti spevákov flexibilne tvoriť melodické *tézy*<sup>3</sup> zodpovedajúce neumovému zápisu. Reforma neumovej notácie koncom 15. storočia ukazuje, že v charaktere *znamenného rospevu* prišlo k určitým posunom:

1. Z voľne definovaných melodických formúl sa stráca flexibilita a deklamačné úseky sa zarovňávajú (melódia sa menej odkláňa od centrálného tónu). *Znamenný rospev* získava *formulový* charakter v užšom zmysle slova – *formula* už nie je princípom tvorenia melódie pri daných akcentoch a kadenciách, ale je to pevne stanovený (normatívny) melodický úsek, takmer rovnaký<sup>4</sup> na všetkých miestach svojho výskytu, často v rozpore s textovými prízvukmi. Umenie speváka sa dá charakterizovať ako znalosť melódie konkrétnych normatívnych formúl, nazývaných *popevky* alebo *kokizy*, a ich spoznanie v konkrétnych zoskupeniach neumov. Objavujú sa prvé katalógy formúl<sup>5</sup> – *kokizníky*. Mladý spevák začínal vnikať do sveta *rospevu* tak, že sa najprv naučil *kokizník*, podobne ako prvák v škole sa učí najprv hláskovať písmená. Jednotlivé hlasy už neboli definované svojou stupnicou, ale svojimi charakteristickými *popevkami*, ktoré slúžili ako povolený stavebný materiál na zostavenie melódií.
2. Vo väčšej miere (a táto miera sa v 16. a 17. storočí ešte zvyšuje) sa zaznamenáva melodické rozdrobenie niektorých neumov. Je samozrejme možné, že spev týchto znakov bol rozdrobený aj skôr, ako sa to začalo značiť. Avšak bez ohľadu na to, kedy sa v speve začalo rozdrobovanie objavovať, môžeme konštatovať mierny posun melódií od sylabického (1 slabika – 1 nota) k viac členitému (1 slabika – viac nôt, ale stále vyjadrených jedným znakom) charakteru.

Reforma však priniesla aj nárast počtu *popevkov*. Mnohé pôvodné konfigurácie neumov sa po novom prepísali dvoma alebo aj viacerými *popevkami*, ktorých melódia (v prepise zo 17. storočia) sa pohybuje v rôznych tóninách. *Popevky* typické pre určitý hlas sa vo veľkom používajú aj v iných hlasoch, každý z hlasov využíva niekoľko módov a oslabuje sa tak nielen osobitný modálny charakter každého hlasu, ale aj modálne rozdiely medzi hlasmi. Štúdium prameňov zo 16.-17. storočia nás vedie k presvedčeniu, že tieto zmeny nie je možné vysvetliť len ako na základe náhody a zabúdania. Výsledkom sú totiž nápevy a systém *popevkov*, ktoré majú zreteľnú logiku a vnútorný poriadok a kompozícia sa evidentne riadi určitými pravidlami. Nemožno sa preto ubrániť dojmu, že súčasťou reformy bola vedomá reintonácia melódií a zámerná aplikácia určitých nových kritérií na pôvodné nápevy.

<sup>3</sup> Slovom *téza* rozumieme melodickú interpretáciu určitej skupiny neumov (kratšej ako formula).

<sup>4</sup> Flexibilita ostáva len v úvode *popevku* a v dĺžke deklamácie.

<sup>5</sup> Takmer každá formula má svoje meno.

Pri systematickom štúdiu popevkov jednotlivých hlasov je nevyhnutné skúmať najprv neumový zápis a to podľa možnosti diachronologicky. Neumový zápis je prvoradým kritériom a badáme v ňom pravidlá a zákonitosti spoločné pre všetky hlasy. Konkrétna modálna realizácia popevku určitou melódiou sa už musí skúmať v kontexte jednotlivých hlasov a módov, ktoré sa v nich využívajú.

Popevky jednotlivých hlasov sú od konca 15. storočia pomerne stabilné a až na obmedzený počet sporných miest nachádzame v rukopisoch konečný počet pevných grafických formúl.<sup>6</sup> Mimoriadne dôležité pritom je, že ich konštrukcia sa riadi veľmi konkrétnymi pravidlami. Takmer všetky<sup>7</sup> majú určité spoločné črty, na základe ktorých možno abstrahovať všeobecný model popevku, vymedziť a pomenovať jeho konkrétne úseky a potom pri konkrétnych popevkoch sledovať spôsob ich realizácie.

V štandardnom popevku môžeme vždy rozlíšiť dve časti, *prístupku* a *jadro*:

*Prístupka + Jadro*  
(N+D) + C

*Jadro* (= kadencia) je invariant popevku, stabilná neumová konfigurácia a tomu zodpovedajúca melódia, ktoré definujú popevok. Popevok možno skracovať len mimo jadra, ktoré je spravidla nedoknutelné. Pri jednoduchých popevkoch sa môže rozdrobiť finála, aby sa dosiahla lepšia nadväznosť na nasledujúci popevok. Pri predĺžených popevkoch sa môžu modifikovať posledné dva neumové znaky tak, aby sa finála zvýšila o potrebný interval.

*Prístupka* je úsek predchádzajúci jadru. Jej melódia je definovaná jadrom, ale dĺžka textu určuje, v akej miere sa zrealizuje. Pri krátkom texte popevok vôbec nemusí mať prístupku. Plný tvar prístupky má dve časti – (N) *nástup*, čo je postup od bázového tónu k prvému melodickému vrcholu, a (D) *deklamáciu*, čo je výplň medzi nástupným vrcholom a kadenciou.

Podrobnejšie členenie popevkov rôzneho stupňa zložitosti objasníme na príkladoch.

### Jednoduchý popevok:

	<i>Prístupka</i> ...../	<i>Jadro</i> ...../
	<i>Nástup (N)</i> ...../	<i>Deklamácia</i> ...../
	A	K Z
<i>Udol'</i>	U R S V	K Z
<i>Prosovec</i>	U R S V	K Z

<sup>6</sup> Grafická formula je neumová reprezentácia popevku bez ohľadu na to, ako a koľkými melódiami sa môže interpretovať. Naopak, melodická formula je konkrétny melodický celok nezávisle od toho, akými neumami sa zapisuje.

<sup>7</sup> Tomuto modelu možno podriaďiť väčšinu popevkov zo všetkých hlasov. Najviac výnimiek má 8. hlas.

### Nástup

A = anabáza, výstup.

Popevok v plnom znení začína výstupom od bázového tónu na prvý melodický vrchol. Dĺžka nástupu závisí od počtu neprízvučných slabík pred prvou prízvuknou. Výstup môže mať aj nulovú dĺžku.

U = nástupný vrchol.

Nástupný vrchol melódie sa spája s prvým prízvukom textovej frázy. Niektoré typy popevkov sa môžu vyskytovať s viacerými (väčšinou vzdialenými o terciu) nástupnými tónmi v závislosti od finály predošlého popevku, napr. *prosovec* okrem tónu *a* môže mať aj o terciu nižší F.

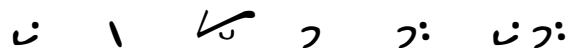
### Deklamácia

R = vlastná deklamácia.

Deklamáciou rozumieme melodickú výplň medzi vrcholmi U a V. Realizuje sa na ťažiskovom deklamačnom tóne, avšak pri prechode od U na centrálny tón a od centrálného tónu na V môže využívať aj iné tóny.

S = spojenie.

Časť S v mnohých rukopisoch nie je označená (*stopice* pokračuje až ku V), nepatrí teda k podstatným ani povinným črtám grafickej podoby popevku. Ide o melodický pokles alebo rozdrobenie a teda vznik kontrastu medzi deklamáciou a nasledujúcou kadenciou. Časť S sa realizuje na poslednej alebo dvoch posledných slabikách prístupky a najčastejšie vyzerá takto:



### Kadencia

V = melodický vrchol popevku

K = katabáza, klesanie

Z = záverečná nota, finála

Vrcholom V začína kadencia. V prípade krátkych popevkov môžu vrcholy U a V (najmä ak majú rovnakú výšku) splynúť, takže po nástupe nasleduje hneď kadencia. Tento jav naznačuje, že popevky sú v podstate zložené z dvoch podobných častí. Na začiatku je anabáza+vrchol+vedľajšia kadencia, ktorá sa rozpúšťa v deklamácii. Druhá časť popevku začína novým nástupom (S), vrcholom a kadenciou, ktorá je tentoraz zavŕšená finálou. Pri takomto pohľade na popevky neprekvapuje, ak sa niekedy (na zamedzenie dlhých deklamácií) nástup popevku zopakuje dva alebo trikrát (bežné napr. pri *derbici*).

Katabáza je prechod od V ku Z, môže mať aj nulovú dĺžku<sup>8</sup> alebo výnimočne môže byť dokonca V=Z. Napriek svojmu názvu môžu byť katabáza a kadencia stúpajúce.

<sup>8</sup> V niektorých prípadoch nemusí byť jasné, či jediný znak pred finálou je V alebo K. Aby sme predišli nejasnostiam, budeme tento znak považovať vždy za V, aj keď z melodického hľadiska to nemusí byť jasné. Dĺžku K určujeme približne podľa pravidiel *kriuk*, *stopica*, *palka* = 1; *statia*, *strela* = 2.

Finála patrí k podstatným črtám popevku a väčšinou ju tvorí dlhý tón, za ktorým je priestor na nádych speváka pred ďalšou frázou. Niekedy však pri tesnom spojení dvoch popevkov môže byť finála prvého skrátená alebo rozdrobená. Inokedy (napr. v 4. hlase pri prechode od *prosovca* k *mreži*) je záverečný tón rozdrobený tak, že tvorí časť S alebo S\* nasledujúceho popevku. V jednoduchšom prípade sa ku finále pridáva *prevodka*, čo je skupina tónov spájajúca finálu s prvým tónom ďalšieho popevku.

### Jednoduchý popevok s predstavkou

Prevažne v jednoduchých popevkoch sa niekedy v úseku S objavujú navyše dva znaky (tzv. *predstavka*), ktoré ďalej rozvíjajú hru tónov pred kadenciou:



### Príklad (5. hlas, Grigorev):

Rafatka stredná:

A U R S V Z

Rafatka plná:

A U S\* V Z

Niekedy ide iba o akcidentálnu ornamentáciu popevku, ale veľmi často je *predstavka* reliktom melodického prízvuku pred kadenciou:

stará neumová notácia	
nová neumová notácia	
bez predstavky	

Prítomnosť alebo neprítomnosť *predstavky* nemení podstatným spôsobom popevok. Keďže predstavuje rozšírenie alebo rozvinutie spojenia S, nebudeme ju označovať zvláštnym písmenom a celý spoj s predstavkou označíme S\*.

## Predĺžený popevok

Predĺžený popevok alebo popevok s dvojitou kadenciou si zjednodušene možno predstaviť ako jednoduchý popevok (tu ho nazveme *predpopevok*), v ktorom je finála nahradená ďalšou kadenciou. Niekedy je toto prirovnanie presné a naozaj v prvej časti môžeme počuť zvuk bežného jednoduchého popevku.

Predpopevok ..... / Predĺženie ..... /  
 Prístupka ..... / Jadro ..... /  
 Nástup ..... / Deklamácia / Predkadencia ... / Kadencia ..... /  
 N D C C  
 A U R S v k V K Z

Kimza



Problematickým bodom pri analýze predĺžených popevkov môže byť určenie hranice medzi prvou a druhou kadenciou. Druhým zdrojom ťažkostí je nie vždy presvedčivé odlišenie *predstavky* od *predkadencie*. Tu je nutné pozorne skúmať všetky varianty neumového zápisu popevku a jeho vývoj, ale aj jeho miesto v kontexte popevkov daného hlasu.

## Zložený a rozdelený popevok

*Zložený popevok* vzniká úzkym spojením dvoch popevkov, pri ktorom sa prvému (tzv. *iniciálnemu*) popevku skrakuje finála na polovicu alebo sa integruje spolu s katabázou do jedného znaku:

resp.

Druhý (tzv. *hlavný*) popevok má spravidla veľmi krátku prístupku. Väčšinou hlavný popevok môže existovať aj samostatne, takže sa dá hovoriť, že zložený popevok X je komplexnejším variantom základného popevku X. V niektorých prípadoch (napr. *kulizma skamejná*) popevok existuje len ako zložený.

Typickým príkladom zloženého popevku je *plná pastela* v 4 hlase:

I. Iniciálny popevok ..... / II. Hlavný popevok ..... /  
 I. N. I. .... R. .... S / C. I. .... / II. c. II. .... / C. II. .... /

Plná pastela



Zvláštnym prípadom je *rozdelený popevok*, ktorý sa formálnym zápisom nelíši od *zloženého*. Na rozdiel od zloženého popevku nie je spojením dvoch jednotiek, ale rozdelením základného popevku v *predstavke*. Typickým príkladom je *mreža* v 4. hlase:

Jednoduchá mreža:



Mreža s predstavkou:



Rozdelená mreža:



Rozlíšiť zložený popevok od rozdeleného je možné len v kontexte všetkých variantov popevku a nie vždy sa to dá s dostatočnou spoľahlivosťou. Rozdelené a zložené popevky môžu mať v druhej časti jednoduchý aj predĺžený popevok.

\*\*\*

Uvedená štruktúra popevkov sa pri dnešnej analýze ukazuje ako spoločný menovateľ väčšiny formúl. Je samozrejme otázne, nakoľko bola pre dávnych skladateľov *znamenného rospevu* táto štruktúra vedomým a nakoľko len podvedomým princípom. Bez ohľadu na odpoveď musíme zdôrazniť, že tento princíp nie je absolútny a pozná viacero výnimiek. Nie je preto naším cieľom za každú cenu podriaďiť každý popevok všeobecnému modelu ani experimentálne dokazovať všeobecnú platnosť týchto modelov. Ide len o nástroj, ktorý nám umožní prehľadnejšiu kategorizáciu popevkov a štúdium vzájomných vzťahov medzi popevkami.

## Kategorizácia popevkov

*Kokizníky* v ruských rukopisoch aj novšie tlačené katalógy popevkov sú jednoduchým zoznamom hlavných popevkov a nie sú kompletne. Nielenže nedostatočne pokrývajú dôležité varianty, ale chýbajú v nich aj niektoré kľúčové popevky. Preto je pre štúdium *znamenného rospevu* nevyhnutné zostaviť nanovo katalóg popevkov, ktorý by bol nielen (takmer) kompletný, ale ktorý by dokázal odhaliť aj čosi z kompozičných a transformačných princípov, na základe ktorých vznikli melódie *znamenného rospevu*.

**Kvantitatívne** triedenie popevkov podľa ich zložitosti, ktoré sme uviedli vyššie, je základným nástrojom pre štruktúrnu analýzu popevkov. Jeho prostredníctvom môžeme porozumieť samotnému popevku a funkcii jeho jednotlivých kompozičných modulov, čo je nutným predpokladom pre dobrú orientáciu v spleti rôznych variantov a odlišenie prirodzených variantov popevku od zásadnejších modifikácií. Tiež porovnávanie popevkov a ich variantov je správne len vtedy, ak prikladáme k sebe funkčne ekvivalentné časti.

Druhý, **kvalitatívny** princíp, ktorý umožní usporiadanie popevkov do tried spôsobom odhaľujúcim ich vzájomné vzťahy, je triedenie podľa typu kadencie. Tá je totiž rozhodujúca pre skúmanie typológie popevkov – vhodné kritéria kategorizácie kadencií vedú k tomu, že sa v jednej triede ocitajú popevky s rovnakým etymologickým základom a popevky zhodné na úrovni neumov (len melodicky inak interpretované).

Napokon **modálny** princíp triedenia stanovuje príslušnosť popevku k určitému submódu v rámci hlasu.

Funkčno-kvalitatívne kritériá vedú k vymedzeniu nasledovných tried:

### Jednoduché popevky – triedy I. až VI.

Tieto popevky spravidla neukončujú verš ani periódu.<sup>9</sup> Ich melódia je otvorená ďalšiemu pokračovaniu. Pri ich kadencii je rozhodujúca vzdialenosť vrcholu V od finály Z. Na základe toho rozlišujeme triedy I.–VI., ktoré môžeme orientačne charakterizovať nasledujúcimi reprezentatívnymi kadenciami:

	Typ V:	Typ S:
Trieda I.	=	
Trieda II.	↗ =	==↗ alebo ↘ =
Trieda III.	↗ ↘ =	==↗ =
Trieda IV.	↗ ↘ ↘ =	==↗ ↘ =
Trieda V.	↗ ↘ ↘ ↘ =	
Trieda VI.	↗ ↘ ↘ ↘ ↘ =	==↗ ↘ ↘ ↘ =

### Predĺžené popevky – trieda KM

Popevky v tejto triede väčšinou uzatvárajú verš, periódu alebo celú pieseň. Najdôležitejšími sú popevky na báze predreformnej *kulizmy* a *mreže* (*kolesa*).

<sup>9</sup> Výnimkou sú najmä rozdelené/zložené popevky.



## Fity a licá – trieda Θ

V triede Θ sa nachádzajú stenograficky kódované melizmatické popevky. Po krátkom nástupe sa posledná alebo posledné dve slabiky rozvinú v dlhej melodickej téze na jedinej samohláske. *Fity* sa nachádzajú už v najstarších byzantských<sup>10</sup> aj ruských rukopisoch a sú neoddeliteľnou súčasťou *znamenného rospevu*. Po prepísaní *fít* do nôt ale nastupuje v 18. storočí sporná tendencia *fity* zátvorkovať a neskôr úplne vynechávať.

Presný melodický pôvod *fitových* popevkov nie je známy. Často ich melodická kostra prezrádza možnosť, že ide o ozdobné rozšírenie bežného popevku. V tomto dojme nás môže utvrdiť fakt, že v novších RI a SI sa na mieste *fity* objavuje iný, bežný popevok s podobnými rysmi. Či ide o využitie možnej dávnej príbuznosti *fity* s popevkom, od ktorého je odvodená, alebo ide o dodatočne vynájdenu príbuznosť, nie je jasné.

Pozoruhodné je tiež to, že vo viacerých prípadoch znamennej fite použitej v istom irmose zodpovedá melizmatický úsek s veľmi podobnou melodickou kôstrou v gréckych prameňoch 12.-14. storočia.

*Fity a licá*<sup>11</sup> môžu mať viaceré funkcie. Niekedy je ich úlohou vnieť prestávku do plynulého toku textu a pripraviť tak poslucháča na kľúčovú myšlienku, ktorá ma nasledovať. Inokedy funkciou *fity* býva vyjadrenie emócií, najčastejšie náreku alebo úpenlivého volania. Výraznejšie a dlhšie *fity* však majú najčastejšie za úlohu zdôrazniť a ozdobiť kľúčové slovo a určitým zdržaním v toku myšlienok vzdať úctu tajomstvu alebo osobe, o ktorých sa spieva. Ak je primeraným postojom človeka voči Bohu a jeho konaniu nemý úžas, tak aj v speve úzko zviazanom s textom onemie tok slov a čistá melódia nesie ďalej liturgické slávenie tam, kde slová nestačia.

<sup>10</sup> Po Kukuzelovej reforme sa *fity* z byzantských prameňov strácajú.

<sup>11</sup> *Fitu* spoznáme podľa znaku Θ (*thematismos*). *Lico* (*hypostasis*) môže byť dvoch typov – buď je podobné ako *fita*, len bez znaku Θ, alebo ide o *nepravé lico*, čo je bežný popevok, ktorý však v novšej interpretácii odporuje vlastnému významu zodpovedajúcej konfigurácie neumov (napr. *mreža*).