

Stupnica (ladenie) 2. hlasu

Strednobyzantské nápevy

Pri otázke určenia veľkosti intervalov v strednobyzantských stupniciach nám historické teoretické pramene neposkytujú dostatok spoľahlivých informácií. Definícia módov určených svojimi základnými tónmi nás prirodzene vedie k implicitnému predpokladu, že existovala jedna univerzálna stupnica v pozadí a módy predstavovali určité spôsoby melodického pohybu po nej. S touto hypotézou však musíme narábať opatrne a s ohľadom na možné výnimky. Totiž jednotná stupnica nemusí byť samozrejmosťou ani v rámci jedného módu.

Nástroje na určenie veľkosti intervalov podľa zachovaných neumových záznamov piesní sú v podstate len dva, avšak oba stoja na predpokladoch, ktoré sú síce prirodzené a rozumné, ale nie sú v matematickom zmysle dokázateľné a v novších prameňoch dokonca majú protipríklady.

Prvým z nástrojov je skúmanie kvartových a kvintových skokov. Predpokladáme, že kvartový alebo kvintový skok, najmä ak ide o preklopenie vzdialenosti dvoch funkčne významných tónov (finála, deklamačný tón), je s najvyššou pravdepodobnosťou čistý. Vylučujeme teda tritonus alebo iné hodnoty medzi kvartou a kvintou.

Druhým z nástrojov je existencia podobných výrazných motívov na rôznych melodických hladinách. Rozdiel týchto hladín by mohol byť rozdielom medzi polohou dvoch rovnako ladených pentachordov. Tu je však potrebná dvojnásobná opatrnosť, ide skôr o podporný argument, keďže podobnosť kontúr motívov v prísnom zmysle nie je nutne dôkazom zhodného ladenia.

Čisté skoky

V štandardnom strednobyzantskom 2. móde rozlišujeme 2 submódy – vrchný Gh/he a spodný Ea/DF. Pri všetkých čistých skokoch musíme mať na zreteli aj prípadnú zmenu submódov.

Kvartové skoky	Kvintové skoky
$D_{DF} - G_{Gh}$	$D_{DF} - a_{Ea}$
$D_{Ea} - G_{Gh}$	$D_{DF} - a_{Gh}$ pád
$E_{Ea} - a_{Ea}$	$E_{Ea} - h_{Gh}$
$E_{DF} - a_{DF}$	$E_{Ea} - h_{he}$
$G_{Gh} - c_{Gh}$	$G_{Gh} - d_{Gh}$
$G_{he} - c_{he}$ pád	$G_{DF} - d_{he}$ pád
$G_{Ea} - c_{Ea}$ pád	$G_{Ea} - d_{Gh}$
$G_{DF} - c_{DF}$ pád	
$a_{he} - d_{he}$	$a_{he} - e_{he}$
$h_{he} - e_{he}$	

Nie je doložený čistý skok medzi tónmi F a h , F a c . Dôvodom by mohol byť tritonus v prvom prípade. Podozrenie na nečistý interval F - c však vylučujú iné intervalové úvahy. Dôvod je zrejme pragmatickejší – tón F nemá funkčné charakteristiky v 2. hlase, tj. nie je finálou žiadnej formuly, ani deklamačným tónom.

Jednotlivé submódy nie sú disjunktné a v nasledujúcich tónoch sa stretajú:

$$\begin{aligned}
 D_{DF} &= D_{Ea} \\
 E_{DF} &= E_{Ea} \\
 G_{Ea} &= G_{DF} = G_{Gh} \\
 a_{DF} &= a_{Ea} = a_{Gh} = a_{ae} \\
 h_{Gh} &= h_{he}
 \end{aligned}$$

Uvedená totožnosť tónov naprieč submódmi nám umožňuje rozšíriť platnosť pozorovaných čistých skokov. Výsledky zaznačíme do tabuľky, v ktorej hodnota 30 zodpovedá čistej kvarte a 42 kvinte (analogicky potom 12 je prirodzený celý tón a 6 je poltón). Referenčným bodom bude *a*, ktorý je zhodný vo všetkých submódoch.

DF-mód

D	E	F	G	a	h	c
-42	-30		-12	0		18

Ea-mód

D	E	F	G	a	h	c
-42	-30	-24	-12	0		18

Gh-mód

G	a	h	c	d
-12	0	12	18	30

he-mód

G	a	h	c	d	e
-12	0	12	18	30	42

Porovnanie jednoznačne ukazuje zhodu tónov D E G a c d e naprieč submódmi, v ktorých sa vyskytujú. Tón h je jednoznačne neznížený v Gh a he-móde, v spodných submódoch ho určiť nevieme. Podobne je nemožné (z daných skutočností) stanoviť výšku tónu F.

Kvintový paralelizmus sa zdá byť pomerne presvedčivý v prípade formúl *xxE* a *xxh*, teda medzi submódmi Ea a he. To je napokon dôvod, prečo submód he považujeme za transpozíciu Ea. To umožňuje doplniť **výšku tónu F** v Ea-móde podľa tónu c v he-móde.

Otázny je vzťah DF-módu ku Gh-módu. Hoci sa v kontúrach javia *FE.D* a *EF.D* ako kvartové transpozície formúl *ha.G* a *ah.G* nadol, nie je jasné, či naozaj spomínané kadencie musia znieť rovnako, to by totiž implikovalo tón F# v DF-móde – je otázne, či sa tým DF-mód nevzdiali až príliš od Ea-módu, s ktorým má veľa spoločných postupov. Na druhej strane, *FE.D* a *EF.D* môžu byť teoreticky aj obrazom vyšších formúl *dc.h* a *cd.h*, čo by naopak implikovalo zníženie E^b v DF-móde. To je zmena, ktorá je doložená v slovnaskom ZR, ale nezapadá celkom do kontextu byzantských nápevov. Určité svetlo do problematiky môže priniesť štúdium 1. hlasu, odkiaľ sú tieto formuly „požičané“.

Horný tón *f* bežné formuly nedosahujú, s výnimkou thematizmu nad *cd.d*. Tento tón sa objavuje až v kvintových transpozíciách nahor a je jednoznačne zvýšený (f#).

Naše úvahy zatiaľ uzavrieme konštatovaním, že s najväčšou pravdepodobnosťou sa nápevy 2. hlasu realizovali v jedinej pevnej stupnici, nezávislej od submódu. Výnimky z tohto pravidla sú možné, najmä pri tónoch F a h, avšak nemáme dostatok podkladov na to, aby sme ich dokázali.

Znamenný rospev

Znamenný rospev, teda ruská a ruténska písomná tradícia spevu (predovšetkým) irmosov a stichír, vychádza zo starobyzantských prameňov (adaptácia okolo 11. storočia), avšak v melodike badáme viaceré prvky zvyšovania melódie analogické vývoju v gréckej tradícii 14.-15. storočia. Nejde o presné paralely – predpokladáme, že nejde o úpravu ZR podľa novších gréckych prameňov, ale skôr o slobodnú aplikáciu „odpočutých“ nových prvkov. Okrem plošnej demontáže Ea-módu a náhrady väčšiny finálnych tónov D,E vyšším tónom G pozorujeme aj úplnú náhradu nižších formúl analogickými vyššími variantmi.

Z hľadiska stupnice musíme rozlíšiť dva submódy. Prvým je obraz byzantských submódov Ea+DF, Gh a čiastočne he. Tu v porovnaní s pôvodnou byzantskou stupnicou prichádza k zníženiu tónov **h** a **e**:

D 12 **E** 6 **F** 12 **G** 12 **a** 6 **b^b** 12 **c** 12 **d** 6 **e^b**

Strácajú sa kvartové a kvintové skoky, tón *h* je často (azda aj kvôli svojmu zníženiu) vo funkcii deklamačného základu nahradený tónom *c*. Nie je jasné, kedy k tomuto zníženiu prišlo, avšak určite nie je pôvodné – v takomto ladení by byzantské nápevy boli nespievateľné.

Druhým submódom, ktorý sa objavuje najmä v irmosoch a samopodobenoch, je obraz zvyšnej (prevažnej) časti byzantského submódu he a tiež transponovaného submódu Gh (o kvintu nahor). Tu sú tóny *h*, *e* neznížené.

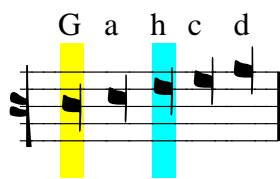
a 12 **h** 6 **c** 12 **d** 12 **e** 6 **f** 12 **g**

Vývoj psalmodického nápevu

V najstarších prameňoch do 14. storočia sa ešte dá predpokladať pôvodná stupnica. Vidno však, že melódia sa pomerne dôsledne vyhýba oblasti pod tónom G, ktorý slúži len ako dolná „odrazová rovina“. Nie je ťažké si v tejto situácii predstaviť, hoci dôkazov pre to v danom období niet, že tón G sa mohol nahrádzať, občas alebo neskôr aj trvalo, zvýšeným G#.

Ďalší vývoj tropárového nápevu z hľadiska stupnice vieme mapovať len nepriamo a s obmedzenou spoľahlivosťou na základe stôp v ústnej tradícii negréckych cirkví s byzantskou tradíciou. Na prvom mieste uvedieme jednoduchý srbský nápev a ruský „grečeskij rospev“, v ktorých sa presne zachovala pôvodná stupnica. To isté platí pre veľký ruténsky nápev, doložený v RI od začiatku 17. storočia. Tieto melódie, s rovnakou stupnicou v tak rozmanitých zemepisných lokalitách, sú dôležitým externým potvrdením štandardnej diatonickej stupnice v pôvodných byzantských spevoch, a to vrátane vyššieho h-ladenia.

RI, veľký nápev:



V starom ruténskom nápeve kekragaria a v nápeve sedálnov je tón G nezvýšený, avšak v hornom tetrachorde, pokiaľ melódia vystupuje k tónu *d* alebo vyššie, sa zvyšuje tón *c* na *c#*. Navyše v nápeve sedálnov pri zostupe ku *E* sa zvyšuje *F* na *F#*. Otázkou však je, či v zápise kyjevskou notáciou sú zaznačené naozaj všetky nuansy.

V novších gréckych nápevoch už je tón G trvalo zvýšený a z dnešného pohľadu prišlo k posunu v značení tónov, tj. základný tón sa označuje ako G (Di). Táto zmena našla odraz v bukovinskom J951 a ruténskej tradícii v malom nápeve tropárov a v sidálnoch. Zároveň však, zrejme na základe lokálneho modálneho citu, prišlo k zvýšeniu pôvodného tónu *c*, takže v novšom chápaní jeho odraz *a* nie je znížený.

Pôv. byz. nápev:

Súč. grécke nápevy:

J951 18. stor.: ruténsky malý nápev:

G	12	a	12	h	6	c	12	d				
G#		a		h		c		d				
D	10	E	8	F	12	G	8	a ⁻	14	h	8	c
D	12	E	6	F	12	G	12	a				

V prípade ruténskych sedálnov môžeme konštatovať ďalší zaujímavý jav – finálnym tónom sedálnov v rade sa stáva tón G (E v novom preznačení), kým pôvodná finála h (po novom G) zakončuje až posledný sedálen v rade.

V rumunskej tradícii (Cun, Cher) prišlo k ďalším posunom, ktoré sú asi len lokálnym špecifikom:

D	12	E	12	F	6	G	12	a	12	h	6	c
D	12	E	12	F	6	G	6	a	18	h		(Urs)

Irmosy Bohojavlenia – BR

Irmosy Bohojavlenia sa do podkarpatskej tradície dostali pravdepodobne cez oblasť Rumunska, kde nachádzame podobný iteratívny nápev v predchrysanthovskej vrstve (avšak s ladením zodpovedajúcim celoplošnej tvrdochromatickej stupnici).

Nápev v prostopení sa po príslušnej transpozícii pohybuje v stupnici, ktorá zodpovedá he-módu rozšírenému smerom nahor kvintovou transpozíciou primárneho Gh-módu:

a 12 h 6 c 12 d 12 e
d# 6 e 12 f# 6 g

Pri prechode do vyššej oblasti sa melódia odráža od tónu *d*, ktorý sa vtedy zvyšuje. Práve v tomto momente môžeme vidieť predchodcu a zárodok neskoršej tvrdochromatickej stupnice – stačí zvýšenie tónu *d* ponechať ako trvalé.

Zároveň tu však vidíme stopy po možných zmenách v dolnom tetrachorde. Ak je úsek d-g transpozíciou pôvodného G-c o kvintu vyššie, potom zvýšený tón d# je paralelou ku zvýšenému G# (ak je lokálnym minimom melodického oblúku).

Poreformné novobyzantské nápevy

Viacere stichiry (prevažne z oktoichu) a veľká časť irmosov si zachovali aspoň časť melodických kontúr až do chrysanthovských reforiem. Práve tieto miesta nám umožňujú skúmať vzťah pôvodných a nových stupníc.

Prvým a najdôležitejším pozorovaním je fakt, že pôvodný tón *h* sa po reforme stal v 2. hlase tónom G (Di) resp. E (Vu) v mäkkochromatickej stupnici (stichiry resp. 2. kánon Bohojavlenia) a tónom D (Pa) v tvrdochromatickej stupnici (irmosy). Tento súvis je explicitne vyjadrený predznamenaním, takmer nezmeneným počas tisíc rokov, a implicitne porovnaním výšky dôležitých normatívnych formúl v prameňoch od 12. do 20. storočia.

Zároveň však treba poznamenať, že v Balasiovom irmologione a rovnako v irmologione Petra Lampdaria ešte nemožno so všetkou istotou hovoriť o chromatických stupniciach, keďže príslušné martyrie sa vzťahujú iba na vybrané úseky.

Porovnanie stupníc strednobyzantských, novobyzantských a chrysanthovských nápevov 2. hlasu:

Str. byz.	E ₆	F ₁₂	G ₁₂	a ₁₂	h ₆	c ₁₂	d ₁₂	e ₁₂	f# ₆	g
mäkkochrom., základ Δι		πA ₁₀	Bou ₈	Γα ₁₂	Δι ₈	κE ₁₄	Zω ₈	vH ₁₂	πA ₈	Bou
	vH ₆	πA ₁₈	Bou ₆	Γα						
mäkkochrom., základ Bou					Bou ₈	Γα ₁₂	Δι ₈	κE ₁₄	Zω ₈	vH
tvrdochrom., základ πA			Zω ₈	vH ₁₂	πA ₆	Bou ₁₈	Γα ₆	Δι ₁₂	κE ₈	Zω

Vidíme, že posuny intervalov nie sú jednotné, evidentne teda chromatická stupnica nie je pôvodným ladením, ale novším javom, ktorý sa aplikoval na pôvodné spevy rozmanitými spôsobmi, najprv iba lokálne a až v období reformy Troch učiteľov celoplošne.

Pozícia tónov vynikne lepšie v kumulatívnej intervalovej tabuľke s centrálnym tónom *h*:

Str. byz.	E ₆	F ₁₂	G ₁₂	a ₁₂	h ₆	c ₁₂	d ₁₂	e ₁₂	f# ₆	g
mäkkochrom., základ Δι	-42	-36	-24	-12	0	6	18	30	42	48
		πA ₁₀	Bou ₈	Γα ₁₂	Δι ₈	κE ₁₄	Zω ₈	vH ₁₂	πA ₈	Bou
		-30	-20	-12	0	8	22	30	42	50
	vH ₆	πA ₁₈	Bou ₆	Γα						
mäkkochrom., základ Bou	-42	-36	-18	-12	0	8	22	30	42	50
					Bou ₈	Γα ₁₂	Δι ₈	κE ₁₄	Zω ₈	vH
					0	8	20	28	42	50
tvrdochrom., základ πA			Zω ₈	vH ₁₂	πA ₆	Bou ₁₈	Γα ₆	Δι ₁₂	κE ₈	Zω
			-20	-12	0	6	24	30	42	50

Pôvodnú polohu voči *h* si aj v nových stupniciach zachovali tóny *a*, *f#*, a ak necháme bokom ojedinelé ladenie kánona 2Bj, tak aj tón *e*. V mäkkochromatickej stupnici v dolnom pentachorde vykazujú zhodu tóny E, F. To nám s nezanedbateľnou pravdepodobnosťou dosvedčuje, že pozície tónov E, F, a, h, e sme v strednobyzantskom kontexte určili správne. Rovnako treba spomenúť, že sa zachovali čisté kvartové a kvintové skoky medzi tónmi E-a, E-h, G-d, a-e.