

Stručný pohľad na vývoj byzantského oktoichu

Korene kresťanskej a teda aj byzantskej hudby treba hľadať v synagogálnom speve, v sýrskych a egyptských hudobných tradíciách, ako aj v prirodzenom vývoji spevného čítania textov so zvyrazňovaním dĺžok a prízvukov. Tonálna kostra určená kvartou alebo kvintou je stenochoricky vyplnená tónmi a poltónom (o ich presnej veľkosti možno diskutovať), pričom rôzne pozície poltónu určujú rôzne stupnice, spočiatku asi nepresahujúce hranice tetrachordu alebo pentachordu. Prvú zmienku o uvedomovaní si štyroch stupníc (módov) nám zo 4. storočia zanechal palestínsky abba Silván a Zosima z Panapolisu.¹ Podľa toho, či sa melódia pohybuje prevažne nad hlavným tónom alebo zostupuje aj nižšie, sa navyše začali rozlišovať autentické a plagiálne *hlasy*. Prvý koncept *oktoichu* máme doložený zo 6. storočia a jeho autorstvo sa spája s menom Severa z Antiochie.² Na prelome 7. a 8. storočia je už osem cirkevných *hlasov* samozrejmosťou, hoci nie sú ešte ani zďaleka ustálené. Prichádza preto čas na prvý systematický zásah. Ján Damaský vo svojom spise *Kanonion tés musikés* prináša výklad teórie ôsmich *hlasov* a kodifikuje systém osmohlasia založený na báze diatonických stupníc utvorených z dvoch tetrachordov alebo tetrachordu a pentachordu. Taktiež upravil a doplnil databázu textov oktoichu.³ Systém stupníc v čase Jána Damaského vyzeral takto:

1.	<i>D E F G a h c d</i>	pl. 1.	<i>A H C D E F G a</i>
2.	<i>E F G a h c d e</i>	pl. 2.	<i>H C D E F G a h</i>
3.	<i>F G a h c d e f</i>	pl. 3.	<i>C D E F G a h c</i>
4.	<i>G a h c d e f g</i>	pl. 4.	<i>D E F G a h c d</i>

Uvedené vymedzenie stupníc je teoretické a nie je celkom jasné, nakoľko sa ho cirkevná prax naozaj držala, ani nakoľko sa podarilo do tohto systému začleniť existujúce spevy. Predpokladá sa, že tón *h* a v niektorých prípadoch tón *e* neboli stabilné a mohli byť znížené.

Jednotlivé *hlasy* boli definované svojimi stupnicami, ale tiež základným alebo finálnym tónom melódií. Pri autentických⁴ *hlasoch* je finála totožná s najnižším alebo najvyšším tónom stupnice, teda prvé štyri *hlasy* sú dané tónmi D, E, F, G alebo o oktávu vyššie tóny. Pri plagiálnych môže byť finálou prvý aj štvrtý tón stupnice, teda tieto *hlasy* môžu byť dané tónmi A, H, C, D, ale aj tónmi D, E, F, G. Jednoduchšie a vyššie položené melódie plagiálnych *hlasov* teda mohli byť z hľadiska stupníc ľahko zaraditeľné aj do príslušných autentických *hlasov*.

Z teoretického hľadiska nie je systém ôsmich *hlasov* celkom jednoznačný. Stupnice *hlasov* boli a podnes sú v praxi vnímané nie ako oktávový rad, ale ako kombinácie tetrachordov, prípadne pentachordov.⁵ Navyše z pohľadu spevákov boli *hlasy* vnímané predovšetkým ako súbory určitých vzorových hudobných fráz a nie ako stupnice. Preto

¹ Kresánek, J., *Tonalita*, OPUS Bratislava, 1982, str. 107.

² Fronea, R., *Principalele cîntări din Perioada Triodului*, Acta Musicae Byzantinae III, 2001, str. 126-129.

³ Mirkovič, L., *Pravoslávna liturgika II.*, Prešov, 1994., str. 74-84

⁴ Pojmy *autentický* a *plagiálny* v pôvodnom zmysle označujú spôsob spojenia dvoch tetrachordov. *Autentické* spojenie kladie horný tetrachord o tón vyššie nad posledný tón dolného, *plagiálne* spojenie stotožňuje prvý tón horného tetrachordu s posledným tónom dolného tetrachordu. V neskoršej byzantskej teórii sa však význam týchto označení uvoľnil, takže *autentický* dnes znamená *prvotný* a *plagiálny* znamená *odvodnený*.

⁵ Až do 19. storočia neexistovali v praktickej byzantskej a postbyzantskej hudbe názvy pre jednotlivé tóny. Charakter stupnice (a iba implicitne jej začiatočný tón) bol označovaný slabikami vstupného normatívneho popevku (napr. *neane, neanes, anane.*), ktorým sa spevák „nastavil“ do žiadanej tóniny. Nami uvádzané finálne tóny pri spevoch s menším rozsahom môžu byť preto relatívne, napr. v 1. autentickom hlase často možno prepísať neumovú notáciu rovnako dobre aj od *d* aj od *a*.

neprekvapuje, že v 13. storočí zaznamenávame väčší počet finál charakteristických pre jednotlivé *hlasy*:⁶

1.	<i>D, a</i>
2.	<i>E, G, h</i>
3.	<i>F, c,</i>
4.	<i>G, d</i>

pl. 1.	<i>D, G, a</i>
pl. 2.	<i>E, a</i>
pl. 3.	<i>F, b</i>
pl. 4.	<i>C, E, F, G, c</i>

Hoci systém z čias Jána Damaského ostáva zachovaný, pribúdajú k nemu ďalšie hlavné tóny.

Cirkevné spevy sa pôvodne vyznačovali sylabickým alebo takmer sylabickým charakterom bez dlhých meliziem, v duchu programovej striedmosti stojacej v zámernom protiklade k svetskému „umeniu pre umenie“. Pomaly však ornamentácia preniká aj do liturgickej hudby a stáva sa jej bežnou súčasťou. Zásadný obrat na tomto poli prichádza v Byzancii s nástupom paleologovskej renesancie a so zjednocovaním katedrálneho rítu s monastickým. Situácia dozrieva na druhý vývojový zlom, ktorý je spojený s charizmatickou osobou Jána Kukuzela (prelom 13. a 14. stor.). Jeho hudobná tvorba významne dvíha latku náročnosti spevov – bohatá melizmatika, sofistikované melodické postupy vo veľkom tónovom rozsahu, priebežné zmeny stupníc – to všetko pod názvom *kalofónia* sa v ďalšom období stane v byzantskom speve normou, podľa ktorej sú reinterpretované aj staršie spevy. Končí sa dovtedajšia determinácia melódie textom – uchvátenie melodickou myšlienkou vedie Kukuzela a jeho nasledovníkov dokonca k úprave a rozširovaniu textov, v prípade potreby aj symbolickými slabikami ako „to-ro-ro, te-ri-rem“ (tzv. *teretizmy* alebo *teriremy*).

Veľký význam má Kukuzelova práca v oblasti hudobnej teórie. Napísal podrobnú teoretickú príručku liturgického spevu a jeho zápisu, zreformoval neumovú notáciu a zaviedol nové znaky umožňujúce zachytiť presnejšie detaily ornamentácie a modulácie spevu.⁷

Kalofonická tradícia pokračuje aj po páde Konštantinopolu. Systém stupníc oktoichu⁸ daných finálnymi tónmi neprechádza podstatnou zmenou a postupne sa ustáľuje:

1.	<i>D, a</i>
2.	<i>E, G, h</i>
3.	<i>C, F, c</i>
4.	<i>E, G</i>

pl. 1.	<i>G, D, a</i>
pl. 2.	<i>D, E</i>
pl. 3.	<i>B, H, F</i>
pl. 4.	<i>C, F</i>

Pod tureckým vplyvom sa pomaly grécky tonálny systém otvára novým hudobným možnostiam osmanských *maqamat*.⁹ Pôvodná prísne diatonická štruktúra *osmohlasníka* sa

⁶ Ocneanu G., *Structuri modale în muzica byzantină și gregoriană*, Acta Musicae Byzantinae IV., Iași 2002, str. 53; Lingas A., *Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant*, Acta Musicae Byzantinae VI., Iași 2003, str. 58-9.

⁷ Conomos D., *The Musical Tradition of Mount Athos*, Acta Musicae Byzantinae IV. Iași 2002, str. 69-76.

⁸ Chircev E., *Relația text–diastematică–cheironomie...*, Acta Musicae Byzantinae VII. Iași 2004, str. 23-28; Peno V., *The Tonal Foundations of Serbian Church Chant*, Acta Musicae Byzantinae III. Iași 2001, str. 21-29; Chrysanthos, *Mega theoretikon*, str. 131.

⁹ *maqamat* – arabský výraz označujúci súhrn všetkých použiteľných hudobných stupníc. Vzhľadom na veľkú variabilitu v ciachovaní intervalov je ich niekoľkonásobne viac než je 8 pôvodných byzantských *echoi*.

postupne obohacuje¹⁰ o nové stupnice. Nová vlna hudobných teoretikov v 18. storočí už otvorene akceptuje ich prítomnosť a využíva ich vo svojej tvorbe. Na začiatku 19. storočia sú stupnice jednotlivých hlasov teoretikmi presne očiachované¹¹ podľa vzoru vhodných orientálnych stupníc.¹² Tóny dostávajú konečne aj svoje abecedné označenie: *pA, Bou, Ga, Di, kE, Zw, nH* (= *D E F G a h c*).

Nové hudobné impulzy, ako aj narastajúce problémy s nejednoznačnosťou výkladu kukuzelovskej notácie vyústili na prelome 18. a 19. storočia do tretej, poslednej reformy byzantského liturgického spevu, ktorá sa spája s menami Chrysanta z Madytu, Churmuzia Chartofylaka a Grigoria Protopsalta. Zjednodušil sa systém neumov a v novej notácii, už za pomoci kníhtlače, boli prepísané všetky liturgické spevy, väčšinou v úpravách a exegézach¹³ P. Lampadaria, P. Efezského a ďalších teoretikov z konca 18. storočia. Tzv. *nová metóda* bola odobrená a zavedená konštantinopolským snemom r. 1814.

Isté zmeny sú kodifikované (prítomné iste už dávnejšie) v stupnici 2. autentického hlasu, kde sa tón *a* znížil o tretinu tónu. Výsledkom je *mäkkochromatická* stupnica, ktorú využíva aj 4. autentický a 2. plagiálny *hlas*.

V 2. plag. sa „uzákoňuje“ *tvrdochromatická* stupnica. Jej genéza mohla byť takáto:

a) Stupnica *E, F, G, a, h, c, d, e*, v ktorej sú hlavnými tónmi *E* a *h* nasledované poltónovým skokom, sa chromatizovala zvýšením tónov *G* a *D*.

b) Pre lepšiu kompatibilitu s 1. autentickým a 1. plagiálnym *hlasom*, ktoré s obľubou využívajú odklony¹⁴ ku chromatickému tetrachordu, prichádza k zníženiu celej stupnice o jeden tón na základ *D*. Pre nápevy kánonov ju využíva aj 2. autentický *hlas*.

V ostatných *hlasoch* sa dá hovoriť o ich diatonickom charaktere, hoci veľkosti tónov a poltónov nie sú definované vždy rovnako. Môžeme teda zhrnúť konečný systém¹⁵ postbyzantských stupníc platných podnes:

1.	<i>D, a</i>
2.	<i>D, E, G</i>
3.	<i>C, F</i>
4.	<i>E, G</i>

pl. 1.	<i>D, a</i>
pl. 2.	<i>D, E, G</i>
pl. 3.	<i>H, F, h</i>
pl. 4.	<i>C, F</i>

Tento systém už nie je ďaleko od toho, aby mohol byť generovaný dvoma protichodnými radmi tónov. Prvý rad presne zodpovedá obrátenej Kleoneidovej¹⁶ postupnosti módov: začína

¹⁰ V otázke, kedy prišlo k infiltrácii orientálnych prvkov, podnes nevládne zhoda. Chromatické predznamenia *nenano* sú dosvedčené už od 14. storočia, avšak nie je jasné, či tieto znaky mali už vtedy tento význam (Elena Chircev, *Manuscris grec nr. 953 de la B. A. R.*, Acta Musicae Byzantinae IV. Iași 2002, str. 64-68).

¹¹ Do 19. storočia vieme len o tom, že diatonický rad pozostával z celých tónov a poltónov, avšak ich veľkosti a teda výsledný „zvuk“ netemperovaného byzantského spevu nepoznáme.

¹² 1. = Bajati, 2. = Chuzam, 3. = Jahar Kah, 4. = Siga, pl. 1. = Hussaini, pl. 2. = Hajaz, pl. 3. = Iraqi alebo Ajam Asiran, pl. 4. = Rast.

¹³ *Exegézou* alebo *analýzou* sa rozumie prepis starej notácie do novej, pričom sa komplexné neumy rozpisujú do viacerých jednoduchých znakov. Jeden tón, ktorý bol charakterizovaný nielen výškou a dĺžkou, ale i spôsobom prednesu (ornamentácia bola vnímaná ako súčasť tónu, nie ako prítomnosť ďalších tónov), je po novom „vyložený“ celou postupnosťou tónov. O správnosti prepisov sa dodnes vedú spory, keďže pri mnohých kukuzelovských neumoch nie je jednoduché odíŕať ich pôvodný zmysel od dodatočnej, neskoršie a často len lokálne zaužívanej ornamentácie. Sekundárne preto slovo *exegéza* dostáva tiež význam „ornamentácia pôvodne jednoduchého nápevu“.

¹⁴ Minimálne od čias J. Kukuzela sa byzantské melódie kvôli gradácii odkláňajú v niektorých frázach k stupniciam iných hlasov.

¹⁵ Dinev P., *Obširen vāzkresnik II.*, Sofia, 1949.

sa v treťom plagálnom *hlase* (dnes sa nazýva aj *barys*, hlboký) na tóne *H* a končí sa v 1. plagálnom *hlase* na tóne *a*:

pl. 3.	pl. 4.	1.	2.	3.	4.	pl. 1.
<i>H</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>a</i>

Druhý plagálny hlas stojí mimo (je len sedem tónov stupnice a hlasov je osem) a využíva rovnaké stupnice ako druhý autentický. Druhý generatívny rad tónov je neúplný:

pl. 1.	4.	3.	2.	1.
<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>a</i>

Finálne tóny zvyšných hlasov zodpovedajú staršej tradícii.

Dnešný „neohelénsky“ oktoich, napriek mnohým zmenám a čiastočne diskontinuitnej reforme v roku 1814, si zachováva stále veľmi veľa zo starej tradície a nachádzame tu melodické frázy, ktoré majú svoje paralely v spevoch slovanských oktoichov.

¹⁶ Kleoneides bol antickým hudobným teoretikom, ktorý zostavil zostupný rad siedmich stupníc, generovaný tónmi *h, a, g, f, e, d, c*.