

Problémy transkripcie kyjevskej notácie

Liturgický spev starej kyjevskej Rusi má svoj priamy pôvod v byzantskej tradícii. Melódie irmosov a stichír sú adaptáciou gréckych nápevov na cirkevno-slovanský text a zapisovali sa prostredníctvom toho typu neumovej notácie, ktorá sa v Byzancii používala okolo 11. storočia.¹

V ruskej cirkvi, najmä na severných územiach, sa *starobyzantská* (~ *paleobyzantská*) neumová notácia používala bez veľkých zmien skoro 5 storočí a z dnešného pohľadu ju nazývame *predmongolskou* alebo *predreformnou*. V druhej polovici 15. storočí sa systém neumov reformoval. Okrem úprav vzhľadu niektoré znaky či kombinácie znakov dostávajú nový hudobný význam. Staršie irmosy a stichiry sa prepisujú novým spôsobom, a hoci v hlavných rysoch neumového zápisu vidno kontinuitu, je nesporné, že reforma priniesla aj zmeny v melódii.² Liturgické spevy, zapísané touto notáciou, sa súhrnne nazývajú *znamenný* alebo *stolpový* rospev.

Charakteristickou črtou starobyzantskej a ruskej predreformnej neumovej notácie je absencia diastematickej presnosti. Zápis určoval len kontúry melódie, ktorej stavebné prvky musel kantor poznať. Neumy mohli označovať nielen samotné tóny, ale celé melodické figúry. V druhej polovici 12. storočia nastupuje fáza tzv. strednobyzantskej neumovej notácie. Jednotlivé intervaly sa začali presne vyjadrovať konkrétnymi kombináciami neumov. Ku znakom vyjadrujúcim viac než jednu notu sa príslušný melodický motív dopísal intervalovými neumovými znakmi. Melodický motív tak bol presne určený a pôvodný neumový znak sa stal tzv. *veľkou hypostázou*, dodatočnou stenografickou skratkou.

Prechod od starobyzantskej ku strednobyzantskej notácii bol najmä doplnením a spresnením zápisu melódie, nie jej zmenou. V strednobyzantskom neumovom zápise melódie možno na mnohých miestach veľmi zreteľne odlíšiť pôvodný starobyzantský základ a novšie doplnkové neumy, čo znamená, že do istej miery je možné a zmysluplné aj porovnávanie strednobyzantských a ruských predreformných prameňov. Vďaka nemu si vieme urobiť určitý obraz o tom, ako zneli ruské predreformné melódie.

V severnom Rusku sa reformovaná znamenná notácia udržala takmer bezo zmeny zhruba do 17. storočia. Až vtedy sa začala riešiť otázka diastematickej presnosti, a to pridávaním znakov určujúcich výšku tónu alebo aspoň polohu tónu v normatívnom trichorde.

Vývoj na južnej Rusi bol odlišný. Život cirkvi bol silno poznačený mongolským vpádom v 13. storočí, a nemáme takmer žiadne informácie o tom, čo sa dialo s liturgickým spevom. Z obdobia 13.-15. storočia sa pravdepodobne nezachoval žiaden neumový rukopis. Možno len predpokladať, že spev na južnej Rusi mal skôr jednoduchší charakter s vysokým podielom ústnej tradície. Samozrejme, chýbali mnohé nápevy a po upokojení politickej situácie narastala potreba ich uviesť do života. Niekoľko neumových rukopisov zo 16.-17. storočia s ruským poreformným obsahom naznačuje, že systematické riešenie problému sa hľadalo v importe zo severnej Rusi. Vážnou prekážkou však bol neumový zápis melódií, pre väčšinu južnoruských kantorov neznámy a bez dlhoročného školenia nezrozumiteľný. Preto priam revolučným krokom sa preto stal preklad základného ruského repertoáru (irmosy

¹ Porov. paralelný prepis irmosov 1. hlasu gréckej a staroruskej tradície v:

Miloš Velimirović, *Byzantine elements in early slav ic chant*, MMB – Subsidia vol IV., Copenhagen, 1960.

² Kto alebo čo bolo iniciátorom reformy, nie je známe, avšak charakter melódií naznačuje, že pravdepodobne ide o ruskú reflexiu novšieho vývoja spevu v gréckej cirkvi.

a vybrané naslávne stichiry) do západnej menzurálnej notácie niekedy na prelome 16. a 17. storočia. Od toho momentu sa irmologiony (doplnené ďalšími spevmi) začali vo veľkom množstve prepisovať a šíriť, v 18. storočí pribudli tlačené vydania a čoskoro sa tak severoruský poreformný znamenný rospev zabýval aj v chrámoch južnej Rusi. Naopak, v 18. storočí sa západná notácia, nazývaná tiež kvadratická alebo kyjevská, dostala na severnú Rus.

Menzurálna a kyjevská notácia

Tvorcom menzurálnej notácie, tj. notácie zachytávajúcej presné dĺžky tónov, je nemecký teoretik Franco de Cologne (= Kolínsky; 13. stor.). Noty sa zapisovali do päťlinjkovej sústavy a mali štyri rôzne dĺžky – *maxima*, *longa*, *brevis*, *semibrevis*. Frankova notácia sa rýchlo rozšírila po západnej Európe a o storočie neskôr v období tzv. *Ars nova* pribudli ďalšie noty menšieho časového rozsahu *minima*, *semiminima*, *fusa*. Vzťah medzi dĺžkou dvoch susedných nôt bol 2:1 alebo 3:1 v závislosti od rytmického kontextu. Tento systém sa nazýva *čierna notácia*, podľa plných hlavičiek nôt.

V 15. storočí sa čiastočne mení ortografia a päť najdlhších nôt sa začína písať s prázdnu hlavičkou. Notácia podľa toho dostáva názov *biela*. Pribúda ešte kratšia nota *semifusa*. Biela notácia sa používala zhruba do konca 16. storočia, keď ju nahradila moderná „talianska“ notácia. Tento prechod je vo svojej podstate len grafickou inováciou, ide totiž len o zaguľatenie hlavičiek nôt. Navyše sa definitívne prestali používať dve najdlhšie noty a ustálil sa pomer susedných nôt na 2:1.

Porovnanie tvarov nôt jednotlivých vývojových štádií západnej notácie a kyjevskej notácie.³

Frankovská notácia (13. stor.)

Čierna notácia (14–15. stor.)

Biela notácia (15–16. stor.)

Súčasná „talianska“ notácia

maxima longa brevis semibrevis minima semiminima fusa semifusa

Menzurálna notácia sa dostala cez Uhorsko, Poľsko a Litvu až k južnoruským kantorom, a to s významným oneskorením. Keď sa na prelome 16.-17. storočia začali prepisovať prvé irmologiony, v západnej Európe už nastupovala talianska notácia – v irmologionoch sa však použil (a ďalšie 3 storočia používal) notačný systém ešte z 15. storočia, akési vývojové štádium medzi čiernou a bielou notáciou:

Biela / čierna notácia

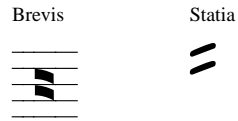
Longa Brevis Semibrevis Minima Semiminima

Kyjevská notácia

Názvy nôt Dvotakt Takt Polutakt Četvert' Polučetvert' (Osmína, Lamana)

³ Prevzaté z http://en.wikipedia.org/wiki/Mensural_notation

Najdlhšou kyjevskou notou je *longa*, ktorú v novších rukopisoch vôbec nenájde, a po nej *brevis*. Obe noty svojím tvarom zodpovedajú štádiu bielej notácie, avšak svojím tvarom napodobňujú znak *statia* (= *dipli*) zo starobyzantskej neumovej notácie.



Najkratšou kyjevskou notou je *semiminima*, ale občas, zriedkavo nájdeme aj *fusa*.

V kyjevskej notácii nachádzame aj jeden moderný prvok – pomer dĺžok susedných nôt je vždy 2:1.

Dĺžka nôt

Pri pohľade na vyššie uvedené štádiá menzurálnej notácie si môžeme všimnúť, ako postupne pribúdajú noty s menším časovým trvaním. Pri prechode k talianskej notácii sa navyše strácajú dve najdlhšie noty. Pri tomto vývoji sa *semibrevis*, najkratšia frankovská nota, postupne vyvinula na dnešnú najdlhšiu celú notu. To samozrejme neznamená, že sa kedysi spievalo niekoľkonásobne rozvláčnejšie; zmenila sa iba reálna dĺžka nôt. Rovnaká nota trvala v 14. storočí kratšie ako o dve storočia neskôr.

Podobné zmeny vo vnímaní dĺžky nôt môžeme konštatovať aj v kyjevskej notácii. Bežný rozsah dĺžok nôt v rukopisoch 17. storočia bol *longa* – *semiminima*. Od 18. storočia sa všetky noty nahrádzajú notami polovičnej nominálnej dĺžky, rozsah sa teda mení na *brevis* – *fusa*. To pochopiteľne neznamená, že sa začalo spievať dvakrát rýchlejšie.⁴

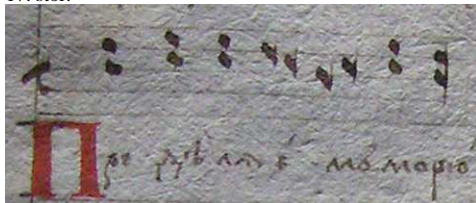
17. storočie (ruténske pramene)



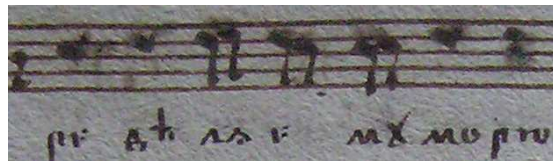
17.-19. storočie (rut. a rus. pramene)



17. stor.



18. stor.



Uvedené skutočnosti musíme mať na pamäti pri transkripcii starších notových záznamov do modernej notácie. Otrocká „etymologická“ konvencia, ktorá by *semibrevis* nahrádzala celou notou (a analogicky ostatné noty) bez ohľadu na to, z ktorého storočia zápis pochádza, by napriek zdanlivej presnosti nebola adekvátna. Z toho dôvodu sa dnes vždy dbá aj na vek pôvodnej skladby a konkrétny rozsah škály použitých nôt.

Prepis kyjevskej notácie do moderných nôt je zaťažený práve týmto problémom – od 19. storočia sa používa najčastejšie sporná „etymologická“ konvencia, ktorá sa dokonca stala

⁴ V niektorých novších prameňoch nachádzame ešte jeden stupeň zrýchlenia spevu, kde sa *brevis* objavuje už len ako koncová nota.


normou vo vedeckých prácach, počnúc I. Voznesenským v 19. storočí a končiac súčasnými autormi (napr. J. Jasynovskij). Už od počiatku sa pritom ozývali kritické hlasy upozorňujúce na to, že s takýmto prepisom piesní sa pri zaužívanom subjektívnom vnímaní dĺžky nôt stáva spev rozvláčny a stráca tak svoj charakter. Ruskí skladatelia pracujúci s materiálom znamenného rospevu túto konvenciu ignorujú a *semibrevis* prepisujú štvrt'ovou notou.

Problémom je nielen samotný spev podľa takejto transkripcie, ale najmä jej teoretická nepodloženosť. Ak kyjevská notácia zodpovedá štádiu čiernej notácie s istými prvkami bielej notácie, na správnu transkripciu je určite potrebné mierku etymologickej konvencie opraviť na 1:2, v súlade so spomínaným prirodzeným citom veľkých skladateľov.

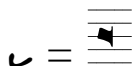
Pozrime sa však na otázku dĺžky nôt ešte z iného uhla pohľadu, ktorý sa otvára pri komparatívnom štúdiu byzantských (gréckych) spevov z 12.-14. storočia a ruténskych či ruských paralel.

Základom a východiskom melódie väčšiny stichír a irmosov je spevné čítanie na tónoch a kadenciách príslušného hlasu, ktoré sa síce časom sformovalo do jednoduchých i zložitejších melódií, ale nestratilo pritom svoju blízku spätosť s textom. Dôsledná slabično-prízvuková štruktúra gréckych textov definuje zreteľný rytmus čítania a ostáva prirodzeným základom aj pre rytmiku spevu.⁵ Spev irmosov a stichír sa v deklamatívnych úsekoch riadi týmto rytmom, kým v kadenciách a niekedy aj v nástupoch kól (= polriadkov) sa noty predlžujú. Pri určovaní rytmu liturgického spevu je preto najlepšie začať práve od deklamácie. Základnú časovú jednotku definujeme ako dĺžku jednej slabiky v spevnej deklamácii a nazveme ju **deklamačná slabika**.

Väčšina stichír a všetky irmosy v staro- a stredno-byzantskej tradícii (okrem novších „kalofonických“ melódií zo 16.-18. storočia), ako aj v znamennom rospeve, má *neumatický charakter*, teda jednej slabike zodpovedá jeden neumový znak. Neumy v deklamatívnej časti viet sa spievajú s dĺžkou *deklamačnej slabiky*, v kadenciách, nástupných vrcholoch a rôznych zlomových miestach môžu byť neumové znaky s dlhšou časovou hodnotou.

Pri rovnej deklamácii sa nad slabikou nachádza znak *ison*, najčastejší zo všetkých znakov, ktorému zodpovedá v ruských prameňoch *stopica* – . Pri voľnejšej deklamácii, v úsekoch mimo kadencií oscilujúcej okolo základného tónu, nachádzame neumy *oligon*, *oxeia*, *petasti*, *apostrofos* apod., všetky s rovnakou dĺžkou.

Pre nás je kľúčové to, akými notami sa prepisovali neumy s dĺžkou *deklamačnej slabiky*, teda akú hodnotu jej prideliť pisári pri preklade neumových prameňov. A tu môžeme konštatovať, že v ruténskej aj ruskej tradícii od prelomu 17. a 18. storočia to bola nota *semibrevis*:



V gréckej cirkvi neboli dôvody na transkripciu neumov, takže môžeme len ako zaujímavosť uviesť, že v azda jedinom gréckom rukopise písanom kyjevskou notáciou, Sinai 1477, sa v úsekoch mimo kadencie nachádza takisto nota *semibrevis*.

⁵ Tu sa treba oslobodiť od predstáv, ktoré by sme mohli získať počúvaním modernej zborovej liturgickej hudby, kde sa dlhšie deklamácie zrýchľujú na „mlynčekové“ tempo.

V etymologickej konvencii prepisu do modernej notácie by dĺžkou *deklamačnej slabiky* bola v ideálnom prípade polová nota, pri starších rukopisoch celá nota. Táto skutočnosť sa javí zvlášť paradoxne v porovnaní so staršou konvenciou transkripcie strednobyzantských spevov do modernej notácie v projekte MMB. Tu sa *ison* a iné neумы rovnakej dĺžky prepisovali až donedávna⁶ osminovou notou. Dve rôzne konvencie, týkajúce sa v podstate rovnakých spevov, tak stanovujú pre *deklamačnú slabiku* štvor- až osemnásobne odlišné tempo:

Príklad: 1. irmos, 1. hlas, prepis:

J. Jasinovskij

Τρο - Α πο - βε - δι - τε - Βα - Α δε - σπεί - πρ

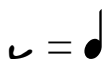
MMB

Σπεί - πρ - ο - πα - ι - ο - υ - χος δε - ξι - α

Takéto protirečenie je priam absurdné. Predovšetkým je nutné stanoviť konvenciu, ktorá nebude závislá na veku južnoruského rukopisu, čo znamená, že treba vychádzať nie z nôt, ale z *deklamačnej slabiky*, a tej priradiť modernú notu pevnej dĺžky. V druhom rade potom, pre účely komparatívnej analýzy, treba zjednotiť alebo aspoň zblížiť konvencie prepisu gréckych a rusko-rutenských spevov.⁷

Priradiť deklamačnej slabike jednotne napr. polovú alebo osminovú notu, čiže akceptovať generálne jednu zo zaužívaných konvencií, naráža na niekoľko problémov. Prvú z možností sme už rozoberali – nie je opodstatnená a výsledok je neprehľadný a zvädzajúci k rozvláčnemu spevu. Rovnako sporná je však aj konvencia MMB. Hoci sa s priradením osminovej noty *deklamačnej slabike* stretávame aj v mnohých ukrajinských a slovenských prameňoch (Polotňuk, Bobák), zápis nie je prehľadný (priveľa nôt so zástavkami) a subjektívne zvädza naopak k uponáhľanému spevu.

Za najrozumnejší preto považujeme kompromis, keď má *deklamačná slabika* hodnotu štvrtrovej noty:



V prospech tejto voľby okrem „neutrality“ vo vzťahu k dvom hlavným konvenciám hovorí jej široké použitie v praxi, v transkripcii liturgických spevov významnými muzikológmi napr. v Rusku, v Bulharsku (P. Dinev), Srbsku (S. Mokranjac), Rumunsku. Zápis deklamácie štvrtovými notami je navyše aj pre zrak najprehľadnejší a zodpovedá najlepšie reálnemu tempu spevu.

Predsa však, najlepšou možnosťou transkripcie sa javí žiadna transkripcia, teda zotrvanie pri kyjevskej notácii a jej použitie aj pri preklade z neumov, ruských aj byzantských. *Deklamačná slabika* v dĺžke *semibrevis* tu neprichádza do rozporu so žiadnou konvenciou.

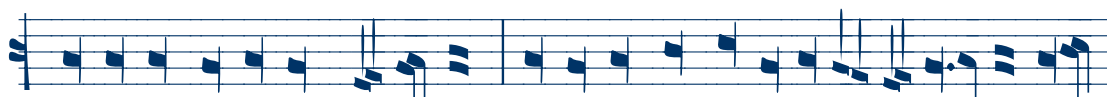
⁶ V súčasnosti sa upúšťa od určovania dĺžok nôt a prepisuje sa iba výška.

⁷ Nazdávame sa, že pri prepise gréckych spevov nie je nutné rezignovať na dĺžku nôt, hoci je pravda, že v staršej konvencii MMB treba niektoré skutočnosti nanovo premyslieť.

Poznámka:

Porovnanie transkripcií strednobyzantských spevov s ruskými a ruténskymi paralelami azda umožňuje čiastočne vyriešiť aj jeden z problémov transkripcie MMB, týkajúci sa dĺžky skupiny nôt nad slabikou. V znamennom rospeve majú slabiky mimo kadencie a ťažkých vrcholov vždy rovnakú dĺžku – preto ak je nad slabikou neumový znak s hodnotou viacerých nôt, sú kratšie a súčet dĺžok týchto nôt je stále rovný *deklamačnej slabike*. V starších prepisoch MMB sa ponechávala notám pôvodná dĺžka, čo však vedie neraz k veľmi neporiadnenému čítaniu slov v rozpore s rozložením prízvukov.

Ako príklad uvedieme takýmto spôsobom upravenú transkripciu gréckeho 1. irmosu 1. hlasu (Saba 599/Ivion 470) a jeho ruténsky protipól, obe prepísané kyjevskou notáciou:



Σού η τρο-παι-ού-χος δε-ξι- -ά, θε-ο-πρε-πώς εν ισ-χύ-ϊ δε-δó- -ξα-σαι,



ТВО-А ПОБѢДИТЕ-НА- -А ДѢ-НИ-ЦА, БО-ГО-ЛѢ-НО ВО КРѢ-ПО-ТИ ПР0- СЛА- -ВН- -СА,



αύ-τη γάρ, Α-θά-να-τε ως παν-σθε-νής υπ- ε-ναν- τί- - -ους έ-θραυ-σε,



ТА БО БѢ- СМѢ-ТНѢ, ЇА-КО ВСѢ- МО-ГЛ-ЩІ-А, ПР0-ТН- НЫ-А СО- - - -ТРЕ,



τοίς Ισ-ρα-η-λί- - -ταις, ο-δόν βυ-θού καιν-ουρ-γή- σα-σα.



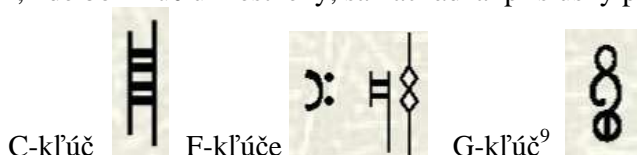
ІЗ-РА-НѢ-ТА- -НО- -МЗ ПѢ ГЛ-ВН-НѢ ѠБ- НОВ- -ЩІ- - -А.

Výška nôt

Primárnym priestorom pre výstavbu melódie v západnej hudbe bol Guidovský hexachord. Jeho tri štandardné typy, považované za *musica recta*, sú

prirodzený	mäkký	tvrdý
C D E F G a	F G a b ^b c d	G a h c d e .

Vhodným spájaním týchto hexachordov možno zostrojiť potrebnú stupnicu väčšieho rozsahu. Návestím týchto hexachordov boli C- a F-kl'úč, zriedkavo (koncom 16. storočia už častejšie) aj G-kl'úč. Tam, kde bol kl'úč umiestnený, sa nachádzal príslušný prvý tón hexachordu.⁸



Zvláštne postavenie mal tón F (fa), ktorý je zároveň štvrtým tónom prirodzeného hexachordu a prvým stupňom mäkkého hexachordu. Prítomnosť F-kl'úča definuje intervaly troch tónov nadol a piatich nahor. V bežne používaných stupniciach často dostávali charakter tónu F (tj. rovnaké intervaly tónov v najbližšom okolí) tóny b^b a e^b, čo sa označovalo predznamenaním *b* na príslušnej pozícii. Predznamenanie *b* bolo ekvivalentom F-kl'úča.

Pokiaľ sa predznamenanie *b* objavilo pred inou notou ako *b*, *e*, táto nota takisto dostávala charakter tónu F. Celkovo sa však narušilo štandardné usporiadanie tónov a guidovský hexachord sa objavil na inej ako obvykle prípustnej pozícii. Tým prichádzalo k modulácii a vzniku tzv. *musica ficta*. Takéto modulácie sa nie vždy značili do nôt, predpokladala sa potrebná znalosť a citlivosť speváka. Podobne lokálne chromatické alterácie tónov sa nezapisovali takmer nikdy.

V období, keď sa používala menzurálna notácia, neexistovala fixná absolútna výška tónov. Základný tón stupnice, napr. C, mal takú výšku, akú si podľa svojich dispozícií stanovil hudobník alebo spevák. Preto ak je reč o tónoch, nejde o konkrétne frekvencie, ale o pozície v danej stupnici a o intervalové vzťahy k susedným tónom.

Kyjevská notácia zdedila od západnej menzurálnej notácie veľkú časť uvedených vlastností, je však v niektorých aspektoch jednoduchšia. Predovšetkým aj tu platí, že výška tónov je relatívna a stupnica označuje intervalové vzťahy, nie postupnosť pevne daných frekvencií. Zápis nôt hľadal predovšetkým efektivitu vo využití priestoru piatich línií a určitú normatívnosť v zápise melódií jednotlivých hlasov. Názory prepisovačov pritom nemuseli byť zhodné, neraz možno jednu pieseň v dvoch prameňoch nájsť zapísanú v rôznej výške.

Kyjevské kl'úče sa svojím tvarom líšia od západných. Pripomínajú väčšinou spojenie písmena C a *minimy* uloženej na línii, ktorá má byť kl'účom určená. V počajevských tlačných irmologionoch má kl'úč tvar písmena *f*, v Juhasevičovych rukopisoch je to obrátené F podobné menzurálnemu F-kl'úču:



⁸ Pri použití F-kl'úča sa automaticky, bez ďalšieho značenia znižuje tón B.

⁹ Obrázky prevzaté z <http://www.pdreditions.com/MensuralNotation-1.html>.

Výška zápisu melódií nie je nijak závislá od tvaru kľúča, z funkčného hľadiska ide stále o rovnaký kľúč. Môžeme teda konštatovať, že v kyjevskej notácii nachádzame rovnocenné C- alebo F-kľúče, alebo hovoriť jednoducho o C/F-kľúči.

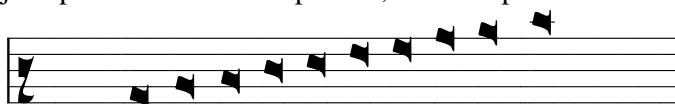
Predznamenania na začiatku riadkov, dopĺňajúce kľúč, majú najčastejšie tieto pozície:



Vždy ide o jediné *b*, pričom jeho vzdialenosť od kľúča je sekunda nižšie alebo septima vyššie. To zodpovedá definovaniu tónu C (F) kľúčom a tónu B^b (E^b) predznamenáním. Z hľadiska stupnice je situácia rovnaká, akoby bol iba na mieste predznamenania C/F-kľúč.

Pri transkripcii kyjevskej notácie do moderných nôt sa v úsilí o vedeckú presnosť považuje kľúč za určenie pozície tónu C. Pokiaľ je stupnica bez predznamenaní, stačí potom zvoliť altový kľúč a kyjevské noty po náhrade modernými ekvivalentmi nechať na pôvodných pozíciách. Ak by sme však chceli použiť obvyklejší husľový kľúč, prepis bude položený už veľmi nízko, čo je nepohodlné nielen na pohľad, ale i na spev:

Kyjevská notácia – C-kľúč



Moderná notácia – altový kľúč



Moderná notácia – husľový kľúč



Tu je nutné poznamenať, že takáto transkripcia sa zaužívala najmä v ruskom prostredí, pričom nemožno nechať bez povšimnutia fakt, že ruský zápis melódií kyjevskou notáciou je často o kvartu vyššie oproti rutenskému. Unáhlená aplikácia rovnakých pravidiel na ruténske irmologiony je preto nemožná.

V novších haličských a podkarpatských transkripciách z 19.-20. storočia redaktori nedbali o teoretický význam kľúča a jednoducho preniesli noty na ich pôvodných pozíciách do modernej notácie s husľovým kľúčom a predznamenáním F-dur alebo B-dur, čo vyhovovalo najmä z praktického hľadiska pre potreby spevu.

Kyjevská notácia južná – F-kľúč (?)



Moderná notácia – haličská konvencia



Pre odbornú prácu s liturgickým spevom však nie je vhodná ani jedna zo spomínaných konvencií, a to nielen pre ich otrockú fixovanosť na nejednotnú kyjevskú notáciu. Zvlášť pre potreby komparatívneho výskumu byzantských a znamenných melódií je nutné nájsť konvenciu, ktorá by reflektovala tiež byzantské teoretické základy jednotlivých hlasov, a nepodriaďovať sa unáhlene sekundárnym kritériám daným systémom notácie, ktorá nie je v kontexte znamenného rospevu pôvodná.

Pri hľadaní vhodného riešenia si za východisko vezmeme byzantskú hudobnú teóriu s určitými anachronickými dodatkami¹⁰, ktoré umožnia lepšiu komunikáciu jej princípov v dnešnej dobe. Každý z ôsmich cirkevných hlasov je v byzantskej teórii definovaný svojou stupnicou, ktorej charakter je spravidla daný voľbou základného tónu v rade D E F G a h c d.¹¹ Približne môžeme stupnice jednotlivých hlasov znázorniť takto:

Hlas	Stupnica, základný tón
1	D E F G a h c d
2	E F G a h c d e
3	F G a h c d e f
4	G a h c d e f g
1 pl.	D E F G a h c d
2 pl.	E F G a h c d e
3 pl.	F G a h c d e f
4 pl.	G a h c d e f g

Voľbou základného tónu neurčujeme absolútnu výšku nášho spevu, ale konkrétny typ stupnice – každý tón je „návestie“ určujúce intervaly v najbližšom okolí.

Strednobyzantské irmosy a stichiry sú často veľmi podobné a blízke ich znamenným paralelám, pričom máme k dispozícii ich korektnú transkripciu do modernej notácie. Všetky tóny, najmä deklamačné a finálne, sú na „svojich miestach“ v súlade s teóriou. Je preto žiadúce, aby aj prepis znamenných melódií umiestňoval zápis melódie do osnovy v ekvivalentnej výške, teda aby vyjadroval modálne charakteristiky hlasu. Keďže vzťah byzantských a znamenných melódií nie je vždy prehľadný ani jednoduchý, stanoveniu presných konvencií musí predchádzať podrobný výskum materiálu všetkých hlasov.¹²

Z uvedeného hľadiska potom C/F-klúč a predznamenanania v podstate majú **iba** funkciu návestia, určujúceho rozloženie tónov, ale konkrétna identifikácia tónov už musí vychádzať z charakteru daného módu.

Ak by sme rezignovali na transkripciu a ostali pri kvadratickej notácii, môžeme naplno využiť výhody jej výškovej neukotvenosti. Tu stačí iba zvoliť pre každý hlas jednotnú lokalizáciu melódií v osnove, keďže pôvodné pramene nie sú vždy v zhode. Potom po teoretickej analýze treba len definovať osobitne pre každý hlas vzťah medzi teoretickou stupnicou a jej zápisom v kyjevskej notácii, tj. prideliť každej note príslušné písmenko. V každom hlase to môže byť inak.

¹⁰ Predovšetkým ide o označenie tónov písmenami zaužívanými v európskej teórii.

¹¹ Tento rad určuje pozície celých a poltónov. Skutočná frekvencia napr. tónu *a* môže byť ľubovoľná, ale akonáhle si ju zvolíme, ostatné tóny musia byť v predpísanom frekvenčnom pomere k *a*.

¹² Doterajší výskum potvrdzuje, že takýto postup je možný a zmysluplný. Na druhej strane však otvára aj nové otázky a pochybnosti o tom, ako v skutočnosti ruténski pisári chápali a používali klúče s predznamenaním. Existuje viacero príkladov s podozrením, že klúč bol pravdepodobne použitý vo význame základného tónu stupnice, alebo ako označenie tónu B/H, pričom ten nemusel byť nutne znížený.

Príklad:

Návrh lokalizácie stupníc pre vybrané hlasy (zvýraznené finálne tóny) v kyjevskej notácii južného typu:

<u>1. hlas</u>	C D E ^(b) F ^(#) G a b ^b /h c d
<u>7. hlas</u>	C D E ^(b) F G a b ^b /h c d
<u>4. hlas</u>	Γ A H C D E F G a



Modulácie

V kyjevskej notácii nenachádzame krížiky ani odrážky¹³, ale iba „bemoly“. Na rozdiel od modernej notácie znak *b* neoznačuje zníženie o poltón, ale ide o návestie s významom F-klúča. Tón, pred ktorým sa objaví *b*, sa začne správať ako tón *c* alebo *F* v normatívnom hexachorde, teda pri postupe melódie hore budú dva celé tóny a nad nimi poltón, pri zostupe začíname poltónom a pokračujeme dvojicou celých tónov.¹⁴ Návestie *b* ruší účinok klúča na ladenie stupnice.

Príklad:

d cd e^b d d e f[#] g f[#]e dc[#] d d cd e^b d



Približne od polovice 18. storočia sa *b*-čka začínajú mylne považovať za transpozičné znaky. Úseky s predznamenaním sa potom pri ďalších prepisoch posúvali tak, aby sa pozícia s predznamenaním stotožnila so strednou líniou. Na druhej strane, mnohé z návestí sa od 18. storočia jednoducho ignorujú a pri prepisovaní sa vynechávajú. Evidentne im už prepisovači nerozumeli. To prinieslo deformácie do mnohých melódií, pričom azda najviac postihnutým je v tomto smere 2. hlas.

Z uvedených dôvodov je potrebné používať pri výskume a transkripcii ako primárny prameň staršie rukopisy, najlepšie zo 17. a začiatku 18. storočia.

Lokálne chromatické zmeny sa podobne ako v západnej menzurálnej notácii neznačili. Preto dnes možno len špekulovať, či sa vôbec vyskytovali, a či napr. krížiky a odrážky v prostopení reprezentujú pôvodný prvok alebo sú len neskorším produktom snáh prispôsobiť spev dobovým módnym trendom.

¹³ V novších rukopisoch sa výnimočne nájdu aj krížiky. Niekedy sú mladšou rukou dopísané aj do starších kníh.

¹⁴ Návestie *b* je blízkou analógiou byzantskej „*fthora nana*“.