

Richard Rybář

VÝVOJ
EURÓPSKEHO
NOTOPISU

25248

Studijní materiály FF MU



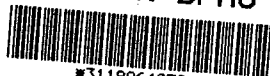
257K000044

OPUS
Bratislava

1982

94.828

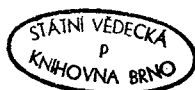
MZK-PK Brno



3119964850

Predhovor

309639



94828

Masarykova univerzita Filozofická fakulta, ústav hudební vědy	
Přír.č.	
Sign.	
Syst.č.	L600PP

Táto kniha vznikla na základe praxe a pre potreby praxe. Impulzom k jej napísaniu boli moje viacročné prednášky z hudobnej paleografie pre poslucháčov hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave a práca hudobného historika, zameraného na problematiku dejín slovenskej hudby staršieho obdobia, ktorá sa nedala realizovať bez sústavného styku s pôvodnými prameňmi a so starými druhmi, typmi notácie, bez trpezlivej transkripcie pamiatok a pod.

Čo platí o genéze tejto knihy, platí aj o jej poslaní a zameraní. Láskavý čitateľ nech nečaká podrobné a prísne vedecké spracovanie celých dejín písomného zaznamenania hudby, ale predovšetkým stručnú, pokiaľ možno prehľadnú príručku, z ktorej sa možno čo-to dozvedieť o vývoji, najdôležitejších druhoch, typoch európskeho notopisu a ktorá dá záujemcovi poučenia a rady, ako možno jednotlivé notačné systémy prepísať. Z tohto hľadiska je vari najskôr pochopiteľné, že sa nesnažím zachádzať do podrobností a že sledujem iba tú vývojovú líniu notácie, ktorá smerovala k dnešnej európskej notácii a problematikou mimo európskych notácií, vrátane byzantskej a jej derivátov sa nezaobieram.

Napísať syntetickú, no zároveň úplne pôvodnú prácu o notopise, ktorá by bola založená len na vlastných pramenných výskumoch, je dnes, v dobe špecializácie, nad silu jednotlivca. Preto som, prirodzene, čerpal z príslušnej odbornej literatúry, snažil som sa však vychádzať zo súčasného stavu tejto vednej disciplíny. Nazdávam sa, že záujemci o otázky hudobnej paleografie uvítajú, že som do textu zaradil aj ukážky z prameňov slovenského pôvodu.

Bratislava, január 1979.

Autor

1. Písomná tradícia a jej význam v dejinách hudobnej kultúry

Pod pojmom notácie rozumieme viac-menej ucelené a vnútorne koherentné sústavy zvyčajne vizuálne vnímateľných znakov, vyjadrujúcich určité hudobné štruktúry. Niet ani najmenších pochybností o tom, že jedine európska hudobná kultúra je založená na písomnej tradícii. Spojenie hudby a jej písomného vyjadrenia je v Európe už od stredoveku pevné a jednoznačné. Možno povedať, že písma sa tu stalo formou existencie hudby. Dejiny európskej hudby sú dejinami notovanej, písanej hudby a vziať európskej hudbe túto bázu by znamenalo jej úplné zničenie, anulovanie. Vrcholné diela by jednoducho zanikli a prestali jestvovať. Došlo by ku katastrofe, ktorú by prežili len niektoré vrstvy európskej hudby (pravdepodobne najmenej reprezentatívne) a znamenalo by to návrat do archaického, predhistorického štádia vývoja.

Cesta k notopisu bola veľmi zložitá a zdĺhavá. Je síce pravda, že niektoré orientálne národy už v staroveku poznali určité, neraz veľmi zaujímavé, ba dômyselné spôsoby transformácie parametrov hudby — intervalov, rytmu, motivických formúl a pod. — na grafické znaky, výskumy však potvrdili, že išlo vždy len o ojedinelé a exkluzívne pokusy, ktoré neprekročili úzky okruh teoretikov, znalcov a „zasvätencov“ a nikdy si nezískali širšie zázemie a uplatnenie. Samotná hudba sa v týchto kultúrach Afriky, Ázie, Oceánie, oboch Amerík, ba i v kultúrach klasického staroveku cez stáročia uchovávala — podobne ako mýty, ságy, zvyky a povesti — v *kolektívnej pamäti* a ústnym podaním.

Pamäť, najmä vycibrená a trénovaná — podobne ako fenomenálna pamäť súčasných virtuózov, ktorá „konzervuje“ neraz celú základnú literatúru pre svoj nástroj — je spôsobilá podať neuveriteľný výkon. Hudobné kultúry, v ktorých jediným médiom a zárukou „prežitia“ je práve len pamäť, museli však nevyhnutne nadobudnúť statický charakter, lebo všetka psychická energia sa sústredila akoby na zachranu už jestvujúcej hudby a na jej presné odovzdávanie ďalším osobám a generáciám. V centre záujmu instrumentalistov a spevákov stála predovšetkým draho vykupovaná snaha, pokiaľ možno verne, bez zmien konzervovať vzácne starobylé spevy alebo aspoň ich modely, schémy, idiómy a pod. a previesť ich intaktné cez kataklizmu dejín. Nečudo, že si tieto spevy získali patinu posvätnosti, že sa tabuizovali a že o produkovanie nových diel nebol záujem. Ich potreba sa jednoducho nepocífovala. Nové kompozície vznikali len akoby mimochodom, predovšetkým nevedomovaným, intuitívnym variováním už známych diel. Z perspektívy asi tisícročnej skúsenosti dejín hudby ako hudby písanej sa dejiny týchto predpísomných kultúr preto javia ako neustále hľadanie nemenných, navždy daných a platných tém, ako proces večného návratu.

Prechod z orálnej do písomnej tradície predstavuje v dejinách hudobnej kultúry veľký, revolučný obrat, najzávažnejší historický prelom. Pravdepodobne po dlhšej etape priprav a hľadania dochádza k nemu definitívne až v 9. storočí n. l., takmer súčasne na dvoch miestach: v *západnej Európe* v kultúrnych centrách už silného a expanzívneho franského štátu, a na východe, predovšetkým v *Byzancii*. Jednotlivé fázy tejto premeny, sily a činitele, ktoré ju vyvolali a podmienili, si vysvetlíme v ďalších kapitolách, na tomto mieste sa uspokojíme s konštatovaním, že hoci mali oba tieto ranostredoveké notačné systémy pravdepodobne spoločný, evidentne orientálno-stredomorský základ, z oboch pokusov o vytvorenie písanej podoby hudby sa úspešným a perspektívnym stal len experiment západný, na začiatku ktorého stoja ako impulz ďalšieho vývoja tzv. paleofranské a bretónske neumy. Možno povedať, že to sú „prarodičia“ všetkých ostatných druhov notácie, ktoré vznikali ich zdokonaľovaním a modifikáciou.

Dôsledky tohto latentne dlho dozrievajúceho prechodu boli obrovské. Dnes už vieme, že meritum veci nespočívalo len v tom, že všetko, čo sa predtým namáhavo a pracne vštepovalo a navrstvovalo do psychiky, sa mohlo pomerne jednoducho — aj keď spočiatku len v kontúrach — zafixovať niekoľkými ťahmi na pergamen, ale hlavne v uvoľnení nepredstaviteľného množstva duchovného potenciálu. Schopnosti doteraz blokované prácou vynaloženou na zapamätanie zložitých hudobných útvarov sa postupne zaktivizovali a mohli použiť na vlastnú, autentickú tvorbu hudby, teda na činnosť — v porovnaní s mechanickým memorovaním — nesporne vyššieho stupňa. Zjednodušené a nepresné, ale nie celkom nepravdivo by sa dalo povedať, že až vynájdением a všeobecným rozšírením notopisu sa začínajú dejiny hudby v pravom zmysle slova, t. j. dejiny ako *dynamický vývoj hudobných štýlov*. Substancia týchto dejín je kvalitatívne nová — tvoria ju jedinečné, konkrétne, objektívne a „hmatateľne“ existujúce *hudobné diela*, a nie len akési imaginárne hudobné univerzálie, ku ktorým sa pravdaže možno vracáť, možno ich premieňať a obmieňať, no nemožno ich priamo prekonať a nahradiť inými, dokonalejšími a vyspelejšími, lebo len tam, kde sú individuálne skladby, kde sa vytvorilo vedomie a možnosti (či ideál) takej skladby, t. j. kde obsahom hudby sú *res facta*, sa môže — vlastne musí — objaviť tendencia vytvoriť ďalšie a ďalšie jedinečné skladby, ktoré sa od série už jestvujúcich odlišujú. Ak v týchto úvahách budeme pokračovať, dospejeme k poznatku, že až v tomto momente sa môže objaviť *hudobný skladateľ* — t. j. tvorivý jedinec (teraz prirodzene nezáleží na tom, či máme na mysli génia anticipujúceho nové svety, alebo len priemerne nadaného eklektika, „kleinmeistra“, či epigóna), ktorý svoje životné poslanie vidí v profesionálnej produkcii originálnych hudobných kompozícií. V predpísomných hudobných kultúrach sa vyspelé individuum uplatňovalo skôr ako slávny spevák, virtuóz, bard, jokolátor, či dokonca ako čarodejník, mág a šaman, t. j. v podstate vždy len ako interpret, do určitej miery tvorivo spracúvajúci starobylé spevy, básne, látky, námety, motívy, rituály a pod. — v nijakom prípade sa však nemôže z neho stať hudobný skladateľ, ako ho poznáme od čias Leonina a Perotina (12.—13. storočie).

Zavedenie notopisu do hudobnej praxe stojí na začiatku prekonania anonymity a statickosti, ale zároveň vytvára podmienky na ďalekosiahle premeny vo vzťahu hudby a spoločnosti. Vari najvýraznejšia je diferenciácia hudby na komplex hudby umeleckej — *musica artificialis*, ktorá je bez notopisu a teoretickej nadstavby nemysliteľná, a na komplex hudby tzv. úžitkovej — *musica usualis* kde

notácia, pravidlá, kompozičná náuka a explicitne formulovaná estetika mali dlhší čas len pomocnú funkciu. Na druhej strane však rozšírenie notopisu (a neskôr aj nototlače) umožnilo oveľa väčšiu spoluúčasť rôznych tried spoločnosti na pasívnej i aktívnej konzumácii hudby a vplývalo na horizontálne i vertikálne členenie publika. Hoci v histórii európskej notácie sa s istou pravidelnosťou striedali obdobia, v ktorých zreteľne prevažovala snaha o jednoduchý a prehľadný spôsob záznamu hudby, s periódami perfekcionizmu a artizmu, keď sa v úsilí o čo najlepšie vystihnutie aj relatívne komplikovaných útvarov vymýšľali systémy priliš „intelektuálne“, vonkoncom nepochopiteľné a nepoužiteľné bez znalosti spleti subtilných pravidiel, predsa *hlavný dejinný trend* smeroval k notácii všeobecne zrozumiteľnej, zameranej na potreby bežnej hudobnej praxe. V súčasnej dobe používaný notopis, ktorý sa vyvinul z neum a menzurálnej notácie, má, prirodzene, tiež svoje slabiny; pre svoju jednoduchosť a prehľadnosť sa však stal dôležitým prostriedkom demokratizácie hudobnej kultúry. Dnes, až na vyslovene okrajové javy, neexistuje — ak neberieme do úvahy elitárstvo a snobizmus niektorých propagátorov supermodernizmu — hudba prístupná len zasvätencom a vyvoleným. Naopak, s istotou možno tvrdiť, že absolútnu väčšinu hudobných diel „prečíta“ každý, kto pozná noty. Ako kto danému notovému textu porozumie, ako kto je spôsobilý „čítať“ hudbu svojim vnútorným sluchom počuť a zažiť, to závisí od individuálnych schopností, inteligencie a hudobnej prípravy; notopis však dnes nie je faktorom rozdeľujúcim, ale spájajúcim. Tak ako písmo, aj súčasný notopis si dokáže osvojiť každý priemerne vyvinutý člen rodu homo sapiens. Pravda, znalosť notovej osnovy a predznamenaní ešte nestačí na pochopenie napr. hudby Brahmsa alebo Mahlera, tak ako elementárna gramotnosť nezaručuje pôžitok z básní Shakespeara či Verlaina.

S demokratizmom súčasnej hudobnej kultúry súvisí napokon aj jej univerzalizmus. Na tom, že napr. Haydnove sláčikové kvarteta alebo Chopinove mazúrky sa môžu zahrať na ktoromkoľvek mieste zemegule, má veľkú zásluhu notopis a nototlač. To je však iba jeden moment; iným faktorom je, že novodobá európska notácia sa v 19.—20. storočí stáva *všeobecne platnou* notáciou, rozšírenou vo všetkých svetadieloch, čo zaiste veľmi silne vplýva na formovanie súčasných integračných hudobných prúdov. V tejto súvislosti treba poznamenať, že väčšina pokusov o adekvátne písomné zachytenie hudobných prejavov mimo európskych kultúr založených na iných, chromaticko-enharmonických a netemperovaných tónových systémoch, tak ako ich navrhuje moderná etnomuzikológia, vychádza z bežného, provenienčne európskeho notopisu a predstavuje vlastne len jeho adaptáciu.

Notopis urobil z dejín hudby dvojpolový dialektický proces: jedným pólom je objektívne daná a reflektovaná kontinuita dokumentovaná a rekonštruovateľná podľa pôvodných skladieb, druhým snaha po neustálej seberealizácii v nových a nových skladbách, potreba tvoríť. Nové kompozície môžu vznikáť o. i. preto, lebo množstvo zachovaných diel funguje ako spoľahlivý porovnávací raster. Vďaka notopisu si sprístupňujeme nielen hudbu Ďalekého východu alebo Ohňovej zeme, ale aj hudbu dávnej minulosti. Pomáha nám poznávať a začleňovať do duchovného horizontu spevy z čias Merovingovcov i piesne a tance doby kamennej (síce okľukou, cestou porovnávacej hudobnej folkloristiky a etnografie, ale nie bez notopisu). Notopis je mostom medzi pračlovekom a Beethovenom, monumentom veľkosti človeka a jeho podmaňovania duchovného vesmíru.

2. Predmet a metóda hudobnej paleografie

Výskumu a štúdiu notácie, jej vývoja i súčasného stavu sa venuje hudobná paleografia (nem. Notationskunde, franc. paléographie musicale, angl. musical paleography, rusky muzykaľnaja paleografija), ktorá dnes predstavuje veľmi dôležitú a všestranne rozvinutú disciplínu hudobnej historiografie.

Dejiny hudobnej paleografie siahajú (ak odhladneme od príležitostných notačno-historických exkurzov rôznych stredovekých autorov) do 16.—17. stor. Súvisia s pokusmi o dešifráciu starogréckych skladieb, o ktorých sa vtedajší vzdelanci, ovplyvnení humanistickým kultom antiky, ako napr. slávny teoretik florentskej Cameraty *Vincenzo Galilei* (1581), ďalej *Hercole Bottrigari* (1602), *Marcus Meibom* (1652) a ďalší, domnievali, že tak ako napr. Aischylove drámy a novoobjavované sochy aj antická hudba oslní svet svojou nevídanou krásou a dokonalosťou.

Další rozvoj hudobnej paleografie vyplýval z úsilia preskúmať a reštituovať pôvodnú, rôznymi stredovekými i novovekými reformami narušenú ranostredovekú podobu gregoriánskeho chorálu, k čomu bola, samozrejme, potrebná znalosť pôvodných prameňov a preniknutie k podstate neum. Vážny záujem o stredovek a o stredovekú hudbu nevzbudili však vždy len vedecko-poznávacie, ale aj konfesionalno-náboženské pohnútky, najmä túžba vzdelaných kňazov, aby sa latinský chorál, skomolený rôznymi zásahmi, zaskvel vo svojom pôvodnom rúchu. Prakticistická a tendenčná orientácia bádateľov 19. storočia však hodnotu výskumov neznižuje; vďaka starostlivému štúdiu stoviek neumovaných kódexov sa podarilo pracovno-metodické postupy a operácie hudobnej paleografie domyslieť a priviesť na vysoký stupeň dokonalosti. Sústredená práca niekoľkých generácií vynikajúcich špecialistov, zaoberajúcich sa problémami neum, modálnej a menzurálnej notácie, príprava a edície prameňov (najmä mnohovázkovej série faksimilových vydaní stredovekých notovaných kódexov *Paleographie Musicale*, ktorú aj s teoretickými štúdiami od r. 1889 vydávajú solesmeski benediktíni), spisov stredovekých i renesančných teoretikov (*Martin Gerbert*, 1784, *Edmond de Coussemaker*, 1874, a od r. 1950 *Joseph Smits van Waesberghe*), vznik veľkého počtu kníh, štúdií i polemických príspevkov, to všetko smerovalo k zavŕšeniu vo forme veľkých a seriózných syntetických pohľadov na vývoj európskeho notopisu (napr. *Johannes Wolf*, 1913—1919, *Willy Apel*, 1942) i k zamysleniu sa nad predmetom, cieľom, zmyslom a metodicko-metodologickými otázkami tejto vednej disciplíny a jej miesta v komplexe modernej muzikológie.

Zo všetkého, čo o vzniku a vývoji hudobnej paleografie vieme, vyplýva, že sa nekonštituovala ako samoučelná, kabinetná veda, ale že hlavným cieľom a zmyslom jej úsílí je *hudobná prax*. Staré notové písmo, ktorým je zachytená prevažná časť európskeho hudobného dedičstva, treba poznať najmä preto, aby sa dali vzkriesiť skladby z dávnych epoch. Treba však dodať, že iba spoľahlivé, kritické vydania, zhotovené z autentických prameňov, pripravené s akribiou, založené na dôkladnej znalosti pôvodných notácií a zásadách modernej edičnej techniky, umožňujú priblížiť sa ku starej hudbe a jej reprodukcii. Či pritom interpret zachová jej historicky vernú podobu, alebo starú hudbu „aktualizuje“, to je už iná otázka; transkripcia spĺňajúca uvedené požiadavky stojí však v každom prípade na začiatku či už hudobno-interpretáčného alebo muzikologicko-bádateľského záujmu o starú hudbu.

Znalosť historických druhov notového písma umožňuje skladby nielen prečítať, ale je neraz aj dôležitým *identifikačným prostriedkom* hudobného prameňa, lebo metóda paleografického a grafologického rozboru písma vo veľkej miere pomáha pri zisťovaní prvopisov a autografov a umožňuje napr. určenie proveniencie a času vzniku pamiatky, kde iné, špecificky hudobnovedné metódy zlyhávajú. Problémových okruhov, kde sa paleografické zretele a metódy dajú úspešne uplatniť, je veľa; zdá sa, že v dejinách hudby niet obdobia či sféry, kde by nezavážili.

A nakoniec, keďže každý notopis je viac-menej reálnym vyjadrením štýlových kvalít hudby, pre ktorú vznikol, štúdium spôsobov, ako sa hudba zaznamenáva, pomôže lepšie chápať osobitosti toho-ktorého historického typu hudobného myslenia.

V úvahách o metódach a metodológii hudobnej paleografie treba vychádzať zo skutočnosti, že hudobná paleografia neprístupuje k notopisu ako ku statickému javu. Pokiaľ rekonštruuje rozličné notačné systémy, hľadá predovšetkým spoločné znaky a súvislosti medzi rôznymi notačnými fenoménmi a zovšeobecňuje ich.

Primárny aspekt výskumu notácie je *aspekt dynamicko-vývojový*, a preto základnou metódou hudobnej paleografie je *metóda historická*. Hudobná paleografia vychádza teda z princípov tejto metódy, ktorú upresňuje a konkretizuje podľa špecifickosti svojho bádateľského objektu a zámeru. Zvláštne pracovné postupy a metódy hudobnej paleografie sú odvodené z metódy všeobecnej a hudobnej historiografie a nemôžu sa s ňou rozchádzať alebo dostať do konfliktu.

Je viac pracovných postupov, ktoré sa uplatňujú v hudobnej paleografii. Najdôležitejšia je *analýza, porovnanie a štúdium diel hudobných teoretikov*.

1. Analýza sa skladá jednak z vonkajšieho *opisu* prameňa a zo zisťovania používaných notových znakov i použitého písma, z *vnútorného rozboru* notačných sústav. Je samozrejme, že spôsob, akým sa analýza a analytická metóda uplatní, závisí od skúmaného typu notopisu, a od problému, ktorý sa má riešiť; je to veľmi dôležitá fáza výskumu, orientovaná na samotný prameň, z ktorého treba vyťažiť čím viac poznatkov. Pôvodný prameň je absolútne prvým východiskom každého vážneho záujmu o problémy notácie; je nezastupiteľný a nenahraditeľný. Preto sa mnohé rukopisy od vzácných ranostredovekých kódexov až po autografy významných skladateľov 19. storočia čoraz viac objavujú v kvalitných faksimilových vydaniach, resp. čoraz častejšie sa vyskytujú v edíciách, kde prepisy skladieb sú doplnené faksimilovou prílohou originálu.

2. Ďalším pracovno-metodickým postupom hudobnej paleografie je *porovnanie*. Cieľom modernej vedy nie je nejaké intuitívne nazeranie na podstatu vecí, ale formulovanie všeobecne platných princípov a zákonitostí a zaradenie javov do súvislostí. *Komparatistika* vyplýva z aristotelovsko-descartovskej gnozeologickej teórie a je — aplikovaná na muzikológiu a hudobnú paleografiu — ďalším stupňom v syntetickom poznaní notácie.

Jediná pamiatka, jediný typ notopisu, vytrhnutý zo svojho prirodzeného historicko-vývojového kontextu a skúmaný izolovane, neprezradí takmer nič; *oznamovacia podstata notopisu vylučuje jeho singulárny charakter*. Každá individuálna písárska ruka tlmočí všeobecnú, viac-menej bežne akceptovanú prax, aj keď to robí veľmi svojrázne, ba fascinujúco. Preto hudobný historik musí zhromažďovať, analyzovať, triediť — teda porovnávať — veľa vzoriek určitej notácie z rôznych krajov a čias, od rozličných pisárov a skriptórií. Aby spoznal zvláštnosti určitej

notácie, musí ju explikovať do súvislosti s inými; analýzu treba zavŕšiť syntézou a prostriedkom na to je komparácia.

3. Nakoniec nijakú notáciu nemožno pochopiť bez znalosti teórie hudby, pre ktorú bola vytvorená, a bez ovládnutia jej základných princípov, predpisov a pravidiel. Každý notopis je vypracovaný na určitý tónový systém a pre určitý typ hudobného myslenia. Vyjadruje konkrétny hudobný štýl; na iný štýl sa dá bez zmien použiť len v obmedzenej miere. Toto platí tak o organizácii výškového parametra, ako aj o organizácii časovej dimenzie hudby — o rytme a tempe. V hudbe existujú určité antropologické danosti — napr. tempo je determinované pulzom — no fenomén časopriestorovej štruktúry hudby, t. j. spôsob, ako sa hudobná matéria vypracovávala, sa v histórii menil. V dobových hudobnoteoretických dielach je — podľa ich povahy a zamerania — vysvetlená výstavba tónovej sústavy, terminológia notopisu, jeho elementy, zásady a značky, ako možno hudbu zaznamenať.

Vzťah medzi hudobnou teóriou a hudobnou praxou nie je priamočiary a bezkonfliktný; málokedy, ba téměř nikdy, neposkytujú teoretické spisy jednoduchý návod ako určitý notopis prečítať. Aby bolo možné často sa vyskytujúce nedôslednosti, diskrepancie i protirečenia medzi hudobnou praxou a teóriou eliminovať, treba každý text interpretovať kriticky. Hudobnoteoretické diela — najmä stredoveku a renesancie — sa rozširovali odpisovaním a zachovali sa v početných kópiách a redakciách. Nie každé znenie je však rovnako hodnotné a autentické; chyby, omyly, prepisy, ktoré sa do jednotlivých verzií dostali, úmysel písárov text vylepšiť, iluzórna snaha urobiť ho rôznymi interpoláciami a komentármi zrozumiteľnejším, len sťažujú správne chápanie skutočného obsahu diela. Preto sa moderná hudobná veda usiluje — neraz i metódami úplne netradičnými — o rekonštrukciu neporušeného textu a o tzv. *emendáciu koruptel*¹⁾, t. j. o odstránenie všetkých rušivých zásahov. Preto je dobré, keď je k dispozícii moderná, komentovaná a textovo-kritickým poznámkovým aparátom opatrená edícia dobových teoretických spisov.

V práci hudobného paleografa sa tieto tri pracovné postupy vždy spájajú a kombinujú. Navyac, muzikológ, ktorý sa so starými notáciami dostáva do styku, bez ohľadu na to, či pripravuje určitý prameň k ďalšiemu spracovaniu, na vydanie, alebo či sa venuje špeciálnej paleografickej problematike, musí neraz nielen konzultovať s odborníkmi z iných vedných disciplín, ale často ich aj suplovať. Hudobnému medievalistovi nemôžu byť cudzie základy náuky o kódexoch, liturgiky, bádateľ v oblasti renesačnej polyfónie ostane úplne bezmocný bez hlbokej znalosti kontrapunktu pred tajnosťami rôznych kánonov, hudobných hádaniek a rébusov. Baroková hudba bez znalosti problematiky ozdôb, bez správne realizovaného generálneho basu je rovnako nemysliteľná. Pri transkripcii vokálnej hudby veľa závisí od textu. Znalosť literárnej paleografie, spoľahlivé čítanie starého písma, pochopenie zmyslu textu, teda ovládanie jazyka, jeho fonológie, rytmicko-metrickej stavby, oboznámenie sa s princípom poetiky a pod., je tiež samozrejým predpokladom odbornej kvalifikácie muzikológa-historika a editora. K tomuto všetkému pristupuje problematika organologická a interpretačno-praktická.

¹⁾ oprava chýb zavinených písárom

Akákoľvek práca s historickými typmi notácie je z hľadiska požiadaviek na odbornosť neobyčajne náročná a muzikologické bádanie sa bez nej nezaobíde. Prináša to však neoceniteľnú pomoc výkonným hudobníkom. Základnými poznatkami z hudobnej paleografie by mal disponovať každý vážnejší záujemca o hudbu a hudobnú kultúru.

3. Typy notácie

Hudobná kultúra konštituovaná ako kultúra písomná je z hľadiska časového i priestorového len nepatrným výsekom z dejín hudby. Hoci *notovaná hudba* a súvislá notačná tradícia jestvuje len čosi viac ako tisíc rokov, a hoci sa až do 17.—18. storočia systematické používanie notopisu obmedzovalo len na Európu v oblasti Stredomoria a na niektoré časti afroázijského územia (Malá Ázia, Arménsko, Gruzínsko, Etiópia), predsa aj na tomto relatívne nevelkom priestore zisťujeme veľkú rozmanitosť a dynamický vývoj rôznych typov notácie, prechod od primitívnych experimentov až k jemným konštrukciám, fázy zdokonaľovania i remisie k vývoju nižším stupňom, pričom všetky typy európskej notácie možno odvodiť z *dvoch notačných princípov*.

Najautentickejším a najperspektívnejším európskym notopisom je notopis *melografický*, ktorý vychádza z možnosti priameho *znázornenia* priebehu, tvaru a stavby hudobnej myšlienky. Značky či noty melódiu a jej komponenty kopírujú, stúpajúce kroky a skoky vzostupným grafomom a naopak. *Klasickým* predstaviteľom melografickej notácie sú *neumy*, predovšetkým bezlinajkové západoeurópske a stredoeurópske neumy, ktoré princíp obkresľovania nápevu rozširujú aj na znázorňovanie prednesových zvláštností latinského chorálu.

Veľkou *prednosťou* melografickej notácie, ktorá rozhoduje o jej postavení v dejinách európskeho notopisu, je *názornosť* a *spôsobilosť reprodukovať melódiu z aspektu celku, zvýrazniť motívy a motívické väzby*. Veľkým nedostatkom prvých európskych typov melografickej notácie bola však *nepresnosť v zachytení intervalov*. Neumy spočiatku zachycovali len približný priebeh melódie a trvalo dosť dlho, kým došlo k ich podstatnému zdokonaleniu. Bolo to až zavedením *linajkovej osnovy a kľúčov*. *Všetky ostatné európske typy notácie — najmä kvadraticko-modálna, meňzurálna a generálnobasová — spočívajú na neumovo-melografickom základe*.

Symbolika, v ktorej treba vidieť ďalší princíp európskej notácie, sa opiera o *znaky*. Tón, interval, rytmická relácia, motív sa vyjadruje písmenom niektorej *abecedy*, číslom, geometrickým útvarom, alebo iným znakom. Medzi znakom a tým, čo *znak vyjadruje, niet nijakého podobnostného vzťahu*. Psychickým substrátom melografickej notácie je *empíria*, založená na synestézii (napr. na korelácii medzi tónovým a geometrickým priestorom) a syntetickosti (zdôrazňovanie momentu vzťahu); *symbolické typy notácie sú racionálne a v zásade analytické — rozkladajú hudobné útvary na elementy (tóny)*. Ich podstatu určuje *konvencia*. Melografické typy notácie sa zrodili z praxe a pre praktickú potrebu výkonných hudobníkov; symbolické typy notácie vznikali skôr v pracovniach teoretikov a filozofov, niektoré z nich sa evidentne inšpirovali nesprávnymi chápaniami starovekými systémami. Sú obyčajne *presnejšie než melografické* (aspoň spočiatku), sú však *abstraktnejšie, nenázorné, ťažkopádne*. Oproti neumám, ktoré spočiatku nemali okrem nomenklatúry nijaké teoretické zdôvodnenie a vysvetlenie, vyžaduje

si pochopenie symbolického notopisu poznatky z oblasti tónovej sústavy, tónin, intervalov a pod. Čisto symbolické typy notopisu, aký predstavuje napr. stredoveká písmenová notácia, tzv. dazejská, sú v histórii hudby iba okrajovým javom, viazaným vlastne len na teoretickú literatúru. Jedinú výnimku predstavujú nemecké organové tabulatúry, ktoré však aj napriek veľkej obľube v 16.—17. storočí ostali len doplnkovou a pomocnou notáciou popri notácii menzurálnej a generálnobasovej. Symbolika, abstrakcia a racionálnosť hrajú však vo všetkých druhoch európskeho notopisu dôležitú úlohu; vývoj európskych notačných systémov je vlastne neustálym procesom upevňovania empirie racionálnymi základmi a úplná väčšina stredovekých i novovekých druhov notácie vznikla syntézou názornosti melografiky s presnosťou symboliky.

Okrem spomínaných dvoch základných princípov notácie poznáme ešte jeden, temer unikátny typ notácie, ktorá neznázorňuje tóny ako také, ale len ich polohu na hudobnom nástroji, t. j. hmaty a prstoklady, ktorými možno žiadané tóny vylúdiť. Je to predovšetkým skupina lutnových tabulatúr. Tu sa síce tiež operuje symbolmi, ale na rozdiel napr. od gréckych alebo stredovekých písmenovo-symbolických notačných systémov tu nie sú potrebné vedomosti z oblasti tónin, tónových sústav, kľúčov, linajok, intervalov, predznamenaní, delenia hodnôt, menzúry, proporcií a pod. Lutnové tabulatúry sa teoretizovaniu úplne vyhli; odkazujú priamo na nástroj — na struny, hmatník, prstoklad. Zdá sa, že o. i. aj týmto možno vysvetliť veľkú obľubu lutny a lutnovej hry v období renesancie a baroka.

Ak rozdelíme európske notačné systémy podľa spomenutých princípov, dostaneme tieto typy notácie:

1. Melografické: západné bezlinajkové neumy

2. Symbolické: stredoveká písmenová notácia

dazejská notácia

nová nemecká organová tabulatúra

3. Hmatové: lutnové tabulatúry, gitarové tabulatúry

4. Melograficko-symbolické:

— neumy na linajkovej osnove (chorálna notácia)

— kvadratická notácia

— menzurálna notácia

— stará nemecká organová tabulatúra

— španielska organová tabulatúra

— renesančno—baroková klavírna partitúra

— generálnobasová notácia

— moderná notácia

— experimentálne typy notácie

Vývoj európskeho notopisu sa dá pochopiť a interpretovať len v úzkej súvislosti s vývojom hudby, t. j. s prihliadaním na premeny troch základných štýlových prejavov európskej hudobnej kultúry — jednohlasu, polyfónie a novovekého harmonicko-melodického štýlu. V jednotlivých kapitolách je zložitý vývojový proces európskej notácie a väzba jednotlivých druhov notopisu s hudbou náležite vysvetlená. Predsa sa však zdá, že je užitočné — aj za cenu zjednodušenia — načrtnúť akúsi makroštruktúru dejín európskej notácie a pokúsiť sa o rekapituláciu jej základných trendov a súvislostí už teraz.

Prototypom (archetypom) všetkých európskych notačných systémov sú západoeurópske bezlinajkové neumy. Vznikli a rozvinuli sa pre potreby jednohlas-

ného latinského chorálu. Objavili sa v 9. storočí, zároveň s nimi sa však stretávame aj s pokusmi fixovať nápevy chorálu pomocou písmen a iných podobných symbolov. V 11. storočí sa neumy dostávajú na linajkovú osnovu, z 12. storočia máme už pamiatky s úplnou štvorlinajkovou osnovou a s kľúčmi. Prvé polyfonické skladby, ktoré registrujeme už v 9. storočí, sú notované písmenovými notáciami, v 11. storočí aj neumami. Kvadratická notácia, doložená od 2. polovice 12. storočia, sa používa tak pre polyfóniu typu Notre-Dame, ako aj pre jednohlasné duchovné a svetské spevy (conductus, piesne trubadúrov a pod.). Okolo roku 1250 vzniká čierna menzurálna notácia (tzv. predfrankónska a frankónska), prvá notácia, ktorá sa usiluje o notovanie rytmu nielen pomocou určitých pravidiel obsiahnutých implicitne v notách (ktoré vysvetľujú teoretici), ale aj diferenciáciou znakových tvarov. Je samozrejmé, že najvlastnejšou doménou menzurálnej notácie, ktorá vytvára rôzne regionálne verzie a okolo r. 1430 sa mení na bielu menzurálnu notáciu, je polyfónia, zatiaľ čo hudba jednohlasná (chorál, duchovná pieseň, minnesang, meistersung a pod.) sa aj naďalej notuje neumami adaptovanými na štvor až päťlinajkovú osnovu, do ktorých prenikajú rôzne menzuralizmy.

Prvé tabulatúry sa objavujú už v 14. stor., no bežne sa rozšírili až neskôr, v 16.—17. stor. Úplatnili sa jednak ako practicistické inštrumentálne notácie (zaznamenávali sa nimi organové, čembalové skladby, lutnová a gitarová hudba), ale aj pri zhotovovaní tzv. tabulatúrnych partitúr polyfonických motet a koncertov. Hlavnou a primárnou notáciou neskorostredovekej, renesančnej i barokovej nástrojovej hudby ostáva však menzurálna notácia, ktorá sa okolo r. 1600 začína zjednodušovať a mení sa na moderný notopis. Tvary nôt ostávajú síce zachované, no namiesto menzúry sa rytmus organizuje taktmi (taktové čiary sa zaviedli až o niekoľko desaťročí neskôr). Pravidlá o perfekcii a imperfekcii, ako aj náuka o proporciách stratili platnosť; zachovalo sa iba binárne (podvojné) delenie hodnôt.

Jednou zo zvláštností notopisu z konca 16. stor. je číselné vyjadrenie štruktúry súzvukov postavených na najhlbšom tóne. Tento spôsob notácie, signalizujúci premenu hudobného myslenia (akordika, funkčná harmónia, dualizmus spevného vrchného hlasu a fundamentálneho basu), sa zaužíval najmä v notovaní základného basového partu. Odtiaľ pochádza názov generálny bas a generálnobasová notácia, ktorá sa udržala až do 2. polovice 18. stor. a miestami i v 19. storočí. V 18. storočí dostali noty miesto pôvodne hranatého tvaru okruhly tvar. V 19. storočí sa od kľúčov vo vokálnych partoch prechádza k husľovému a basovému kľúču.

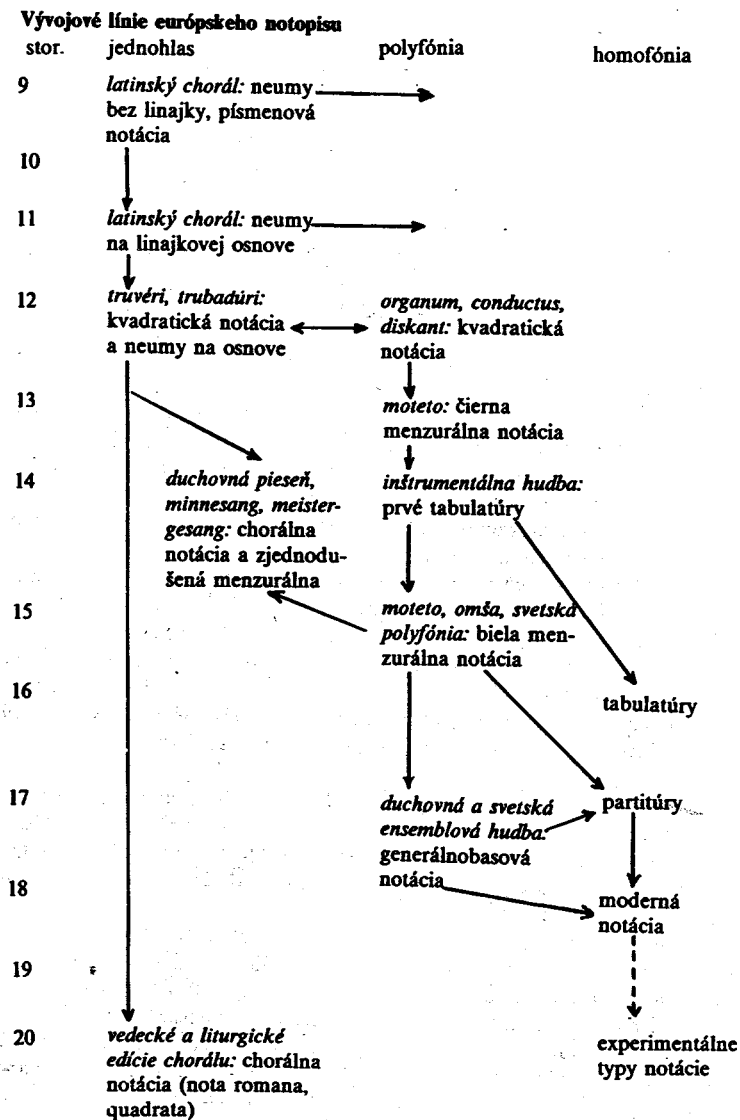
Hoci sa partitúra zhotovovala zavše už v 16.—17. stor. (najviac ex post, pre kapelníka a organistu), takmer až do polovice minulého storočia sa väčšina súborových diel notovala v hlasových zošitoch, ku ktorým sa prikladalo tzv. partičelo, t. j. excerpt hlasov, zachycujúci štruktúru diela a nástupy hlasov. Autografy sa však zachovali najviac ako partitúry.

Experimentálne typy notácie, ktoré ako individuálne vynálezy a projekty vznikali už v minulosti a ktoré sa objavili ako dôsledok radikálnych zmien vo vyjadrovacích prostriedkoch hudby v druhej polovici 20. storočia, majú rôznu podobu. Niektoré nadväzujú na tradičnú notáciu, iné s ňou súvisia len okrajovo. Sú určené pre určitý druh hudby, notujú istú kompozičnú techniku (elektroakustickú, konkrétnu hudbu, aleatoriku), nezdá sa však, že by terajšia všeobecne používaná notácia bola nimi prekonaná, no nedá sa vylúčiť, že by ju nemohli obohatiť o nové a progresívne elementy.

Na záver tejto kapitoly treba konštatovať, že notácia nezahrňuje len značky pre výšku a trvanie tónov, ale aj *druhotné, doplnkové symboly*, týkajúce sa tzv. sekundárnych kvalít hudby (tempo, dynamika, agogika, melodické ozdoby). Aby sme tú-ktorú notáciu pochopili, je nevyhnutné oboznámiť sa s jej *teoretickým základom*.

II. Neumová notácia

1. Základné pojmy



Neumy sú najstarším európskym notovým písmom. Vznikli z hudobnej praxe, v nej sa ujali a všeobecne rozšírili. Tvorili ich jednotlivé prvky písané nad slabiky textu. Etymológia slova *neuma* je ešte stále sporná. V literatúre, opierajúcej sa o filologické výskumy, o štúdiu starovekých a stredovekých textov, sa výraz *neuma* odvodzuje jednak z gréckeho *neuma*, čo značí výraz, posunok, z byzantského *pneuma* (duša), z hebrejského *naimah* (melódia), resp. zo syrskeho *ne mo* (vox, sonus). Je však isté, že termín *neuma* vo význame notového znaku sa objavuje v latinsko-západoeurópskej kultúrnej oblasti pomerne neskoro a že to nie je jediný význam tohto slova ani tu. Oveľa častejšie sa pojem *neuma* vyskytuje ako termín označujúci *melódiu*, časť melódie, *melizmu*, či *jubilus*. Takto neumu vysvetľuje ešte okolo r. 844 franský liturgik *Amalari* a v prvej polovici 11. stor. *Guido z Arezza* v 15. kapitole svojho spisu *Micrologus* hovorí o neume ako o *pars cantilena*e, t. j. ako o časti nápevu, melódie, kým pre značky jednotlivých tónov volí slovo *nota*. Ku zblíženiu a splynutiu oboch významov došlo na rozhraní 10.—11. stor. v anonymnom *Vatikánskom traktáte*, kde sa výslovne zdôrazňuje identita oboch pojmov: z akcentov vzniká *nota*, ktorá sa nazýva *neuma*¹. Aj keď sa jednotlivé definície a exegézy niekedy dosť podstatne odlišujú, je isté, že o neumách sa vždy hovorí predovšetkým v spojitosti s jednohlasným bohoslužobným spevom najmä západného, no i grécko-byzantského pôvodu a že sa zdôrazňuje ich melografická podstata, t. j. že neumy svojím spôsobom kreslia výskový priebeh melódie, podávajú jej „tvar“ a reprodujú aj určité prednesové odliene, manieri podľa zásady melografického paralelizmu. Neumy boli od samého začiatku notáciou vokálnou, kinetickou a celostnou, resp. interpunkčnou a melizmatickou. *Neumatológia*, t. j. odvetvie hudobnej paleografie, ktoré skúma neumy, je asi 200 rokov stará. Kým skladatelia a učenci, ako napr. *Michael Praetorius* (1619), *Hugo Menard* (1641) a *Dom Jumilhac* (1673) ešte videli v neumách len kuriozity, niektorí autori 18. storočia sa usilovali, aj keď pracovali väčšinou len s materiálom objaveným náhodne, o ich objektívne poznanie (*Martin Gerbert*, 1774, 1784; *Padre Martini*, 1757). Čoskoro sa v súvislosti s neumami začalo bádanie aj v Španielsku, Anglicku a inde; v 19. storočí vyšli z pera hudobných historikov, publicistov, výkonných umelcov i kňazov a mníchov knihy, články, úvahy a edície, ktoré znamenali svojho času veľký pokrok. Mnohé z nich pôsobili prevratne a provokujú-

¹) de accentibus toni oritur nota, quae dicitur neuma

co (Edmond de Coussemaker, 1852, Anselm Schubiger, 1858, Oskar Fleischer, 1895—1904, 1923), zdá sa však, že len niektoré z nich majú dnes viac než dokumentárnu cenu. Platí to predovšetkým už o spomínanej práci solesmeskej školy a o imponantnom trojzväzkovom diele nemeckého autora Petra Wagnera Einföhrung in die gregorianischen Melodien I—III (1895—1921), kde 2. zväzok s titulom Neumenkunde — Paläographie des liturgischen Gesanges (1905, 1912) predstavuje absolútny vrchol dovtedajšieho bádania neum a nepostrádateľnú príručku, na ktorú nadviazali všetky ďalšie generácie bádateľov. Ďalšie väčšie koncepty sa po rokoch usilovnej práce objavili až začiatkom 2. polovice nášho storočia najmä ako výsledok skúmania tzv. starorímskeho spevu a iných druhov latinského chorálu. Pozitívnu úlohu zohral aj výskum rôznych regionálno-národných „dialektov“ a variantov neumovo-chorálnej notácie (bádanie v Poľsku, u nás, v Maďarsku a inde).

Mnohoročné úsilie jednotlivcov i kolektívov korunovali tri závažné syntetické diela. Je to Semiologia Gregoriana od Eugèna Cardina (Roma, 1968), zameraná na štúdium významu neum, Universale Neumenkunde (3 zv., Kassel 1970) Constantina Florosa ako moderne fundovaná apológia geneticko-vývojovej jednoty západného a východného (grécko-byzantského) spevu a zatiaľ posledné slovo súčasnej neumatológie Schriftbild der einstimmigen Musik od známeho nemeckého odborníka Bruna Stäbleina (Leipzig 1975), ktorý je zároveň duchovným otcom kritického vydávania melódii stredovekého latinského jednohlasu v edícii Monumenta Monodica Medii Aevi (zatiaľ 4 zväzky, Kassel od roku 1959). Vo Francúzsku dosahuje cenné výsledky v odbore neumatológie Solange Corbin, v Španielsku o. i. Louis Brou. Zároveň s výskumom centrálnych celoeurópskych problémov latinského spevu a jeho notopisu prebieha bádanie aj po naznačených národných líniách, ktoré je sústredené na inventarizáciu pamiatok na vlastnom štátnom území a na štúdium lokálno-krajových notačných zvláštností (v Československu Zdeněk Nejedlý, Josef Hutter, František Mužík, Václav Plocek; v Poľsku Hieronym Feicht, Jerzy Morawski; v Maďarsku Kálmán Isóz, Benjamin Rajeczky, Kilián Szigeti, Zoltán Falvy, Janka Szendrei a i.). Je potešiteľné, že v rámci projektu RISM sa objavili aj prvé výsledky medzinárodne organizovaného súpisu stredovekých kódexov (Heinrich Husmann, Tropen und Sequenzhandschriften, RISM, B. VI. München-Duisburg 1964).

2. Pôvod, vznik a rozšírenie neum

Hoci sa v súčasnej odbornej literatúre ako neumy označujú všetky stredoveké melografické notačné systavy jednohlasného bohoslužobného spevu, vývojová krivka spájajúca neumy s modernou európskou notáciou sa dá sledovať len na území latinskej sféry stredovekej Európy. Je síce možné, ba pravdepodobné, že západné i východné (byzantské, slovanské, orientálne) notačné systémy neumového typu vyšli z akéhosi spoločného prazákladu, ich neskorší vývoj, najmä v dôsledku cirkevnej schizmy zavrenej roku 1054, však prebiehal celkom divergentne. Stredoveká byzantská notácia sa môže graficky podobáť latinským neumám, no jej zmysel a podstata je celkom iná: byzantská notácia čím ďalej tým viac smerovala k abstrakcii a konvencionalizácii, latinské neumy aj ďalej išli cestou rozvíjania a vylepšovania svojej melografickej podstaty.

Problém pôvodu a vzniku neumovej notácie sa od začiatku vedeckého záujmu o ňu pociťoval ako kľúčový a základný. Pravda, nebolo vždy celkom jasné,

že od formulácie otázky nezávisí len samotné riešenie problému v užšom zmysle, ale aj vysvetlenie celého ďalšieho komplexu otázok. Teórie, ktoré vznikli v minulom storočí, sú často obskúrne a fantastické, nemajú reálnu hodnotu. Významný francúzsky hudobný spisovateľ François-Joseph Fétis (1835) bol presvedčený o orientálnom pôvode neum, hľadal však styčné miesta so staroegyptskou kultúrou a s abecedou Koptov. Neskôr svoju mienku revidoval a pôvod neum sa snažil vystopovať u európskych severských národov (1869—1876). Španielsky bádateľ Dom Muñoz de Riviero sa neumy pokúšal odvodiť zo západogótskych šifrovaných listov. Théodore Nisard (1856) vysvetľuje neumy z tzv. tirónskych znamienok (druh starovekého rýchlopisu), Oskar Fleischer (1895—1904), ktorému sa orientáciou na výskum tzv. cheironómie podarilo priblížiť k jadru problému, sa opäť vracia k teórii gótskej proveniencie neum, no kombinuje ich vznik s notáciou čínskou a indickou a*pod.

Z tejto spleti teórií, hypotéz, domnienok i fantázií sa však vymyká objav francúzskeho hudobného historika a medievalistu Edmonda de Coussemakera (Histoire de l'harmonie au moyen âge, 1852) o vzniku neum z tzv. prozodických znamienok (t. j. zo znamienok, ktoré predpisujú moduláciu hlasu pri prednese textu) alexandrijských gramatikov, tak ako ich vypracoval Aristofanes Byzantský v 3. storočí n. l., a ktorými možno znázorniť jednak elementárne pohybové tendencie hlasu (troma znakmi triedy tonoi: prosodia oxeia, t. j. accentus acutus, prosodia bareia, t. j. accentus gravis a prosodia perispomené, t. j. accentus circumflexus), jednak kolorovanie (apostrofos). Táto neobyčajne presvedčivá a príťažlivá teória získala viac-menej všeobecný súhlas a stala sa východiskom bádania v tejto oblasti (Hugo Riemann, Peter Wagner, Johannes Wolf a i.) prakticky až do súčasnosti.

Súčasný pohľad na podstatu, pôvod a historický vývin neumovej notácie má tú prednosť, že problematiku vysvetľuje celostne z problematiky dejín latinského gregoriánskeho chorálu, a že je podopretý veľmi solídnym, kriticky spracovaným pramenným materiálom nazhromaždeným generáciami bádateľov a kontrolovaný výskumom príbuzných vedných disciplín. Neabsolutizuje jednotlivé momenty, ale usilovne pátra po hudobnohistorických, kultúrnohistorických súvislostiach a paralelách. Poznatky získané z autentických rukopisov overuje svedectvami súčasných (kronikárov, legendistov, liturgikov) a dáva do súladu s výsledkami literárnej historiografie, filológie, cirkevných dejín a pod.

Po rozšírení kresťanskej ideológie na európskom území sa asi v priebehu prvých šiestich storočí nášho letopočtu vytvorilo niekoľko latinských liturgii a repertoárov liturgického spevu menšieho dosahu. Bola to liturgia galikánska, frska, starošpanielska, milánska, benevantská a dva varianty liturgie rímskej mestskej a tzv. kuriálska, pápežská. Všetky mali spoločný základ v židovskom synagogálnom rituáli a udržiavali sa orálnou tradíciou. Hlavným článkom ich rozširovania sa stali speváci, najmä školení speváci-virtuózi, tzv. cantores per artem. Ich príprava a školenie bývalo veľmi náročné a namáhavé a trvalo až desať rokov. Vštepovanie melódii do pamäti sa dialo predspievaním a navčičovaním, pri ktorom veľmi dôležitú úlohu hrali modelové kompozície a spájanie motívov do väčších celkov (tzv. princip cento). Zdá sa, že z hudobného hľadiska predstavovali tieto spevy značne heterogénne útvary, mali rapsodicko-orientálny kolorit, neuzatvárali sa pred miestnymi vplyvmi a prenikaním folklórnych prvkov. Keď sa za pápežov Gelasia I. (492—496), Leva I. (440—461) a Gregora I. (590—614) presadilo učenie

o duchovnom primáte Ríma a rímskeho pápeža, bolo potrebné vytvoriť spev a „objektívnu“ liturgiu, ktorá by sa vyhla poetizácii i všetkému individuálno-emočionálnemu, afektovému, lebo len liturgia a spev vyznačujúce sa jasnosťou, názornosťou a poriadkom sa mohli stať jednotiacim prvkom etnicky rôznych kmeňov a národov. Takáto liturgia a spev vznikli za pontifikátu pápeža *Vitaliána* (657—673) reformou tzv. starorímskeho spevu v zmysle jeho „racionalizácie“, t. j. radikálnym skrátením a tvarovaním pôvodne voľne plynúceho melosu. Prvotným sa stal zmysel a funkcia textu čerpaného z biblie. Dobové pramene vyzdvihujú zásluhu troch opátov rímskych kostolov *Mauriána*, *Catolena* a *Virbona*.

Svoju európsku a svetovú misiu nastúpil tento spev — nazývaný neskôr bežne ale historicky nesprávne *gregoriánsky chorál* — v 8.—9. storočí, keď po dňohode r. 754 medzi pápežom *Stefanom II.* a franským kráľom *Pipinom Krátkym* sa rímska (reformovaná) liturgia stala *franskou ríšskou liturgiou* a nahradila jednak liturgiu starofrancúzsku (galikánsku) a zaviedla všade tam, kde pôsobili franskí misionári, t. j. na celom území karolínskeho štátu. Spolu s kňazmi a mníchmi prichádzali všade aj *rímski speváci*, ktorých úloha spočívala v zavádzaní nového, rímskou autoritou schváleného spevu.

Keď sa priama výuka chorálu rímskymi speváckmi prestala uplatňovať, ukázalo sa, že pre spev, ktorý nevyrástol z domácich tradícií, ale bol umelo implantovaný zvonka, je pamäť a ústne podanie príliš slabou oporou, najmä ak treba zachovať jeho jednotnú a oficiálnu verziu. Bolo nevyhnutné nielen texty, ale aj melódie písomne zaznamenať, lebo už základná kresťanská smernica, tzv. *Admonitio generalis* Karola Veľkého z r. 789 hovorí, že rímsky spev sa má prednášať (pleniter discant) len zo schválených kníh, t. j. z nočturnálu a graduálu. Grafické zaznačenie chorálu prebiehalo tak, že speváci začali zapisovať a odkresľovať posunky rúk dirigenta či primicéria — ktoré slúžili ako mnemotechnické pomôcky a tak znázorňovať kontúry melódie. Najstarší európsky notopis vznikol teda vlastne z tzv. *cheironómie*, z prastarej a na mnohých miestach doloženej a zaužívanej praxe (v Egypte už okolo roku 4000 pred n.l.!) viesť speváka prostredníctvom pohybu rúk a gest. Terminológia značiek sa síce mohla aspoň čiastočne prevziať o. i. aj z nomenklatúry vypracovanej pre prozódii, no pojmy, ktoré na označenie neam používal napr. *Aurelián z Reomé* (asi 850) v svojom spise *Musica Disciplina*, považovanom za najstaršiu učebnicu rímskeho spevu, nepoukazujú — až na jedinú výnimku — na gramatické akcenty, ale na dirigovanie.

1. Najstaršia neumová notácia, ktorá sa objavuje asi v prvej polovici 9. storočia, má v odbornej literatúre názov *paleofranské neumy*. Poznáme ju zatiaľ asi z 20 rukopisov pochádzajúcich skoro výlučne zo severofrancúzskeho centrálného územia Karolíngovcov. Udržiava sa miestami až do 12. storočia. Je to veľmi jednoduchý notopis: jednotlivé tóny znázorňuje bodka alebo ležatá čiarka; spojenie tónu nižšieho s vyšším vyjadruje šikmá krátka čiara zľava doprava (/), pohyb klesajúci čiara vedená opačne (\). Trojtónové a viactónové motívy sa notovali kombináciami čiar a bodiek. Táto notácia slúžila evidentne len ako doplnok melódií, ktoré sa speváci naučili už ináč. Jemnejšie tempové a prednesové odliene sa paleofranskými neumami nedali vyjadriť, čo podľa teoretikov tej doby (*Johannes Hymmonides*, *Adhémar z Chabannes*) svedčí o tom, že Frankovia si rímsky spev ešte nevedeli osvojiť v plnej kráse.

Další stupeň vo vývoji najstarších neum predstavujú tzv. *bretónske neumy*, doložené v 50 až 70 pamiatkach z obdobia medzi r. 850—1100. Rukopisy

IVALNUSANCE

LICUS CRECE:

Doxa en ipsistat
 dieo ke r pigis
 rrim en antropis
 cudó kral
 enumen te
 Eulogumen te
 Prosknumente
 Doxologumen te
 Eukaristu ment
 Dratin mega listu
 Doxin. Krrrie
 basileu epuranie
 theepatr. panto
 crator. Krrrie
 ye monogeni
 ysu. xpc. ke aion
 pneuma krrrie
 ortheos. o amnos

IDEAL

LATINE . . .

Gloria in excelsis
 do & super terra
 pax in hominib:
 bone voluntatis.
 Laudamus te
 Benedicimus te
 Adoramus te
 Glorificamus te
 Gratias agim tibi
 Propt magna tua
 gloriam. Dne
 Rex. Decelo.
 Deo pater. omni
 potens. Dne
 fili unigenite
 ihu xpc. & sco
 spu. Dne
 ds. Agnus

s bretónskymi neumami sa nevyskytujú len v Bretónsku, ale aj v severnom a strednom Francúzsku, ba aj v severnom Taliansku, v Pávii v hlavnom meste ostrogótskej a longobardskej ríše a talianskeho kráľovstva. Pokrok voči paleofranským neumám spočíva v jasnejšom rozlišovaní dvoj- a trojtónových tvarov a v postupnom zavádzaní ornamentálnych neum, resp. v stabilizácii schematického znázornenia značiek. Zdá sa, že funkcia bretónskych neum vo vývoji notácie je analogická poslaniu karolínskej minuskuly v dejinách európskeho písma, t. j. tak ako ona sa stali východiskom diferenciačného procesu a okolo roku 900 vplývali na vytvorenie regionálnych notácií. Skôr ako sa oboznámime s rôznymi typmi a variantmi neum, treba sa aspoň stručne zaoberať ich názvoslovím a systematikou.

3. Systematika neum

Neumy vo svojej vyspelejšej podobe, t. j. asi okolo roku 1000—1100 sú súborom približne 50 grafických znakov, z ktorých každý má svoj viac-menej ustálený význam a názov. Terminológia, ktorá sa vytvorila ex post, sa nezachovala v kódexoch, ale v spisoch teoretikov, a najmä v tzv. neumových tabuľkách, vznikajúcich okolo r. 900—1000 v skriptóriách a latinských školách. V nich sú neumy znázornené, pomenované a — pravda pokiaľ je to možné — je vysvetlený aj ich význam.

Neumové tabuľky sa zachovali v mnohých rukopisoch. V podstate však existujú z nich však len 2 typy. Talianske neumové tabuľky s neobvyklými a fantastickými názvami sa neujali; naproti tomu juhonemecké neumové tabuľky, z ktorých poznáme tzv. tabuľky malé (tabula brevis) obsahujúce len základné neumy a tabuľky veľké (tabula prolixior) až s 90 názvami jednoduchých i zložených neum, sú dôležitým prameňom pre štúdium tohto notopisu.

Moderná neumatológia, ktorá z týchto tabuliek čerpá (samozrejme nie výlučne), pozná viacero delení neum podľa ich zmyslu. Možno povedať, že každý významnejší bádateľ — vari aj z prestížnych dôvodov — vypracoval svoju vlastnú systematiku a exegetiku neum, resp. pociťoval nutnosť kriticky sa vyrovnáť s inými koncepciami. Ak neberieme do úvahy už prekonanú systematiku napr. Josepha Pothiersa (1880, rozoznáva neumy základné, likvescentné, špeciálne a tzv. románovské písmená) a Augusta Dechevrensa (1902: neumy základné, jednoduché alebo rytmické, zložené, ozdobné a združené¹⁾), najdlhšie a najprenikavejšie pôsobilo imponantné dielo Petra Wagnera, ktorý celý stredoveký inventár neum rozdelil do dvoch kategórií: na tzv. neumy čiarkové alebo akcentové (Strichneumen, Akzentneumen), ktoré udávajú priebeh melódie, a na tzv. neumy háčikové (Hackenneumen), vyjadrujúce spôsob prednesu, resp. interpretačné zvláštnosti chorálu, farbu, odtiene a pod. Toto delenie sa stalo, aj keď sa mu vytýkalo zjednodušovanie — podobne ako O. Gregorovi Suñolovi, ktorý r. 1935 hovorí len o základných neumách (neumes élémentaires) a špeciálnych (spéciaux) — základom všetkých ostatných klasifikácií, pričom problémy boli len s druhou skupinou, v ktorej sa navrhovalo najviac modifikácií a zmien.

¹⁾ neumes élémentaires, neumes simples ou rythmiques, neumes composés, ornés a neumes associés

Terminologicky zachytiť, roztriediť a vysvetliť všetky neumy používané v stredoveku, vypracovať ich systematiku a hlavne adekvátne pretlmočiť ich pôvodný význam nie je ľahké, ba ani celkom možné. Neumy vznikli s ohľadom na potreby hudby diametrálne odlišnej od súčasnej; vyjadrujú iné hudobné myslenie a cítenie. Táto hudba v podobe, v akej kedysi zaznievala, v dôsledku prirodzeného vývinu i rôznych, nie vždy kvalifikovaných reforiem, neexistuje a hoci sa v niektorých teoretických spisoch význam toho-ktorého neumového znaku vysvetľuje, deje sa to spôsobom (t. j. terminológiou) nám vzdialeným, nezrozumiteľným, ba i ošklivým. Preto nečudo, že aj veľmi vzdelaní bádatelia upadli do skepticizmu, a že ne jeden problém ostáva otvorený. Na druhej strane však dôkladná špecializácia, koncentrácia na jednotlivosti, vôľa ísť do hĺbky umožňuje problematiku neumových notácií vidieť všestrannejšie a komplexnejšie.

Z mnohých systematík bezlínajkových neum si všimneme len tie, ktoré boli vypracované za posledné tri-štyri desaťročia:

Eugène Cardine jeden z najlepších znalcov latinských neum, vychádzajúco zo sanktgallenskej notácie (pozri nižšie), rozdeľuje neumy (1965) na neumy udávajúce pohyb melódie (le mouvement mélodique), na neumy týkajúce sa unisona (comportant un unison) a na tzv. smerové neumy (neumes de conduction, t. j. neumy, ktoré indikujú určitú smerovú tendenciu). Inventár znakov sa rozširuje pripojením písmen a malých značiek, tzv. episém, modifikáciou tahu (du tracé) a špeciálnym zoskupením prvkov (du groupement, coupures). Väčšina základných neum môže deformáciou pôvodnej značky vyjadrovať určité melodické alebo fonetické zvláštnosti. Na toto delenie nadviazal aj Luigi Agustoni (1969), ktorý rozdelil neumy z hľadiska melódie na neumy označujúce jednotlivé tóny a na neumy skupinové. Popri neumách dvoj- a trojtónových rozoznáva aj neumy zložené (groupes plus développés). Veľmi jednoduchý a praktický systém podáva Bruno Stäblein (1975). Uvádza len 11 znakov, z nich 7 možno zaradiť k neumám základným, 4 označuje ako neumy ornamentálne (Zierzeichen). Tento súbor možno však kombináciou, spájaním, zmenou frázovania a pod. podstatne rozšíriť. Systematika Paola Ferrettiho (1934) narábajúca len s kategóriou neumes radicaux (základné) a neumes dérivés (odvodené), Michela Hugla (1954), ktorá navrhuje rozlíšenie na neumes premiers (základné, prvotné), neumes dérivés (odvodené), neumes d'ornement (ozdobné) a neumes liquescents a Ewalda Jammersa (1965), opierajúca sa o systematiku značiek alexandrijských prozodikov, mali, zdá sa, len efemérnu platnosť. Napokon treba uviesť ešte klasifikáciu Constantina Florosa (1970), ktorý vyšiel z dobových teoretických spisov, a delí neumy do piatich skupín: neumae simplices (jednoduché), neumae compositae (zložené), neumy ornamentálne, notae semivocales a litterae significativae (t. j. pomocné písmové značky).

Veľmi praktické a pre naše účely vyhovujúce rozdelenie neum je publikované v 9. zväzku encyklopédie Musik in Geschichte und Gegenwart (Walter Lipphardt). Táto sústava, nadväzujúca na spomínanú klasifikáciu C. Florosa, pozostáva zo štyroch skupín znakov. Prvá je, samozrejme, skupina neum označujúca priebeh melódie (I.). Táto sa delí na neumae simplices (I.1.) a neumae compositae (I.2.). K neumae simplices patria základné značky pre jednotlivé tóny v sylabických spevoch: virga (čiarka /), punctum (• bodka) a virga jacens (ležatá čiarka —). Podľa súvislosti i podľa typu notácie môžu označovať všeobecne jednotlivé tóny v sylabických úsekoch, alebo tón relatívne vyšší (virga) či nižší (punctum, virga jacens). Všetky tri neumae simplices figurujú aj ako súčasť zložených neum.

Neumae compositae (I.2.) sa delia na *binariae* — dvojtónové (I.2.a.), *ternariae* — trojtónové (I.2.b.) a *quaternariae* — štvortónové (I.2.c.).

Binariae

Názov	schematické znázornenie	význam
pes (podatus)	✓ ✓ /	spojenie nižšieho tónu s vyšším
flexa (clivis)	∩ ∩	spojenie vyššieho tónu s nižším

Ternariae

Názov	schematické znázornenie	význam
scandicus	! =	•••
climacus	/: =	•••
torculus	∪ ∩ ∩	•••
porrectus	N N N	•••

Quaternariae

Vznikajú kombináciou predošlých, a to najčastejšie trojtónových z virgou alebo punctom. Ak sa pridá k neume označujúcej pôvodne vzostupný motív (scandicus) virga, ktorá má vyjadriť nižší tón, hovorí sa o scandicus flexus (•••). Opačný typ predstavujú *neumae resupinae*, napr. *torculus resupinus* (•••). Ak sa pridá bodka pred znak, ide napr. o *climacus praepunctis* (•••), ak sa bodka pripojí za znak, jedná sa napr. o *porrectus subpunctis* (•••). Možno však pridať dve i viac bodiek (*praebipunctis*, *subtripunctis* a pod.). Vidno, že rovnaký melodický pohyb sa dá vyjadriť rozličnými neumami a viacerými kombináciami. Stredovekí pisári o tom vedeli a túto možnosť výdatne využívali najmä na adekvátne vyjadrenie frázovania či tzv. *computu melodiae*. Ako vyplýva z uvedeného, aj v skupine neum označujúcich priebeh melódie sa ukazuje istá variabilita, hoci ich základný význam je konštantný a viac-menej jasný.

Do druhej skupiny neum patria *strofické neumy* (II). Tieto sa vyskytujú obyčajne len v spojení s inou neumou, najmä s bodkou (bistropa) alebo dokonca tristropha))), pripájajú sa však aj ku flexe, podatu, torculu a i. Strofické neumy môžu označovať dvojnásobné a trojnásobné predĺženie noty alebo i zachvenie hlasu. Keďže sa spravidla exponujú v súvislosti s poltónovým intervalom (v rámci stredovekého diatonického systému), sú dôležitými orientačnými bodmi (e-f; a-b; h-c) najmä pri porovnávaní záznamov na linajkovej osnove s bezlinajkovými neumami.

Likvescentné neumy (III) slúžili na vyjadrenie dnes už prakticky neznámeho a nereprodukovateľného prednesu tzv. likvidných spoluhlások *l, m, n, r*; v stredoveku

aj *t* a *d*. Likvescencia sa netýkala celej neumy, ale len jedného tónu (označujeme krížikom):

epiphonus	- podatus	∪	••• ^x
cephalicus	- clivis	∩	••• ^x
ancus	- climacus	∩	••• ^x

Do poslednej skupiny (IV) patria osobitné *ozdobné neumy*, ako napr. *pressus*, *salicus*, *trigon*, *oriscus*. Bádateľia ich interpretujú ako vibrato, synkopu, dlhší tón s akcentom a pod. *Quilisma* (∩) môže označovať vzostupné glisando, no i guturálny (hrdelný) prednes. Výklad zmyslu neum, ako je napr. *pes stratus*, *oriscus*, *trigon* a pod., nie je jednotný. Keďže sa nevyskytujú často, nebudeme sa nimi podrobnejšie zaoberať.

Vo svetle toho, čo vieme o genéze latinských neum v súvislosti s rozšírením rímskeho chorálu, je ťažko možné akceptovať ešte donedávna rozšírenú domnienku, že neumy boli pôvodne intervalovým notopisom, no časom zdegenerovali a túto schopnosť stratili (Oskar Fleischer 1895 a i.). Najstaršie pamiatky pochádzajú až z 9. storočia a ukazujú skôr na rudimentárny, ba primitívny charakter prvých neum. Svedectvo *Prospera Akviánskeho*, podľa ktorého sa v severnej Afrike už v 5. storočí n. l. používali neumy (*accentus acutus*, *accentus gravis* a *accentus circumflexus*), a uznesenie synody v Cloveshoe v Anglicku (747), že v každom kostole treba mať knihu odpísanú z rímskej predlohy, nemožno konfrontovať s notovými kódexmi. Biskup *Quodvultdeus*, nástupca sv. Augustína v Kartágu (5. stor.), sa síce zmieňuje o neumách, naproti tomu oveľa väčšia autorita, slávny učenec raného stredoveku a človek s veľkým kultúrnym rozhľadom *Izidor Sevillejský* (zomrel r. 636) píše, že „tóny, ktoré nemožno zapísať, zaniknú, ak nie sú uchovávané v ľudskej pamäti“).¹⁾

Je takmer isté, že neumy sa objavili až v 9. storočí a možno tvrdiť, že v bezlinajkovom štádiu vývoja nepredstavovali presný notopis. Znázorňovali hlavnú smerovú tendenciu melódie, počet tónov v znaku a veľa prezrádzajú o motivickej stavbe a frázovaní. Zo samotných neum však priamo nevyčítame ani absolútnu výšku tónov ani intervaly. Podatus môže vyjadrovať sekundový krok, ako aj kvintový skok. Scandicus môže znamenať tvar c-de; d-ef, ale aj d-e-g alebo e-g-a a pod. Z melodického hľadiska treba bezlinajkové neumy považovať za notáciu aproximatívnu, stvárnajúcu — neraz veľmi subtilne a duchapľne — akýsi základný duktus melódie. Chorálové spevy, ktoré sa vopred nenaštudovali nejakým iným (vtedy bežným) spôsobom, sa z neum nedali reprodukovať, neumy však výborne slúžili na osvieženie pamäti. Je samozrejme, že tento stav nemohol byť trvalý a že sa priebežne s rozširovaním repertoáru (vznik nových foriem — sekvencií a tropov, zavedenie ďalších sviatkov s novými obradmi a pod.) ožyvali na adresu neum kritické hlasy a objavovali sa pokusy o ich vylepšenie.

Aj okolo *rytmiky neum* prebiehali živé diskusie. Problém je však o to zložitejší, že zatiaľ čo pri skúmaní melódiky neum bolo možné oprieť sa o síce neskoršie, ale zato veľmi presné zápisy chorálu neumami na linajkovej osnove, rytmus neum sa dá skúmať len z nich samých, resp. z výrokov teoretikov, ktoré však

¹⁾ Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt quia scribi non possunt.

nie sú vždy dosť jasné a jednoznačné. Otázka má vlastne dve časti: ako je gregoriánsky chorál rytmizovaný a či sú v neumách rytmické kvality chorálu znázornené. Tzv. menzuralistické teórie, ktoré imputujú gregoriánskemu chorálu antickú metrickú tradíciu (napr. *Fleury*, čiastočne i *P. Wagner*), vyjadrenú dualizmom virgy a virgy jacens (dlhé noty) a punctu (krátka nota), nemajú už dnes vážnejších zástancov. Viac-menej všeobecne sa totiž ujala téza o voľnom, oratoriálnom rytme latinského chorálu (solesmeská škola), t. j. rytmus chorálu je určený textom a bolo by pleonazmom, keby tento rytmus neumy nejako „opakovali“. Sporadicky sa, pravda, objavili rozličné prídavné znaky, ktoré mali vyjadriť predĺženie tónov, i písmeňá vzťahujúce sa na spôsob prednesu, tempa a pod. (sanktgallenské rukopisy) a v niektorých traktátoch sa uvažovalo o časovo-rytmickom parametri chorálu, ide však prevažne o okrajové a izolované javy. Zdá sa, že termín *cantus planus*, ktorý sa pre chorál od 12. storočia bežne udomácnil — ako protiklad k rytmicky organizovanému *cantu mensurabilis* — správne vyjadruje voľný a akoby amorfný, iba od textu závislý rytmus latinského bohoslužobného spevu. Preto je absencia rytmického významu neum celkom samozrejímá a logická.

4. Vývoj a typológia latinských bezlinajkových neum

Nijaká iná notácia nebola taká variabilná ako neumová. V tisícich kódexov a ešte vo väčšom množstve zlomkov liturgických kníh z 10.—15. storočia nachádzame neumy v rôznych podobách, pričom pravda nejde o odchýlky spôsobené individuálnou rukou pisára, ale o rôzne miestne, krajové a národné verzie a zvyklosti. V 10.—11. storočí mali nielen krajiny, ale aj mestá, rehole, kapituly, kláštory svoje skriptória a notačné školy. Variabilita a pluralita sa nepovažovali za nedostatok, lebo jednotlivé druhy neumovej notácie sa nelíšili významom základných znakov, ktoré boli v zásade v celej latinskej sfére totožné (čo však neplatí o význame neum ornamentálnych), ale tvarom a grafickou realizáciou, kde naopak vládla veľká pestrosť a rozmanitosť.

Vývoj neumovej notácie, tak ako ho zaznamenávame v pamiatkach celej západnej, strednej i južnej Európy, sa v 9.—15. storočí rozpadá na dve veľké fázy. Prvú, zahrňujúcu začiatkové obdobie až do konca 11. storočia, možno nazvať obdobím diferenciácie. Sú to dve storočia, v priebehu ktorých vznikli mnohé druhy a typy neum. Charakterizuje ich veľká voľnosť, benevolencia a veľkorysosť pri písaní znakov, výtvarná fantázia, tenké, jemné ťahy, minuciózne vypracovanie čiarok a bodiek. Z notačného hľadiska sa dôraz kládol na tvary znakov a ich kombinácie. Vzniklo mnoho ornamentálnych neum, ktoré sa nedajú dešifrovať; ich konkrétny zmysel sa miestne i časovo menil. Zavedením linajkovej osnovy však väčšina z nich zanikla.

Druhé obdobie sa začalo v 12. storočí, a ak v predošlom prevládali dezintegračné prúdy, rozvíjali sa rôzne „národné“ školy, tu naopak pociťujeme uniformizáciu a štandardizáciu. Počet lokálne-regionálnych typov neum sa radikálne zmenšoval, až nakoniec v 13.—14. storočí sa zachovali vlastne len dve verzie neum: gotická (podkovová), rozšírená v Nemecku, v severnej Európe a s modifikáciami aj v strednej Európe a románska (kvadratická), ktorou sa notovalo v západnej a v južnej Európe (zásluhou niektorých rádov sa však rozšírila aj inde). Rozhodujúci vplyv ako silný unifikčný faktor mal prechod na linajkovú osnovu: zachycovanie

tvarov strácalo význam, smerodajnosť sa stávala poloha značiek na linajkách. Stále menej záležalo na tom, ako neuma vyzerá, a viac na tom, kde leží.

Aj keď problematika vývoje filiacie neum je veľmi chúlolistivá, všetky typológie sa opierajú o zemepisné kritériá. Jednotlivé typy neum sa líšia podľa toho, kde — a, prirodzene, aj kedy — vznikli. Závazne prijatej typológii neum, ktorá by bez výhrady uspokojovala všetkých bádateľov, niet. Tie, ktoré poznáme, vychádzajú všetky z topografie stredovekej Európy podľa krajín, národností, regiónov, cirkevných diecéz, ba i z významnejších kláštorov.

Jedna z najvýznamnejších typológií neum, ktorá sa stala vzorom (nie nekritizovaným a nekritizovateľným) pre ďalšie, je typológia Petra Wagnera (1912). Rozoznáva neumy starošpanielsko-mozarabské, talianske, francúzske, írsko-anglosaské, metské, nemecké a sanktgallenské. Tak ako sa rozširoval inventár skúmaných rukopisov o nové specimény, tak sa rozširoval aj tento záber. Napr. *Walter Lipphardt* francúzske neumy špecifikuje na paleofranské, severofrancúzske, metské, bretónske a akvitánsko-provensálske. Anglické neumy delí na anglosaské a anglo-normanské. Nemecké neumy dosahujú vrchol diferencovanosti okolo r. 1000 v alemanských kláštoroch St. Gallen, Einsiedeln a Reichenau. V talianskych neumách sa črtá severotalianska a stredotalianska škola a neumy beneventské. Španielske neumy sa štiepia na vetvu mozarabskú a katalánsku. *Maurius Pfaff* (1972) pozná neumy paleofranské, lotrinské (t. j. metské), stredotaliansko-beneventské, neumy typu Bari, akvitánske, mozarabské a toledské, severofrancúzske, francúzske kvadratické a neumy gotické. Bádania, ktorí sa koncentrujú na výskum národných notácií, sa pokúšajú o triedenie ešte detailnejšie.

Najucelenejší pohľad na dejiny neumových notácií celej latinskej stredovekej Európy ponúka najnovšie Bruno Stäblein vo svojej práci *Schriftbild der einstimmigen Musik* (1975). Prednosťou tejto doteraz neprekonanej typológie, vypracovanej na mimoriadne obsiahlom prapennom materiáli a literatúre, je jednak jej organická celistosť, rešpektovanie aj zdanlivo periférnych notačno-grafických odrôd neum, úspešné úsilie o rekonštrukciu príbuzenských filiací a historicko-vývojový aspekt. Túto typológiu si zvolíme za východisko s vedomím, že ju nemôžeme zrekapitulovať v plnom rozsahu. Chronologicko-vývojovú tabuľku reprodukuje v mierne zjednodušenej úprave a skrátené a pri opise jednotlivých druhov neum sa obmedzíme len na najvýraznejšie exempláre. Otázke tzv. diastematizácie, t. j. procesu upresnenia neum, ako aj vývoja neum na linajkovej osnove, venujeme osobitnú kapitolu. Tam je reč aj neumách v stredoeurópskej oblasti a na Slovensku.

Na začiatku vývoja latinských neum nestoja, ako by sa dalo predpokladať, paleofranské neumy, ale neumy bretónske, ktoré vznikli z dokončením paleofranských neum v druhej polovici 9. storočia. Nie je však vylúčené, že pri ich utváraní pôsobili aj vplyvy inej, zatiaľ ešte neznámej notácie. Význam bretónskych neum spočíva hlavne v tom, že tu sa po prvýkrát objavujú neskôr bežné tvary základných neumových znakov, napr. dvojtónová neuma pre spojenie nižšieho tónu s vyšším, ktorú v paleofranských pamiatkach reprezentovala vzostupná čiara (t. j. accentus acutus), nadobudla tvar podatu (/) a naopak z clivisu paleofranskej notácie (spojenie tónu vyššieho s nižším) sa stala flexa (7), paleofranský torculus (C) sa mení na (3) a pod. Ku quillisme, jedinej ornamentálnej neume paleofranskej notácie, pribudol pressus (2). Jeho význam a použitie nie je jasné.

Z bretónskych neum sa už asi okolo r. 900 v niektorých krajinách západnej

DOUS·PIPIA·DEAD·MENTI·DNI·

Ad dextera animam meam dicitur interconfide non dubit
 cum neque interconfide ihimici mei domini universi quos ex
 pectant non confundentur **P**ropterea dicitur dominus dicitur
 mihi est misericordia tua ad cor meum **A**men **A** quoniam
 cur non confundentur dominus **A**men **A**men **A**men
 neque faciem in **A**men **A**men **A**men

Alleluia

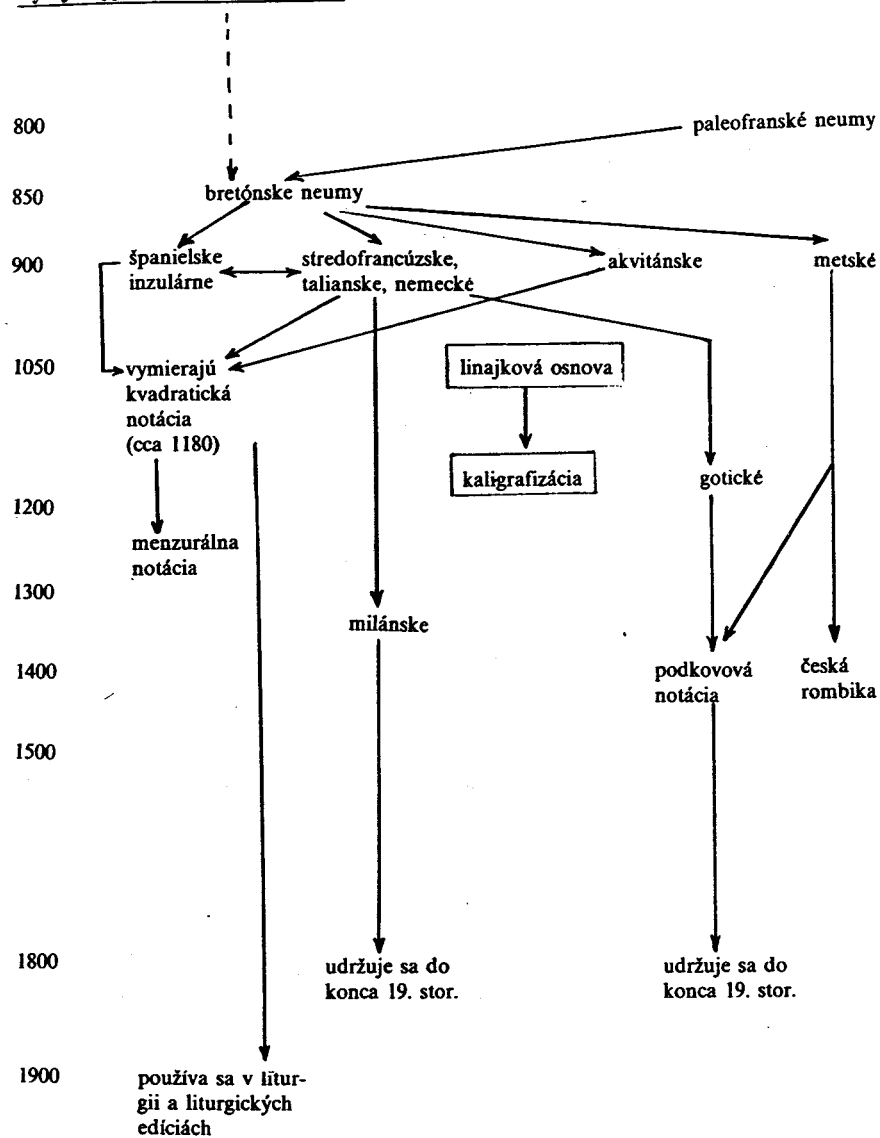
Ostendens nobis domine misericordiam tuam a peccatis
 nostris **A**men **A**men **A**men **A**men **A**men **A**men **A**men
 neque faciem in **A**men **A**men **A**men **A**men **A**men **A**men
 non erubescam neque interconfide ihimici mei **A**men
 universi quos expectant non confundentur **O** Dominus
 dabit benignitatem **A**men **A**men **A**men **A**men **A**men **A**men

Exalta domine potentiam tuam **A**men ut ubi
 eminentibus peccatorum nostrorum periculis te
 mereamur protegente eripi te libenter
 salvari qui vivis et regis **SECRETUM**

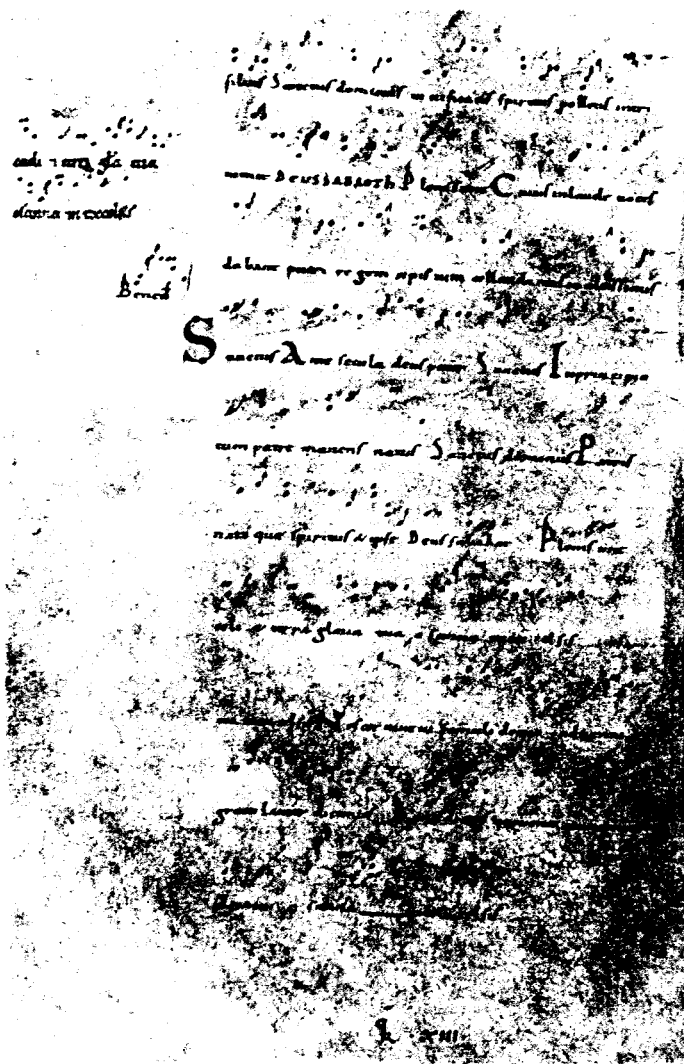
Hic facturus domine potentiam virtutem
 dabo ad suam faciem puriores pervenire

2. Bretónske neumy
 Angers, Bibl. de la Ville 91 (83), f. 29^r, 10. stor.

Vývoj a typológia neumovej notácie



STABLEIN



3. Akvitánske neumy

Paris, Bibl. Nat. lat. 1118, f. 103^r, 11. stor.

Európy vyvinuli viaceré typy regionálnych neum. Akvitánske (južné Francúzsko) a metské neumy (Metz-Meaux, významné kultúrne a cirkevno-politické stredisko Karolingovcov východne od Paríža) sa vyvíjali priamo z bretónskych neum, z nich

prevzali punctum, resp. virgu jacens ako základný notačný prvok. Hlavným notačným elementom druhej „stredoeurópskej“ notácie — stredofrancúzskych neum (z ktorých sú odvodené španielske, inzulárne, talianske i nemecké neumy) sa stala virga. Rozšírenie neum na notáciu punktuálno-jacentnú a virgálnu neznamená však len diškrimáciu podľa tvarov, teda rozišňovanie typov notácie podľa výzoru, ale aj vyhraňovanie dvoch základných smerov ďalšieho vývoja: akvitánske a metské neumy predstavujú vo vývoji neum akoby analytickú tendenciu, snahu o zachytenie jednotlivých tónov; vetva francúzsko-taliansko-nemecká zostala verná pôvodnému syntetickému neumového notačnému princípu, t. j. aj naďalej znázorňovala predovšetkým priebeh melódie.

Ešte skôr ako sa podrobnejšie zoznámime s jednotlivými typmi regionálnych neum, treba zdôrazniť, že všetky uvedené typy neum sú ešte ďalej vnútorne diškrimované, a že ináč vyzerali jednotlivé typy neum okolo roku 950 než okolo roku 1050. Prvé dve storočia vývoja neum boli veľmi búrlivé.

Najdôslednejšie a najoriginálnejšie stváranie bretónskych neum predstavujú akvitánske neumy. Medzi významné skriptória, kde sa akvitánske neumy tvorili a zdokonaľovali, patrili kostoly a kláštory v Angoulême, Arles, Avignone, Limoges, Marseille, Narbonne, Saint-Yrieix, Toulouse a Valence. Vyskytovali sa však aj na Pyrenejskom polostrove, kde cirkevné ustanovizne po potlačení starošpanielskej liturgie udržiavali s juhofrancúzskymi cirkevnými inštitúciami čulé styky.

Vyspelé akvitánske neumy z 11. stor., vymanené spod bretónskeho vplyvu, využívali hlavne bodky (punctum) a niekedy aj ležaté čiary (virga jacens), ako to vidieť v jednom juhofrancúzskom cantatóriu (liturgická kniha určená spevákoví-sólistovi, resp. vedúcemu zboru) t. č. v Paríži (Bibl. Nat. lat. 1118). Je to notácia veľmi prehľadná a jasná. Počet neumových figúr je tu ale značne zredukovaný a — čo je veľmi dôležité — z rôznych možných kombinácií znakov pre znázornenie určitého melodického pohybu sa vyberajú len tie najjednoduchšie. Akvitánske neumy už v 10. storočí charakterizuje odlišné vertikálne umiestňovanie znakov v medzere nad textom v tom zmysle, že vyššie tóny sú lokalizované vyššie a naopak, čím sa už tu nastupuje jedna z ciest k tzv. diastematizácii, ku snahe neumami vyjadriť konkrétne a presné intervaly.

Vlastným a priamym dedičom bretónskych neum sú však metské neumy, ktoré odvodzujú svoj názov od významnej metropoly, kde arcibiskup Chrodegang (zomrel 766) mal také veľké zásluhy na zavedení rímskej liturgie a spevu vo Franskej ríši, že Metz boli celé stáročia považované za najvernejšieho strážcu rímskej tradície. Význam Met a metskej notácie spočíva však viac v ich veľkom vplyve na vývoj ďalších európskych notácií. Metské neumy nezostali totiž ohraničené len na časť územia Francúzska, Nizozemska, Nemecka, ale prenikali diasporálne až do severného Talianska a vo veľkej miere participovali na formovaní neum a chorálnej notácie v strednej Európe, v Čechách i v stredovekom Uhorsku. Ich pôsobenie sa však silnejšie prejavilo až neskôr, keď sa ujala štvorlinajková notová osnova, ktorej sa metské neumy dali ľahko prispôbiť.

Tak ako v bretónskych neumách, kládol sa aj v metských neumách dôraz na zachytenie jednotlivých tónov. Na rozdiel od neum akvitánskych, rukopisy metského typu vychádzajú hlavne z ležatej čiary (virga jacens). Táto sa v 10. storočí mení na otvorený oblúčik (U), neskôr na tzv. mušiu nožičku (^). Podobne ako bretónske a akvitánske neumy i metské neumy využívajú možnosť výskovo diškrimovaného usporiadania značiek v nadriadkovej medzere.

Klasické metské neumy z 10. storočia sú pomerne jemné a dbajú na vnútornú, z hľadiska frázovania členenú štruktúru melódie. Podatus sa vyskytoval v trojakej podobe: \lrcorner \lrcorner \lrcorner

Clivis v dvojakej: γ :

Climacus sa skladá z troch vertikálnych bodiek, ale objavoval sa aj ako kombinácia dvoch bodiek a virgy jacens: $\dot{\cdot}$ $\dot{\cdot}$

Typickým znakom metských neum je quilisma (tu asi v zmysle glissanda) písaná ako \sim

V rukopisoch napísaných metskou notáciou sa občas stretávame s pomocnými písmenovými znakmi (tzv. litterae significativae), ako napr.:

- a) — *angeatur*; pokyn predĺžiť noty, spomaliť
- eq — *aequaliter*; noty rovnako dlhé.

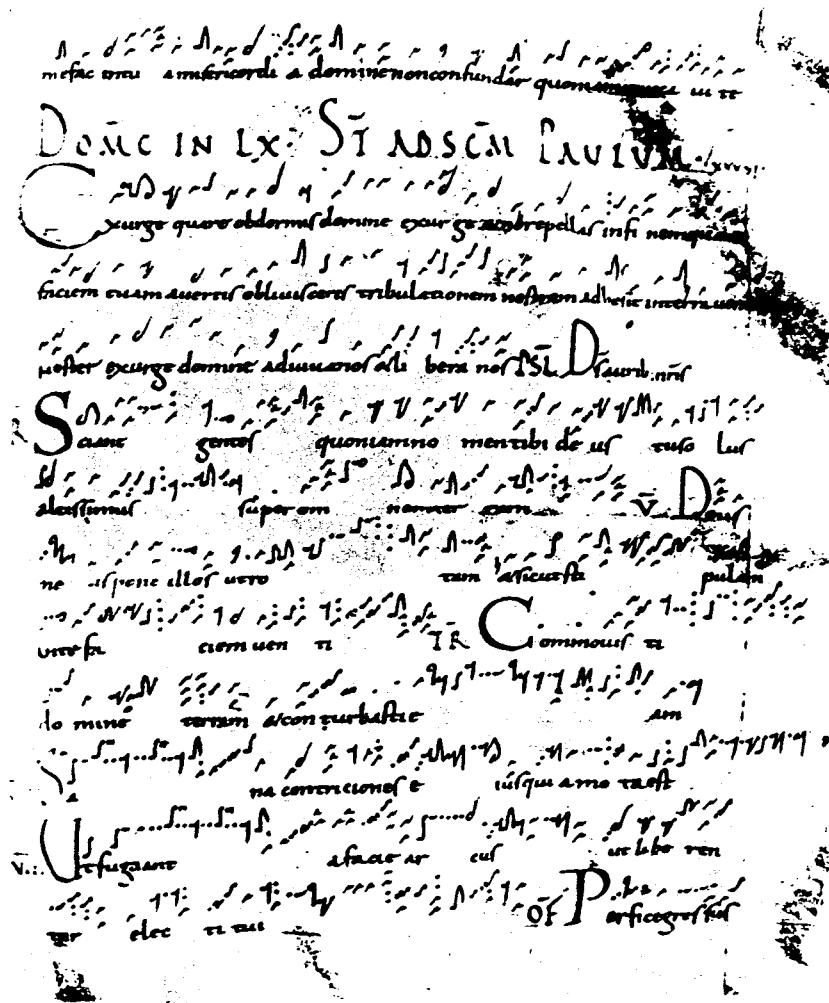
Druhá vetva regionálnych neum zahŕňa tri základné skupiny neumovej notácie: neumy *francúzske*, *italianske* a *nemecké*. Na rozdiel od *akvitánskych* a *metských neum sa na označenie jednotlivých tónov nepoužívala bodka, ale čiarka* — *virga* a viac sa dbalo o akési celostnejšie reprodukovanie motivicko-melodickéj krivky. Všetky tri virgálne typy neum sú graficky i vývojovo veľmi bohato členené a rozvetvené.

Neumami *francúzskymi* sa notoval latinský chorál hlavne na centrálnom území dnešného Francúzska (asi na teritóriu volakedajšej Gallie Lugdunensis), v diecézách Rouen, Tours, Sens a Lyon. Okrem centier ako Evreux, Angers, Vendôme, Chartres, Le Mans a Autun pôsobili v tejto oblasti aj notačne významné benediktínske kláštory, ako napr. Corbie, Jumièges, Angers, Saint-Denis, Fleury, Dijon. Na juhu Francúzska (Akvitánsko, Provénsalsko) sa však používali *neumy akvitánske*, na severe *metské*. V rámci francúzskej, presnejšie povedané stredofrancúzskej neumovej notácie, je možné rozlišovať tzv. *normanský*, *franko-lyonský* a *burgundský typ*, z ktorých posledný nadobudol väčší význam, lebo sa stal notopisom cisterciánskej rehole.

Rané štádium vývoja francúzskych neum charakterizuje trocha hrubší tvar, *silnejšie ťahy a mierny sklon písma doprava*; no už v 10. storočí pozorujeme pravý opak: *neobyčajne jemný až krehký duktus*, úsilie o *štíhle a stojaté tvary znakov*, ktoré budia dojem, že nie sú napísané perom ale vryté ihlou. *Skupinové neumy* sú vedené akoby *lomenými ťahmi*, a tým, že jednotlivé súčasti týchto znakov nie sú písané rovnako hrubo, pôsobia francúzske neumy tieňovane. Keďže sa písadlo vedie zhora nadol, *niektoré znaky dostali hlavicu*.

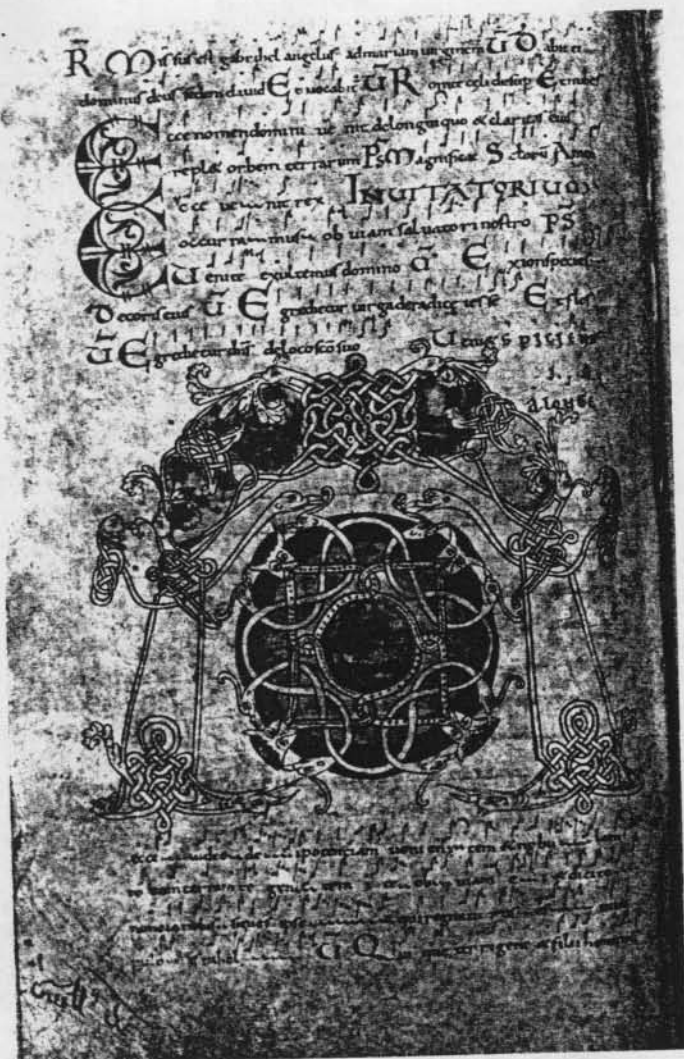
Z francúzskych neum sú odvodené tzv. neumy *inzulárne* (anglické a neskôr írské) a *španielske*. Neumy inzulárne predstavujú priamy „import“ z Francúzska; majú všetky charakteristické znaky francúzskych neum; vertikálnu strmú a hustota znakov je tu, najmä v 11. storočí, ešte viac vystupňovaná.

Zatiaľ čo francúzske neumy sa aj napriek krajovým odlišnostiam javia ako notácia viac-menej jednotná, neumy *španielske*, ktorými sú notované spevy starošpanielskeho náboženského obradu a ktoré predstavujú celkom samostatnú *odnož francúzskych neum*, charakterizuje až extrémna variabilita. Napriek tomu tu však možno rozlíšiť dve veľké skupiny: neumy *severošpanielske*, bezprostredne a evidentne závislé od francúzskeho vzoru, a južné, tzv. *toledské* neumy. Severošpa-



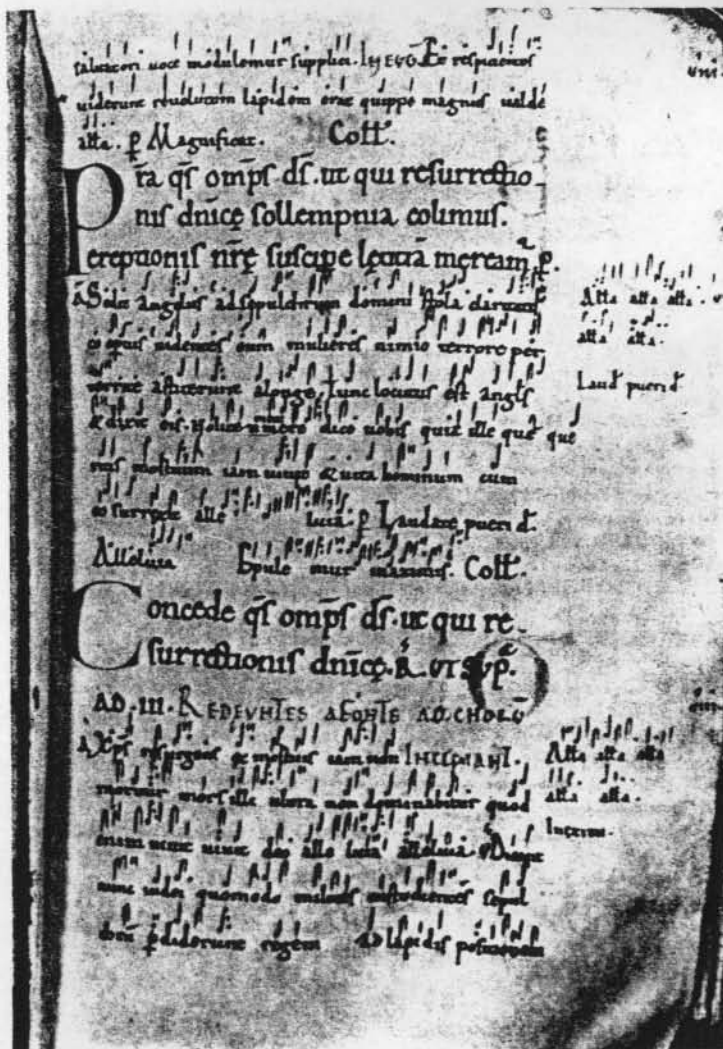
4. Metské neumy
Reims, Bibl. de la Ville 7, f. 13^v; 9. stor.

nielske neumy, ktoré sa používali v tej časti Pyrenejského polostrova, kde vládli kresťanskí králi, sa pisali tak ako inde v stredovekej Európe — t. j. starostlivo ostrúhaným husím brkom, ktoré umožňovalo veľmi jemné a nuansované ťahy. Preto sú *severošpanielske neumy* svojou zvislou orientáciou, hore sa vzpínajúcimi ťahmi, tieňovaním a výskytom hlavíc vo veľkej miere blízke francúzskym neumám.



5. Francúzske neumy
Paris, Bibl. Nat. lat. 12584, f. 216-217,
11. stor.

Neumy juhošpanielske vznikali v krajoch okupovaných Maurmi — a zrejme pod ich vplyvom sa tu miesto brka používalo bambusové písadlo, ktoré neumožňovalo jemné ťahy. Preto juhošpanielske neumy pôsobia akoby arabizované, písmo je pastózne, hrubé a sklonené, v porovnaní so severošpanielskym typom obrátené o 90



6. Inzulárne neumy
London, British Mus. Harleiana 2961, f.
77-78, 11. stor.

stupňov doprava. Po zákaze starošpanielskej liturgie (1091) a zavedení rímskej liturgie obe vetvy španielskych neum odumreli. Namiesto nich sa v Španielsku udomácnili neumy akvitánske a len krátko a sporadicky sa používali neumy severošpanielske.



7. Severošpanielske neumy
Leon, Catedral 8, f. 198^r, 10. stor.

Zo všetkých typov európskych bezlinajkových neum najpestrejšiu a na rôzne varianty najbohatšiu skupinu predstavujú neumy italianske. Táto niekedy neprehľadná pestrosť vyplývala z rozdrobenosti krajiny, z politickej a kultúrnej decentralizácie a z relatívnej autonómie jednotlivých metropol, diecéz a provincií.

8. Toledské neumy
Toledo, Bibl. del Cabildo de la Santa Iglesia
Catedral (Archivo de la Catedral) 35.7,
f. 41^r, 9.—10. stor.

Severotalianska notácia, ktorá miestami ešte prezrádza paleofranské a bretónske relikty a je francúzskym neumám najbližšia (virga ako základný notačný prvok, zvislé, pretiahnuté tvary), získala najindividuálnejšiu podobu v neumách nonantolských. Hlavným poznávacím znakom tejto už na prvý pohľad veľmi svojráznej notácie je to, že neumy akoby priamo vyrastali zo samohlások ako dajaké bizarné kvety či obrazce, čo viedlo ku zvláštnym deleniám slov, ako napr. Hac—c di—es fe—ci—t Do—mi—nu—s a pod., dokumentujúcemu prioritu hudobného prvku nad verbálnym. Na rozdiel od francúzskych neum severotalianske sa písali energickými ťahmi zdola nahor. Ináč princíp, ktorý sa v severotalianskej notácii po prvýkrát uplatnil — samohláska je nositeľkou tónu — sa zachoval až dodnes.

carh... *Confitebor tibi*... *Secundum Marcum*...
Multa Maria Magdalene cum fratre suo Iacobo...
Secundum Marcum...

9. Severotilianske neумы
Bologna, Bibl. Univ. 2679³, f. 12, 11. stor.

Severotilianske neумы používali ako základný znak virgu a uprednostňovali lomené řahy. Podobne ako v neumách akvitánskych aj tu pozorujeme redukciu zložitejších vokálnych ornamentov na skupiny jedno- a dvojtónových neum.

Pojem *stredotalianske* neумы treba chápať ako súhrmné označenie viacerých typov neumácií pochádzajúcich z Toskánska, Umbrie a z pápežského štátu. Už v preddiastematickom štádiu sa stredotalianske neумы vyznačovali nápadnou hranatosťou, preferovaním pravouhlého podatu / a flexy 7, a lomeného spájania znakov do väčších štruktúr. Odhliadnuc od toho, že v 11.—12. stor. takmer geometricky súmerné stredotalianske neумы pôsobia veľmi dekoratívne, ich tvar súvisí — či už ako dôsledok alebo ako príčina — s tendenciou k diastematike.

K stredotalianskym neumám majú veľmi blízko neумы *juhotalianske*, spomedzi ktorých sú dôležité najmä tie, ktoré sa vyvinuli v Benevente, v starom longobardskom kniežatstve (preto sa nazývajú aj neумы beneventské) alebo longobardské) a v známom kláštore benediktínov v Monte Cassino, ktorý najmä v 11.—12. storočí prežíval obdobie veľkého kultúrneho rozkvetu. Juhotalianske neумы charakterizuje zvislé usporiadanie a pravouhlosť, horizontálne elementy sú v nich potlačené takmer na minimum. Iná zvláštnosť juhotalianskej neumovej notácie spočíva v zachovaní ornamentálnych neum, ktoré verne zobrazujú kolorovanú výzdobu stredomorskej melódiky.

c... *Deus fidelis in quo non est iniquitas iustus*...
Et macheria circumdedit...
Sicut cervus desiderat...
Sicut anima mea...

10. Stredotalianske neумы
Pistoia, Bibl. Capitolare C. 119, f. 72,
11.—12. stor.



EVANGELIUM

Sacrosanctissimam inde
 aeternam gloriam dominice
 resurrectionis illustras.
 Consequatur in novae formae
 autem protendit. adoptionis spiritum
 quem dedisti. ut corpore et
 inter se serventur. purpurea
 et hinc serventur. per quem
 qui tecum et cum eodem.

Musica notation (neumes) on a four-line staff, with various rhythmic values and a large decorated initial 'A'.

Auscipe domine precibus
 et supplicibus tuis oblationibus

11. Juhotalianske neумы
 Monte Cassino, 339, f. 61, 11. stor.



DHICLI IN ID
 VESTU DHI
MITTE
AU
MA
VI
AN
QUAM
MICA

Musica notation (neumes) on a four-line staff, with various rhythmic values and a large decorated initial 'D'.

Deus me ut in te confido non erubescam neque utideant me
 iuramenti mei et enim universi qui te expectant non confun
 dentur. **Q**uasi tuas domine demonstra michi et semitas
 tuas edoce me. **U**niversi qui te expectant
 non confundentur domine. **M**ias tuas do
 mine notas fac mihi
 et se mitas tuas edoce me. **M**e vi a
Osten de nobis do mine misericordiam

12. Nemecké neумы
 Missale Benedictinum Salisburgensi, 13. stor.