

Nemecké neumy sú, popri francúzskych a talianskych, tretím dôležitým členom v rodine stredovekej notácie latinského chorálu. Stretávame sa s nimi na veľmi širokom priestore, všade tam, kde siahal nemecký kultúrny vplyv. Hoci nemecké neumy mali neobyčajne ďaleký dosah, zdá sa, že sa nedopracovali k monopolnému postaveniu nikde, ani tam, kde by sa to dalo predpokladať. Napr. v Čechách temer úplne prevládala metská notácia, ktorá si vydobyla silné postavenie aj v Rakúsku a v Uhorsku.

Notový obraz nemeckých neum sa už na prvý pohľad odlišuje od francúzskych a talianskych, lebo zatiaľ čo tieto sú hranaté, vertikálne, nemecké neumy sa zapisujú viac šikmo až horizontálne, pričom sa uprednostňuje okrúhlejší, obľejší tvar znakov. Nemecké neumy sa obyčajne snažia veľmi presne reprodukovať tzv. computus chorálnej melódie (vnútornú väzbu a motívické spojenia) so všetkými zvláštnosťami; tým však, že sa rozkladajú viac do šírky, sťažujú diastematizáciu.

V staršej literatúre sa udomácnil názor, že speváci a notátori vo švajčiarskom kláštore *St. Gallen* si rímsku chorálnu tradíciu zachovali najdlhšie a v najautentickejšej podobe. Preto sa sanktgallenské neumy považovali za kľúč k-dešifrovaniu zmyslu neumovej notácie. Tieto názory moderné bádanie korigovalo, ale aj tak ostávajú sanktgallenské neumy prototypom neobyčajne hodnotnej a zaujímavej notácie. Sanktgallenské neumy poznáme podľa dôkladne vypracovaných ťahov a množstva skupinových a ornamentálnych znakov. Zo zvláštností sanktgallenských neum treba spomenúť dvojakú podobu podatu: okrúhly označoval rýchlejší prednes, hranatý pomalší. Niektoré sanktgallenské rukopisy používajú virgu jacens veľmi špecifickým spôsobom; pripájajú ju na vrchol virgy ( T ), vedľa nej sprava (-), na flexu ( / ), na torculus ( / ) a pod. Tieto značky nazývané nesprávne episémy znamenali predĺženie príslušnej noty. Tempovo-rytmický význam mali aj nad neumy písané litterae significativae (pozri str. 71).

Nemecké neumy patria v Európe medzi najkonzervatívnejšie: ešte z 15. storočia existujú správy a pamiatky, ktoré dokumentujú notovanie bez použitia linajkovej osnovy. V gotizovanej podobe — t. j. v hrubšom vypracovaní — sa zachovali aj na území Slovenska.

CHORÁLA

### 5. Neumy na linajkovej osnove

Najstaršie notované kódexy — boli to výlučne liturgické knihy — nepoužívali radoví speváci, t. j. členovia zboru, ale učitelia spevu, sólisti a kantori. Z nich nacvičovali ostatných, pomáhajúc predspevaním (pričom zložitejšie štruktúry rozkladali na jednoduchšie) a cheironómioi. Hoci didaktika latinského bohoslubného spevu sa vypracovala niekoľkostoročnou praxou na vysoký stupeň dokonalosti a hoci neustále a dlhoročné prespevovanie v školách a kláštoroch trénovalo pamäť i hudobnú predstavivosť, predsa neumy bez presného intervalového významu nemohli byť konečným riešením. Kým neumová notácia fungovala ako subsidiárna pomôcka na ľahšie zapamätanie hudby živej a aktívne pôsobiacej, svoje poslanie plnila. Keď sa však chorál rozšíril do krajín severne od Álp, stal sa zrazu akoby cudzí; Germáni a Frankovia ťažko strávili zložité ornamenty. Vznik nových foriem, sekvencií a tropov (napríklad tomu, že dopĺňaním dlhých beztextových jubilácií novými slovami predstavovali akúsi obrannú reakciu proti excesom), zavedenie nových sviatkov s novými spevmi a vôbec neustále rozširovanie repertoáru pôsobili ako katalyzátor aj na vývin notopisu. Latinský chorál vo

Om̄n̄gen. R̄ij. Ven̄ite. f. v. Accedite.

of̄ Sic̄ Inhot. Ad Cō Incline. Dom. v. An

17  
A O ic̄a dñs ego. TE NAT̄ DNI.

R̄ij Liberati nos domine ex affligentibus  
nos & eos qui nos oderunt confundite.

Inde o lauda

bimur tota die & nomini tu

confitebimur In saecula. Alle lauda aia

of̄ De profundis. Ad Cō Amen dico vobis.

INCIPUNT AT F CIRCUU ANNI.

Alleluia.

Deus iudex iustus for tis & paci ens  
numquid irascetur per singulos dies.

Alleluia.

13. Sanktgallenské neumy  
St. Gallen, Cod. 359, f. 125, koniec 9. stor.

Franskej ríši nemohol jestvovať na základe orálnej tradície; no nestačili na to ani neумы v pôvodnej podobe.

Neумы, ktoré informujú — ako vieme — len o počte tónov pripadajúcich na slabiku, o ich zoskupení a základnom smere melódie, o ornamentike, resp. možno o približnom trvaní tónov, sa čoskoro museli javiť ako nedokonalé. Napr. už Hucbald na prelome 9.—10. storočia kritizuje staré neумы a Johannes Cotto v 11. storočí píše, že v neumách niet istoty<sup>1)</sup>. Všetky snahy a pokusy o vylepšenie a zdokonalenie neum sledovali jeden cieľ: zlepšiť ich čitateľnosť natoľko, aby bolo možné z nich spoľahlivo zaspievať aj celkom neznáme skladie.

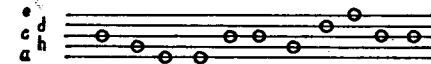
V úsilí o presné zaznamenanie chorálnych spevov 10.—11. storočia sa uplatňujú dve tendencie. Jedna sa pokúša nahradiť neумы inými znakmi — hlavne písmenami — prípadne kombinovať neумы s písmenami. Týmto experimentom sa budeme venovať v nasledujúcej kapitole; tu stačí zatiaľ konštatovanie, že všetky návrhy uľahčiť čitateľnosť neum pomocou písmen a iných symbolov, ktoré sa vpisovali nad text miesto alebo vedľa neum (ako to proponuje v 11. storočí Hermannus Contractus) sa vo vývoji európskeho notopisu ukázali ako vedľajší prúd. Pre muzikológa skúmajúceho stredovekú európsku monódiu sú sporadicky sa vyskytujúce rukopisy notované písmenami veľmi cenným prameňom; z hľadiska histórie notácií však sotva možno v nich vidieť čosi viac ako kabinetné extempore. Hlavný smer zdokonalenia chorálno-neumového notopisu vychádza z možnosti obsiahnutých v samotných neumách, nepočíta ani s ich nahradením ani s pridávaním cudzoročných elementov. Aj tu však vidíme dve veľmi úzko súvisiace a konvergentné riešenia: vývojovo staršie a organickejšie spočívalo v úprave znakov tak, že ich veľkosť závisí od veľkosti intervalu. Podatus, vyjadrujúci kvintový skok, bol preto vyšší ako tá istá značka pre sekundový krok. Tento spôsob používali už veľmi skoro notári pri akvitánskych a juhotalianskych neumách ako aj pisári inzulárnych neum. V sanktgallenských rukopisoch sa zasa porušovala horizontálna línia kladenia znakov; už koncom 9. stor. sa neумы nepísali vodorovne a mechanicky nad jednotlivé slabiky, ale sledovali priebeh nápevu. Ak melódia stúpala, mali stúpajúcu tendenciu aj neumové znaky a naopak.

Najväčším vynálezom stredovekej neumovej notácie však bolo zavedenie linajky a linajkovej osnovy, na základe čoho došlo k zjednoteniu všetkých úvah a projektov na zlepšenie neum. Ideu určiť výšku tónov vodorovne ľahanou linajkou (či linajkami) pripisovala legenda i staršia hudobnohistorická literatúra talianskemu hudobnému teoretikovi, pedagógovi a spisovateľovi Guidovi z Arezza (asi 1000—1050). Vychádzala pritom zo správy o návšteve Guida v Ríme. Približne v rokoch 1024—1032 sa usiloval presvedčiť pápeža Jána XXI., že existuje spôsob umožňujúci prima vista zaspievanie aj celkom neznámych a nikdy nepočutých skladieb. Hoci Guido naozaj patril medzi geniálne osobnosti stredovekej hudby a veľkých novátorov hudobnej výchovy, predsa len zdroj linajkovej osnovy bol procesom zložitejším, než aby ho bolo možné v plnom rozsahu pripísať jedinému autorovi. S myšlienkou využitia vodorovne vedenej čiary na lokalizáciu tónov prišli totiž aj iní teoretici. Napr. už spomínaný Hucbald v diele De institutione harmonica

umiestnil slabiky textu medzi päť vodorovných čiar, znázorňujúcich striedanie tónov a poltónov v diatonickej sústave:



V tom istom spise je načrtnutá aj ďalšia alternatíva, spočívajúca tiež na použití piatich linajok, na začiatku ktorých sú však, na rozdiel od predošlej, vpísané symboly tónov tzv. dazejskou notáciou (pozri nasledujúcu kapitolu) a na jednotlivých linajkách zasa puncta et virgulae, t. j. neумы. Kým prvá notácia využívala len medzery (preto sa o nej hovorí ako o spatiálnej notácii), táto používala iba linajky (notácia chordálna):



Obe tieto notácie (sú tu znázornené iba schematicky) pracujú s linajkami veľmi neehospodárne; pre zápis melódie bežného rozpätia by bolo potrebné v oboch prípadoch desať i viac čiar. Preto ostala iba možnosť ich spojenia a splynutia, a to na základe princípu terciovej organizácie linajok a medzier.

Zdá sa, že vývoj linajkovej osnovy, tak ako sa odzrkadľuje v rukopisoch, prebiehal od prvých skúšok s jedinou linajkou až po plne rozvinutý štvor- až päťlinajkový systém s kľúčmi a koloráciou dosť rýchlo. Samotná linajka, ktorá mohla vzniknúť spojením série polohovo totožných ležatých čiar/(virga jacens), sa v pamiatkach ako prvok terciovej výstavby notácie (nie v spisoch teoretikov!) objavuje ešte pred r. 1000. Spočiatku bola do pergamenu len vrytá, neskôr farbená, no zvyk označiť linajku iba vrypom sa udržal dosť dlho. Počet linajok závisel od charakteru nápevu; pre notovanie viac-menej recitativných lekcii a orácií stačila jediná linajka, arióznejšie a ornamentálne spevy sa dali zapísať na dvoch. Linajka spočiatku nemala stále miesto, pisár sa riadil štruktúrou melódie, rozsahom a tonalitou. Linajka bola umiestnená obyčajne vo výške najfrekventovanejšieho tónu. Linajka pre tón *f* sa kreslila červenou farbou, pre tón *c* žltou a pre tón *a* základnou farbou. Kompletná päťlinajková osnova bola po prvýkrát odvodená a aplikovaná v spise Regulae rhythmicae od Guida z Arezza; o terciovej výstavbe nového systému podal okolo r. 986 svedectvo aj anonymný kronikár kláštora v Corbeille (Francúzsko). Pre chorál sa okolo r. 1200 ustálila štvorlinajková, pre polyfóniu aj päťlinajková osnova, no zvyk notovať chorál na jednej linajke sa miestami udržal ďalej. Čiary funkčne dôležitých tónov boli označené na začiatku osnovy písmenami. Tieto figurovali ako kľúče (tzv. claves indiciales). Najčastejšie sa vyskytovali kľúče *d*, *f*, *g*, *a*. Z nich sa do konca 14. storočia udržali hlavne kľúče *f*, *g*, *a*. Čoskoro sa objavil aj *c*-kľúč. Všetky kľúče boli variabilné; voľba a poloha sa menila podľa tonality, polohy a rozsahu melódie, kľúče sa vyberali a umiestňovali tak, aby melódia nepresiahla osnovu a aby nebolo treba pomocných linajok. Preto bola možná zámena kľúča i polohy (transpositio clavium) aj v priebehu skladby (uprostred osnovy). Neraz sa vyskytli i dvojice kľúčov, napr.: *g-d*, *f-a* a pod. Kombinácie farby a označenia napr. slabikami, písmenami a grafémami sú tiež bežné. V teoretických traktátoch sú uvedené pomerne podrobné a záväzné pravidlá,

<sup>1)</sup> in neumis nulla sit certitudo

Per uiscera misericordie dei nostri uisitauit nos  
 oriens ex alto. **Benedic.** In uespera.  
 In conspectu angelorum psallam tibi deus meus. **Con-**  
**fitebor:** a Domino probasti me et cognouisti me.  
 Ipse. **A**iuo uisus habita me domine. **Grate**  
**dic** damam ad te et exaudi me. **Ipse.** **P**ortio  
 mea domine sit in terra uiuentium. **Uoc** uoca  
**Domini** secum nostram uenire. **In**uocor  
 adoremus. **Uoc.** **Q**uia mirabilia fecit dominus  
 sancti. **D**ns. **I**psi. **I**psi. **D**ns. **I**psi. **D**ns.  
 Ipse. **I**psi. **I**psi. **I**psi. **I**psi. **I**psi. **I**psi.  
**U**t ex. **B**enedic. **B**enedic anima mea dno.  
**Ipse.** **C**onfitebor domino nimis in ore  
 meo. **P**araui et **D**ns laudem. **D**ns exaudi  
**I**psos. **D**ns. **D**ns. **D**ns. **D**ns. **D**ns. **D**ns.  
**C**aruar uiam. **I**deo enim et scripsi. ut cog  
 noscant experientium uram. an in omnibus ob  
 edientes suis. **M**isericordiam et iudicium  
 cantabo tibi domine. **N**e psallam et intelli gam  
 mura in iniquitate. **Q**uando uenies ad me.  
**P**ambulabam in innocentia cordis mei. **I**medie  
 domus mee. **Q**uando. **D**eo aut gras. qui

14. Neumy na Slovensku  
Kremnica, Stát. okr. archiv, bez sign., 13.  
stor.

**B**enedicatur nobis deus pater custodiar  
 nos iesus xpi caritatem nos spi  
 ritus sanc tus omnibus diebus uite  
 nos et confirmet nos uirtus et gra  
 uia incedentibus sanctis suis dyom  
 rustico et cleuchero indulget nobis dominus  
 E. I. A. uniuersa delicia nos era alle  
**A**ve regina celorum a. u. domina  
 angelorum salue raris sancta et qua  
 mando lux est oca uirgo gloriosa  
 sup omnes speci oca u. le mal de  
 decora et ptona bit semper exca alle.

15. Kvadratická notácia  
Paris, Bibl. Nat. lat. 17296, f. 340'—341,  
12. stor.

určujúce aké kľúče v akej farbe treba voliť. V spise Quaestiones in musica z konca 11. storočia sa odporúča pre melódiu v autentických tóninách používať kľúč o terciu vyššie ako finálny tón (f, g, a, h), pre plagálne melódie vo výške samotného *finalisu*. Pre dórsku tóninu radí autor použiť farbu červenú, pre frýgickú zelenú, pre

in misericordiam tuam  
 et veritatem tuam  
 per nos reser-  
 va-  
 A lli-  
 ce sacerdos miser-  
 nus se cū dūz  
 or dūm mēlchi  
 sedech- A lli-  
 cūna-

16. Talianska (františkánska) kvadratická notácia  
 Arezzo, Bibl. Munic. 1471, 14. stor.

lýdickú žltú a pre mixolydickú purpurovú. Podobné predpisy uvádza aj *Elias Salomon* okolo roku 1300. Zaužívala sa však aj zásada vyberať klúče podľa poltónového intervalu, teda uprednostňoval sa *f* a *c*-klúč.

Zavedenie notácie na linajkovej osnove, tzv. *neumae regulares* (pre bezlinajkové neumy sa potom používalo označenie *neumae usuales*) neprebehlo všade súčasne. Zdá sa, že napr. v Miláne okolo roku 1130 mal spočiatku linajkovaný rukopis k dispozícii len kantor, t. j. dirigent zboru, ostatní spievali stále podľa jeho gesta (*cheironómia*). Najdlhšie sa bezlinajkové neumy udržali v nemeckej kultúrnej oblasti, najmä na juhu, v dnešnom Bavorsku a Rakúsku, kde sa uchoval značný počet rukopisov notovaných bez linajok. Pamiatky i literárne svedectvá o spievaní z rukopisov notovaných starým spôsobom sa zo 14. stor. ba i 15. stor. zachovali v St. Gallene, Freisingu, Salzburgu, Kremsmünsteri, St. Floriane, Melku, Klosterneuburgu a Benediktbeuern (odtiaľ dokonca z r. 1497!). Inde zase boli už okolo roku 1200 neumy na linajkách celkom bežné. Na Slovensko preniká diastematický notopis jednak zo severozápadu, jednak z rakúsko-juhonemeckého okruhu.

Najnovšie sa zdôrazňuje, že proces prechodu na linajkovú osnovu nebol spontánny, nevyplýval z potrieb písárskej praxe, ale bol usmerňovaný zhora. Uskutočnil sa na pokyn opáta, arcibiskupa a pod. v súvislosti s celkovou reformou liturgického spevu. Nešlo teda o mechanické prepísanie, ale o prehodnotenie a „rekompozíciu“ melódií.

Košírenie linajkovej osnovy sprevádzajú výrazné zmeny dotýkajúce sa jednak vzhľadu neum, ako i spôsobu notácie. Ak máme zovšeobecniť hlavné znaky, ktoré odlišujú rukopisy zapísané staršími bezlinajkovými, tzv. uzuálnymi neumami, od tých, ktoré používajú neumy na linajkovej osnove, možno konštatovať, že notácia prevažne väčšiny kódexov napísaných v 13.—15. stor. prezrádza silný sklon ku kaligrafizácii a neskôr k monumentalizácii písma, ako aj k uniformizácii, čo sa týka jednotlivých typov neum.

Korene a príčiny týchto zmien spočívajú v samotnom notopise: pre neumy na linajkách je bezvýznamný tvar znaku, záznam je definovaný presne jeho polohou na systéme linajok; to sa najzreteľnejšie prejavilo vytvorením markantných hlavič na mieste tónu a u niektorých typov aj degeneráciou ostatných súčastí skupinových neum, spojovacích čiar (niekde sú tenké ako vlások). Ďalej, nakoľko rôzne prednesovo-ornamentálne zvláštnosti a jemné odtiene v členení motívov pomaly ale isto upadli do zabudnutia, príslušné neumy sa z rukopisov postupne vytrácali. Z pôvodne širokého súboru tzv. háčikových neum sa objavuje v rukopisoch zo 14. stor. len *strophicus* (a *bistropa*), *epiphona* a *cephalicus*. V 15. stor. je už aj výskyt týchto zriedkavejších. Presun dôrazu z tvarovej stránky notácie na polohovú a otupenie citu pre melizmy a koloratúry v neskorom stredoveku viedli k rozpadu väčších skupinových neum na sériu jednoduchých dvoj- a trojtónových znakov, ktoré potom s kumulovanými *notae simplices* vytvárali viac-menej mechanicky nové štruktúry obyčajne bez toho, že by pôvodné vnútorné melodické usporiadanie ozdôb ostalo zachované. Napokon, v dôsledku zväčšenia speváckych súborov, ako i preto, že neumy na linajkách mohol čítať každý (teda aj radový spevák), zväčšovali sa aj rozmery rukopisov. Miesto oktavových a kvartových spevníkov — resp. popri nich — sa začali objavovať veľké a masívne *folianty*, ktoré sa ukladali na pevný pult, aby z otvoreného kódexu mohol spievať aj 20—30-členný zbor. Noty museli byť čitateľné aj z pomerne veľkej vzdialenosti, preto bolo potrebné prispôbiť hrúbku linajok i neum (nebolo možné ich ďalej písať



mulieres Sepulcrū uacū inue  
 nit. p. Orto. p. d. f. Surre et  
 doming de se pulcro alle  
 luya alleluya Qui p nobis  
 pete noit in li gno p alle  
 Oloia pa tri et fi li o r spiri

17. Kvadratická akvitánska notácia, severná  
vetva  
Erlangen, Musikwiss. Inst., bez sign., f. 65,  
14. stor.

32.  
 nos modum pariter cognoscimus fuerit ex  
 descendit angelus qui uisus est hominibus: factus est deus  
 hodie psalms letemur ergo clerici uocem suam  
 laici benedicamus loci domini  
 Ave inuocet saluatoreū nri cunctis dolens uelga uelle ead  
 flos nri et uita nri cunctis dolens offert nobis gaudia  
 Tolleret uel aduersus fact. n. r. d. uider cubili: redans q passu  
 iocund. n. r. d. Anglied ubi ad. n. r. d. Suscepit mitem aut  
 et repleat  
 gra. tur. d.

18. Kvadratická akvitánska notácia, južná  
vetva  
London, British Museum Add. 36881, f. 16,  
13. stor.

subtilnými a tenkými ťahmi), z hľadiska možnosti rýchlej orientácie nesnažiť sa o mnohosť a pestrosť zápisu, ale naopak použiť veľké, úhladné, stereotypné, akoby hieraticky strnulé monumentálne neumy.

V európskom chorálnom notopise prevažuje od 12. stor. integračný trend, prejavujúci sa postupným splyvaním krajových notácií a vytváraním homogénnych vetví, ktoré v konečnom štádiu predstavuje kvadratická a gotická notácia.

Kvadratická notácia je notáciou západnej a južnej Európy. Jej základným znakom je štvorec ako konečný produkt oslobodenia nôt zo súvislostí skupinových neum. Všetky ostatné neumy vznikali ako opätovné, často zložité spájanie štvorcov (notae quadratae). Kvadratická notácia bola rozšírená vo Francúzsku, Anglicku, Španielsku a Taliansku. Proces premien jednotlivých národných notácií na kvadratickú najľahšie prebiehal vo Francúzsku, kde už okolo roku 1200 bola kvadratická ukončená. Keďže Anglicko sa založením Normanskej ríše r. 1066 ešte silnejšie pripútalo ku kontinentu, aj tu bol prechod na francúzsko-kvadratickú notáciu rýchly. V Taliansku pôsobili lokálne tradície pomerne silno; najdlhšie preživali tzv. beneventské neumy v južnom Taliansku. Podnet k zjednoteniu notopisu na platforme kvadratickej notácie františkánskej rehole dal až v r. 1277–1280 pápež Mikuláš III., ktorý nariadil, aby sa všetky staré liturgické knihy v Ríme spálili a nahradili novými, notovanými kvadraticky. Akvitánska notácia sa koncom 13. stor. štiepila na dva prúdy: severná notácia sa bez problémov vyrovnala so stredofrancúzskou kvadratickou notáciou, južná si zvláštnosti pôvodného domáceho notopisu udržala dlhšie.

Kvadratická notácia sa dostala prostredníctvom pôsobenia nadnárodných reholí (františkáni, dominikáni, kartuziáni) ďaleko do strednej, východnej a severnej Európy. V nej dosiahol vývoj notopisu jednohlasnej hudby konečné štádium; ako notopis latinského cirkevného spevu sa udržala až dodnes. Koncom minulého storočia sa nota quadrata stala oficiálnou notáciou moderných edícií liturgických spevov pripravovaných benediktínmi v Solesmes a často sa používa aj v muzikologických prácach.

V oblasti nemeckého kultúrneho vplyvu, t. j. v Nemecku, Rakúsku, v strednej, východnej a juhovýchodnej Európe — pokiaľ tieto krajiny patrili k latinskému obradu (Čechy, Poľsko, Uhorsko, ktorého súčasťou bolo Slovensko, Chorvátsko), sa skoro súčasne s vývojom kvadratickej notácie v západnej Európe vykryštalovala gotická notácia, ktorá však je na rozdiel od kvadratickej typovo rozmanitejšia s väčšou možnosťou paleografických variantov.

Čistá, pravá gotická notácia, nazývaná aj podkovová (Hufnagelschrift), sa vyvinula z nemeckej neumy jej výtvarnou umeleckou štylizáciou a monumentalizáciou. Základným znakom tejto notácie sa stala virga, vypracovávaná čoraz silnejšie a s hrubou, nápadnou romboickou hlavicou (↯). Popri nej sa však aj v sylabických partiách na označenie nižšieho tónu používal kaligrafický romboid. Okrem výslovne monumentálneho typu gotickej virgálnej notácie, ktorá má veľmi starostlivo vypracované značky (pôsobiacie svojou pravidelnosťou ako tlač), bohatú ilumináciu, veľké iniciály, existujú aj kurzívnejšie rukopisy.

Gotizovaním metských neum vznikla romboická notácia. Jediný znak, ktorý tento notopis pozná a používa, je romboid, ktorý vznikol z tzv. mušej nožičky tým, že sa táto postupne skracovala a odpadla tenká vodiaca čiara. Melizmy sa notovali priradovaním romboidov, ktoré sú miestami spojené tenkou, ozaj len symbolickou



19. Kvadratická notácia v Čechách (tzv. caudata)  
Rajhradský antifonár, cod. 600, asi 1317

## 9. SS. Primi et Feliciani Martyrum.

Introitus. Sapientiam. [26].

Grad.

3.

Onfi- te-bún- tur \* cae- li mi-ra- bí-  
li- a tu- a Dó- mi- ne, et ve-ri- tá- tem  
tu- am in ecclé- si- a sanctó-  
rum. V. Mi- se- ri- córdi- as tu- as,  
Dó- mi- ne, in aetér- num  
cantá- bo : in ge- ne- ra- ti- ó-  
ne \* et pro- gé- ni- e.

20. Kvadratická notácia v modernej edícii  
latinského chorálu

remoluit lapidem, et sede-  
bat super eum, aevia, aevia.  
Te deum laudam  
angelus autem domini  
descendit de caelo, et accedens  
remoluit lapidem, et sede-  
bat sup eum, aevia, aevia.  
Et ecce terrae motus factus  
est magnus, angelus autem  
dominum descendit de caelo,  
aevia evovae a

evovae aevia, aevia  
Respondens autem an-  
gelus dixit mulieribus, nolite  
timere, scio enim, quod ihm  
quiritis aevia. evovae.

21. Gotická chorálna notácia  
Trier, Dombibliothek 173 F. 13.—14. stor.







24. Rombická notácia, monumentálny typ  
Antifonár Arnošta z Pardubic, Cod. Bibl.  
Capit. S. Víti, Praha 819, 14. stor.



25. Rombická notácia na Slovensku  
Fragment neznámeho pôvodu, 15. stor.

čiarou. Domovom rombickej notácie sú Čechy, odtiaľ však prenikala aj do susedných krajín, o. i. na Slovensko.

V krajinách strednej Európy došlo v 14.—15. storočí ku križeniu gotickej notácie s metsko-rombickej notáciou, ktorá síce z notácie metskej prevzala romboid ako základný znak, no v skupinových neumách (podatus, flexa, torculus, porrectus a i.) si zachovala gotickú virgu. Táto notácia je v 15.—16. storočí neobyčajne rozšírená v Rakúsku, Poľsku a v Uhorsku vrátane Slovenska. Nazýva sa notáciou rombicko-virgálnou.

## 6. Zásady transkripcie neum a chorálnej notácie

Všeobecne a záväzne prijaté pravidlá prepisu neumovej a chorálnej notácie latinského chorálu, resp. pamiatok zatiaľ nie sú a zdá sa, že v blízkej dobe ani nebudú. Z hľadiska metodológie treba pripomenúť, že každá transkripcia bezlinajkových neum je problematická. Prepisovať ich bez prihliadania k neskorším

Quidam ergo ego tenebatur.  
 et induamur arma bona. Et  
 ut in die tonitru ab inimicis.  
 Non in confusioibus retri-  
 cutibus. sed in cubilibus et in  
 pudicijs. sed in sectione et  
 amulacis. Si induamini  
 dominum ibi ppm. etc.

Quidam ergo ego tenebatur.  
 et induamur arma bona. Et  
 ut in die tonitru ab inimicis.  
 Non in confusioibus retri-  
 cutibus. sed in cubilibus et in  
 pudicijs. sed in sectione et  
 amulacis. Si induamini  
 dominum ibi ppm. etc.

Quidam ergo ego tenebatur.  
 et induamur arma bona. Et  
 ut in die tonitru ab inimicis.  
 Non in confusioibus retri-  
 cutibus. sed in cubilibus et in  
 pudicijs. sed in sectione et  
 amulacis. Si induamini  
 dominum ibi ppm. etc.

26. Rombicko-virgálna notácia, kurzívny typ  
 Bratislava, Archív mesta E.L.3 (1341), f. 1

Ad te te - va - vi a - ni - mam me - am  
 De - us me - us in te con - fi - do non  
 e - ru - bes - cam' ne - que  
 ir - ri - de - ant me i - ni - mi - ci me - i (etc.)

prameňom, v ktorých sa používa už linajková osnova, nie je vôbec možné; hodnota takých pokusov je sporná. No ani komparácia s novšími zneniami (na linajkách) nemusí viesť vždy k uspokojivým výsledkom. Najpravdepodobnejšie vznikne „hybrid“ bádateľových úvah a zápisu na linajkovej osnove bez akejkolvek záruky. Ak sa takým prepisom nemožno vyhnúť, treba aspoň schematicky (nad transkripciou) uviesť aj príslušné bezlinajkové neumy. Výskumy ukazujú, že latinský chorál ani vo vrcholnom a neskorom stredoveku nie je vývojovo-statickým javom; zápis z 12. stor. nedokumentuje stav z 11. stor., 10. stor., a tým menej z 9. storočia! Pravda, iná vec je hodnotenie vývoja — toho, čo je obsahom premien choráľu; či ide len o procesy degeneračné, alebo aj o pozitívne a progresívne javy.

Neumy na linajkovej osnove, či — ako sa v novšej literatúre bežne uvádza, — chorálna notácia — sa prepisujú dvoma spôsobmi. Edície liturgické a niektoré vedecké publikácie používajú notu quadratu, preberajú spôsob zavedený solesmeskými benediktínmi v oficiálnej rímskej edícii (*Editio Vaticana*). Iné vydania sa snažia napodobniť pôvodný chorálny notopis (najnovšie napr. aj *Monumenta Monodica Medii Aevi*). Keďže ide o edície typograficky náročné, najúčelnejšie je zvoliť si postup najjednoduchší a tlačiarensky najľahšie realizovateľný, ktorý sa n. b. v súčasnej odbornej spisbe uplatňuje vari najbežnejšie.

Prepisujeme zásadne na päťlinajkovú osnovu, používame moderné kľúče: husľový, oktávový husľový (g' na 2. linajke) alebo basový (f na 4. linajke), tak, aby sa prepis pohyboval v rámci osnovy bez nadmerného použitia pomocných linajok. Noty prepisujeme rytmicky neutrálne, ako okrúhle čierne krúžky (štvrtové noty bez nozičky). Noty pripadajúce na jednu slabiku píšeme tesnejšie k sebe, vnutornú štruktúru meliziem sa snažíme vyjadriť aj vizuálnym usporiadaním nôt. Bistrophu a tristrophu prepisujeme ako opakované tóny. Rôzne neumy ornamentálne, likvescentné a pod. označujeme krížikom nad príslušnou notou. Text píšeme modernou latinskou ortografiou, podľa možnosti sa pridriavame vzoru *Editio Vaticana*. Paleografické skratky (abreviácie) rozpisujeme. Ak je to potrebné, jednotlivé slabiky v slove oddeľujeme krátkou vodorovnou čiarkou.

Ako ukážku pripájame transkripciu z obr. č. 26 (Bratislavský notovaný misál z r. 1341).



corpus yeste nascitur priores desideraverit  
 pates et pater **Q**e linguam vite sacro  
 raie puenitate parturam dnm floris d  
 magdali aguarit gabriel **U** aguit regem  
 terre dominatorem magabim de petri dele  
 ti admistrem filie syon tra duxisti **U** ite  
 sturtem lemadhan serpenteu formositi q  
 et uettem collidit capmoso crumit uui  
 dii crumit **U** ite genuit nos reliquit e tu

27. Rombicco-virgálna notácia, monumentálny typ

*Spišská kapitula, Matca Slovenská, bez sign. asi 1426*

**A** 1 *Ma - ri - a mag - da - le - nu et u - li - a ma - ri - a*  
**B**  
**E**  
**D**  
**N**  
**O**  
**H**  
**A** *fe - re - bant di - lu - cu - lo a - ro - ma - to*  
**B** *a - ro - ma - to*  
**E** *a - ro - ma - to*  
**D** *a - ro - ma - to*  
**N** *a - ro - ma - to*  
**O** *a - ro - ma - to*  
**H** *a - ro - ma - to*

Ukážka pokusu o prepis bezlajnkových neum. Transkripcia antifóny Maria Magdalena z rkp. Praha, Nár. múzeum, Sign. XIV. D. 12, f. 189' (12. stor.) je výsledkom komparácie neumového znenia (označeného symbolom A) a zápisov v chorálnej notácii na linkách (B, E, D, N, O, H). Spojené neumy

(conjunctae) sú označené oblúčikom, zložené (compositae) hranatou svorkou, likvescentné krížikom. Tzv. pes quassus je označený ako , quilisma . Neumy nad osnovou nie sú faksimile, ale slúžia len ako orientačná pomôcka. Pozri *Václav Plocek*: Nejstarší doklad velikonočních slavností v Čechách, in: *Uměnovědné studie I.*, Praha 1978, str. 96—97 (zásady prepisu), 140 (not. příklad).

### III. Stredoveká písmenová notácia

#### 1. Úvodná poznámka

S rozličnými druhmi písmenovo-symbolickej notácie sa od 9. stor. stretávame hlavne v teoretickej literatúre, v učebniciach hudby, v tzv. tonároch (spevník, kde chorálne melódie nie sú usporiadané podľa liturgie, ale podľa tónin) a pod. V ostatných kódexoch ich vidíme len okrajovo, resp. spolu s neumami. Ako už vieme, všetky tieto symbolicko-písmenové notácie sa vymýšľali za účelom upresnenia hudobného záznamu, preto, aby melódiu prečítal a zaspieval aj spevák, ktorý ju predtým nepočul a nepoznal.

Idea znázornenia určitého tónu písmenom (nejakej) abecedy vonkoncom nebola nová. Z tohto princípu vychádzala notácia antického Grécka. Medzi gréckym notopisom a stredovekou písmenovou notáciou však niet priamej súvislosti. Pri vzniku a vývoji niektorých typov (o. i. napr. aj tzv. dazejského) mohli pôsobiť vzdialené a hmlisté reminiscencie, o kontinuite, o nadväzovaní na staroveký odkaz sa však v nijakom prípade nedá hovoriť. Vedomosti teoretikov raného stredoveku o antickej hudbe boli príliš nedostatočné a obraz gréckej kultúry vo vedomí doby karolínskej a merovinskej bol zasa príliš deformovaný, než aby mohol ponúknuť plodné podnety. Vzťah medzi gréckou a niektorými stredovekými druhmi písmenovej notácie je podobný vzťahu medzi gréckymi a tzv. cirkevnými tóninami: je založený na nepochopení a simplifikácii.

Stredoveká písmenová notácia, resp. notácia, ktorá narába s literami, sa dá rozdeliť — aj s ohľadom na niektoré príliš špeciálne a len ojedinele sa vyskytujúce špecifiká, ktoré však necháme stranou — na tri skupiny:

1. *písmenová notácia* vo vlastnom slova zmysle, t. j. tá, ktorá na vyjadrenie tónov používa litery latinskej abecedy,
2. *intervalová notácia*.
3. *dazejská notácia*

#### 2. Písmenová notácia

Najjednoduchšie a najspofahlivejšie sa dá zapísať nápev použitím písmen, označujúcich jednotlivé tóny stredovekého tónového systému. Keďže na vypracovaní tohto tónového systému a jeho symboliky sa výrazne podieľal neskorootantský filozof a učenec *Anicius Manlius Severinus Boethius* (480—524) a neskôr teoretik *Odo z Cluny* (zomrel r. 942), možno notáciu postavenú na tomto princípe nazvať boethiovsko-odónskou notáciou, aj keď si uvedomujeme, že formovanie diatonickej sústavy stredovekej i renesančnej hudby sa nemohlo odohrať krátkodobo a že

konečný produkt, tzv. *systema maximum*, tak ako ho poznáme od 11.—12. stor. a ako sa udržal až do baroka, bol dielom mnohých pokolení hudobníkov i teoretikov, ktorí kodifikovali to, čo prinášal vývoj.

Teoretická formulácia stredovekého tónového systému, na začiatku ktorej stojí Boethiov spis *De institutione musica* (IV. kniha, 6.—12. kap.) spočíva na výpočtoch a úvahách delenia struny na *monochorde*. Východiskom je struna *A* nazvaná podľa gréckej hudobnej terminológie *proslambanomenos*. V strede tejto struny je bod 0 — tzv. *mesé* — oktáva, v štvrtine LL — oktáva oktávy (tzv. *neté hyperbolaion*) a pod., až vznikne tento rad tónov:

3  $\sqrt[4]{1/4}$  struny

---

monochord: A B C E H I M O X Y CC DD FF KK LL

tóny: A H c d e f g a h c' d' e' f' g' a'

---

1/2 struny

Vložením tetrachordu tzv. *synemmenon*, ktorý zahrňoval písmená O Q T V (ide o tóny a b c' d'), medzi tóny O X Y CC (t. j. a h c' d'), t. j. do tetrachordu *diezeugmenon*, dostaneme známe dvojaké „b“: neskoršie tzv. *B-rotundum* (dnešné *b*) a *B-quadratum* (dnešné *h*).

V praxi sa však viac ujala iná sústava značiek. Aj s ňou sa stretávame už u Boethia. Je jednoduchšia; používajú sa tu len písmená *od A po P*, ktoré označujú tú istú diatonickú dvojité oktavu *A — a'* zatiaľ bez rozlišovania medzi dvojakým b. Stredovekí teoretici však o tomto dualizme vedeli; speváci ho uplatňovali spočiatku asi len intuitívne, podľa priebehu melódie.

značky: A B C D E F G H I K L M N O P  
tóny: A B c d e f g a h c' d' e' f' g' a'

Ku grafickému zvýrazneniu dvojakého b — pravda len v polohe malej oktávy — došlo zavedením osobitných symbolov tak, že pre *b-rotundum* sa začala používať značka *I*, pre *h (b-quadratum resp. h)* písmeno *R*; resp. zvislé a naklonené i (*I — h, I — b*). V niektorých pamiatkach notovaných touto tzv. boethiovskou notáciou (v tejto súvislosti sa často cituje *Tonár z Montpellieru* z 11. stor.) sa objavujú spolu so známymi písmenami latinskej abecedy aj znaky *┌, ┘, 7, J* (pripomínajúce symboly starogréckej notácie), ktorými sa znázorňovali intervaly menšie než poltón medzi tónmi B — c (*┌*), e — f (*┘*), a — b (*7*), h — c' (*J*), a e' — f' (*J*).

Svoju definitívnu podobu dostala táto notácia v 10.—11. storočí, keď teoretik *Odo z Cluny* zaviedol ako najhlbší tón tón *Γ* (*G — Gamma graecum*) a celý rad znakov prepracoval na základe princípu *oktávovej identity*:

(*Γ*) A B C D E F G  
a b h c d e f g

$\alpha$   $\beta$   $\beta$   $\chi$   $\zeta$

(G) A B c d e f g  
a b h c' d' e' f' g'  
a' b' h' c'' d''

28. Písmenová notácia, písmená miesto neum  
Paris, Bibl. Nat. Cod. lat. 13.765, fol. A, 12.  
stor.



Ecce mo dus primus Quin tus ad est iste  
 sic nos citur atq;  
 Secun dus. Neapi  
 tur tritus sic  
 Quartus  
 probatur  
 Sextus sic nos  
 esse  
 Septimas  
 hanc Octa  
 tus & istam

29. Písmenová notácia, písaná vo funkcii skupinových neum  
 Paris, Bibl. Nat. lat. 7211, f. 128, koniec 11. stor.

Vr re ma ut re mi fa sol la re mi fa  
 T A B C D E F G A B C  
 Cu. II ut re mi fa sol  
 Vr queant lauri relesare fibris uito gestorum famuli tuorum  
 Sicut pollara labii reatum sancte iohannis  
 mens hinc modi quibus omnis canclena concertur scilicet  
 semicomum conus semidistans dionus diapasse  
 diapente semicomum cum diapente conus cum dy  
 pente ad huc sonus diapason siquem delectat eius hunc

30. Písmenová notácia, písaná na linajkovej osnove

München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 14965a, fol. 1<sup>r</sup>, 11. stor.



i  
d  
e

i iussum, inferius } klesanie nižší  
d deponatur } klesanie klesanie  
e aequaliter } unisono rovnako

Písmená vzťahujúce sa na rytmus a tempo

p  
t  
x  
m  
c

p pressio tlak, tlačíť  
t trahere, tenere } spomalenie preťahovať, držať  
x expectare } čakať  
m mediocriter } stredne rýchle  
c celeriter } zrýchlenie rýchlejšie

Písmená vzťahujúce sa na dynamiku a výraz

f  
k

f cum fragore silne  
k clange zvučne

Na prvý pohľad je jasné, že všetky tieto značky, pokiaľ sa ich význam neriadil konvenciou a ústnym podaním, majú len veľmi relatívnu a približnú platnosť: javy a procesy iba opisovali. Pre konkrétnejšie vyjadrenie určitej kvality sa síce písmená mohli spájať, ale k podstatnejšiemu zlepšeniu to nevedlo:

bl bene levatur veľké zvýšenie  
tb bene teneatur veľké spomalenie  
iv iussum valde zostupná kvarta alebo kvinta  
am altus mediocriter stredne vyššie  
cm celeriter mediocriter stredne rýchlo  
tm teneatur mediocriter stredne spomalíť  
im inferius mediocriter menšie klesanie

Okrem týchto písmen a dvojíc písmen obsahujú sanktgallenské rukopisy aj niektoré skratky týkajúce sa frázovania, spôsobu prednesu a pod.:

co conjugantur spojiť (legato?)  
len leniter pomaly, mierne, slabo  
mol moliter mäkko, jemne  
fid fideliter verne, presne  
sim similiter, simul podobne, zároveň  
perf perfecte dokonale  
st statim ihneď

### 3. Intervalová notácia

Iný druh písmenovej notácie, ktorá však na rozdiel od boethiovsko-odónskej, resp. guidónskej nezachycuje absolútnu výšku tónov, ale len relatívne intervalové vzťahy medzi nimi, navrhol v prvej polovici 11. stor. známy kronikár a hudobný teoretik reichenauského kláštora *Hermannus Contractus* (1013—1054). Vo svojom spise *Opuscula Musica* (podnietený pravdepodobne byzantským príkladom) použil symboly z latinskej a gréckej abecedy. Značky, ktoré sa namiesto neum, alebo spolu s nimi písali nad slabiku, sa objavovali s bodkou alebo bez nej,



32. Písmenová notácia intervalová  
München, Bayerische Staatsbibliothek Clm.  
14965 b<sup>4</sup>, f. 22<sup>r</sup>, 12. stor.

pričom bodka značila interval stúpajúci, absencia bodky interval klesajúci. Islo o tieto značky:

e aequaliter unisono  
s semitonium poltón m2  
t tonus celý tón v2  
ts tonus et semitonium malá tercia m3  
tt ditonus veľká tercia v3  
d diatessaron kvarta 4  
diapente kvinta 5  
ds diapente et semitonium malá sexta m6  
dt diapente et tonus veľká sexta v6

### 4. Dazejská notácia

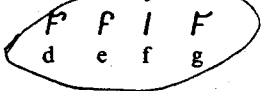
Posledným zvláštnym a exkluzívnym prípadom písmenovosymbolickej stredovekej notácie, ktorou sa zaznamenávali aj jednoduché polyfonické skladby (organá), je dazejská notácia. Opísaná a vysvetlená je v pseudohubaldovskom

+ ježiš d. malaty

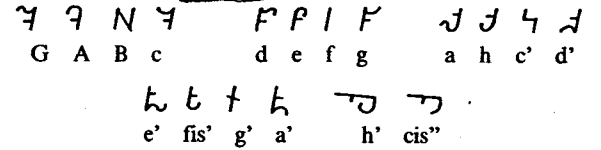
v spise *Musica Enchiriadis* (dielo sa zachovalo asi v 50 odpisoch!), v *Tonári z Einsiedeln* a v traktáte *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (9. st.), ktorý sa všeobecne považuje za najstaršiu zachovanú učebnicu latinskej psalmódie a liturgického spevu.

Dazejská notácia pripomína z niektorých stránok notáciu grécku. Nejde, ako sme naznačili, o pretrvávajúcu tradíciu zo staroveku, ale skôr o vplyv byzantského prostredia spôsobený stykmi, ktoré až do schizmy medzi východom a západom (1054) bývali dosť živé a čulé. Zdá sa, že aj názov dazejskej notácie treba hľadať v gréčtine; základom dazejskej notácie je totiž značka pre tzv. *spiritus asper* (silný prízvuk), nazývaný grécky *prosodia daseia*. Treba dodať, že ako tento znak, tak aj jeho opak *f*, t. j. *spiritus lenis* (*prosodia psyle*), sa v sústave gréckych akcentov zaraďoval do kategórie tzv. *pneumat*, a počas celého stredoveku sa v byzantských lekcionároch bežne používal.

Základom dazejskej notácie nie je ani oktáva, ani hexachord, ale *tetrachord*, skladajúci sa z *finálnych tónov* stredovekých (cirkevných) stupníc. Každý tón je označený symbolom evidentne odvodeným zo značky pre prosodiou daseia:



Značky pre hlbšie a vyššie tóny sa získavali, podobne ako v starogréckej notácii, *prevrátením* týchto základných značiek, pričom sa zachovala stavba pôvodného tetrachordu, t. j. poltón zostal vždy medzi druhým a tretím tónom. Úplná dazejská notácia mala 18 znakov a vyzerala takto:



Pravda, sústava, ktorá takto vznikla, bola veľmi *ťažkopádna* a *rýchle čítanie* si *vyžadovalo značnú skúsenosť*. Je však pozoruhodné, že dazejskou notáciou sa notovali nielen chorálne melódie, často pomerne rozsiahle skladby — ale zaujímavé je aj to, že striktným zachovaním poltónu medzi 3. a 4. stupňom každého tetrachordu a tzv. *diazeuktickým* spájaním tetrachordov (bez spoločného tónu, ktorým býva v opačnom prípade — tzv. *synafickom* spojení — vrchný tón spodného a najhlbší tón vrchného tetrachordu) sa okrem dvojakého *b* (t. j. *b* — *h*) dostáva do systému aj tón *fis* a *cis*, čo je vítané najmä pre notovanie organálnych skladieb, koncipovaných na princípe kvintového a kvartového paralelizmu. Tu sa oba tieto tóny objavovali temer automaticky. Štrukturálne jednoduché dvoj až štvorhlasné organá sa dazejskou notáciou zapisovali tak, že slabiky textu sa umiestňovali do medzier mnoholinajkovej osnovy, na začiatku ktorých boli vpisované dazejskou notáciou „klúče“, často aj v celom rozsahu osnovy.

5. Transkripcia písmenovej notácie

Ak poznáme princípy typov písmenovej notácie, z ktorých sme prebrali iba tie najfrekvencovanejšie a najznámejšie, transkripcia nespôsobuje žiadne ťažkosti (samozrejme, netýka sa to *litterae significativae*). Ani menšie odchýlky v grafickom

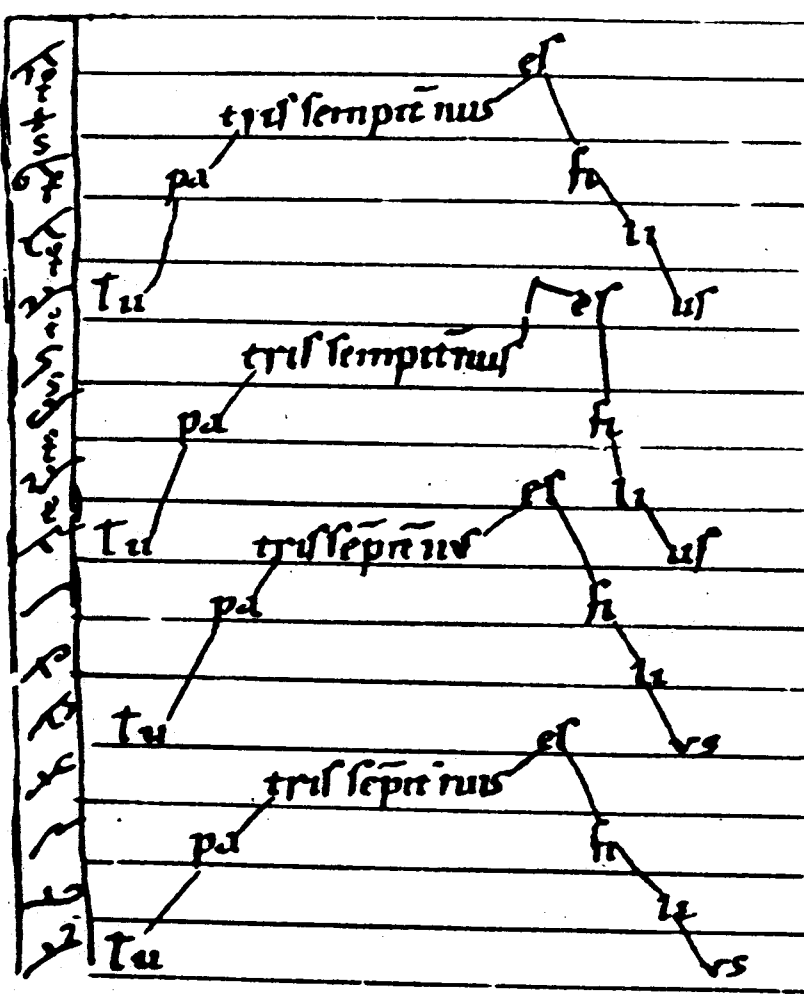
Hic utimur notis secundum entindion. Litteras autem secundum comunem usum.

Atura matre omnium mouetur sistenter.  
 Nil melius q: musica dinesat composita.  
 Elestis d. ut hec ffs: ut dnm promiat laudibus.

33. Dazejská notácia  
 Paris, Bibl. Nat. lat. 7369, 15. stor. (?)

## IV. Kvadratická notácia

### 1. Vývoj, druhy a princípy kvadratickej notácie v 13. storočí



34. Dazejská notácia ako kľúče  
Ukážka zo spisu *Musica Enchiriadis* v knihe  
H. B. Briggs, *The Musical Notation of the  
Middle Ages* (1890)

znázornení, ani modifikácia znakov nemôže byť na prekážku pri vytvorení presného a spoľahlivého prepisu. Ináč tu platí všetko, čo sme uviedli v zásadách transkripcie neum, resp. chorálnej notácie.

Skladby raného európskeho viachlasu, ktoré sa v západoeurópskych centrách objavovali už v 9. stor., teda približne v rovnakom čase ako prvé paleofranské a bretónske neumy, nemali spočiatku svoju osobitnú notáciu. Zapisovali sa — ako napr. organá vo *Winchesterskom tropári* z prvej polovice 11. stor. — bezlinajkovými neumami, neumami na linajkovej osnove (rukopisy z kláštora *St. Martial* vo Francúzsku, *Codex Callixtinus* zo slávneho španielskeho pútnického strediska *Santiago de Compostela*) i rôznymi písmenovo-symbolickými notáciami. O povahe, možnostiach a hraniciach typov notového písma platí, aj pokiaľ sa používali len na záznam viachlasu, jednak to, čo sme konštatovali o neumách už skôr a navyše, že ani jeden z nich nebol v stave vyjadriť parameter rytmicko-časovej organizácie, t. j. práve tej kvality viachlasnej hudby, ktorá sa stávala čoraz dôležitejšia.

Notácia, ktorá zachytáva aj *trvanie* nôt (relatívne vzťahy), vznikla z *chorálnej notácie severofrancúzskeho typu* v 2. polovici 12. storočia. Jej základným prvkom je *štvorec*; preto sa pre ňu od čias *Friedricha Ludwiga* (1910) používal názov *kvadratická notácia*. Jej genéza a vývoj sa správne vysvetľujú v súvislosti s rozmachom viachlasu v Paríži, najmä v chráme *Notre-Dame* a s pôsobením dvoch legendárnych skladateľov, magistra *Leonina* a *Perotina* (12—13. stor.). Výskumy síce ukázali, že Paríž a katedrála (nedostavaná) *Notre-Dame* bola len jedným z viacerých ohnísk dynamicky sa rozvíjajúcej polyfónie, predsa však vzhľadom na dôležitosť, význam a umelecký prínos parížskeho chrámu nie je zveličené, keď sa o období r. 1170—1250 v dejinách viachlasnej hudby hovorí ako o *notredamskej škole*.

Vysvetlenie podstaty a zvláštností kvadratickej notácie je možné len na základe poznania osobitostí hudby epochy a školy *Notre-Dame* a kompozičných postupov, ktoré sa v 13. stor. vytvorili. Podobne ako prvé neumy z 9.—10. stor., aj kvadratická notácia je nápadná svojou varietou; avšak ide o jav s „opačným predznamenanim“: u prvých neum majú významovo identické znaky rozličnú grafickú podobu, u kvadratickej notácie zasa tvarovo rovnaké znaky dostávajú rôzny rytmický obsah, podľa toho, aký druh a akú formu polyfónie zaznamenávajú. Kvadratická notácia je teda súhrnným pojmom na označenie vývojovo úzko súvisiacich, ale funkčne i významovo nezhodných typov notového písma francúzskeho viachlasu 13. storočia. Spájajú ich tieto spoločné znaky:

1. Notačným prvkom je *štvorec (nota quadrata)*.

2. Kvadratická notácia má dve základné hodnoty: *longu* a *brevis*. Hodnoty menšie (*semibrevis*) a väčšie (*maxima*) sa objavujú výnimočne a predovšetkým neskôršie.



### 3. Hodnotu nôt neurčuje primárne ich vzťah, ale sústava pravidiel.

Kvadratická notácia sa delí na dva základné druhy podľa používaných značiek. Ak používa výlučne alebo prevažne ako notačné prvky (*notae simplices, notae solutae* (quadratu), t. j. na každú slabiku textu pripadne jeden znak, hovoríme o sylobickej notácii. Touto notáciou sa okrem spevov trubadúrov a truvérov notuje aj *conductus*, paraliturgická, voľne komponovaná jednohlasná i viachlasná skladba (tenor nie je prevzatý z gregoriánskeho chorálu) na latinský text, sprevádzajúca niektoré akcie (najmä prichod a odchod) v bohoslužbách. V druhom prípade hovoríme o melizmatickej notácii. Používajú sa tu ligatúry (osobitné zoskupenia nôt, kde trvanie určuje kontext a presné pravidlá), ktorými je zaznamenávaný koloratúrny spev (na jednu slabiku sa spieva viac nôt). V rámci melizmatickej notácie možno rozlíšiť až tri rôzne verzie, podľa toho, aké formy polyfónie sa zapisujú:

1. Vývojovo najstaršia je kvadratická organálna notácia, presnejšie povedané notácia, ktorou sú zaznamenávané na melizmy bohaté voces organales alebo tzv. duplá (odtiaľ aj názov duplum notácia), vinúce sa v dvojhlasných organách nad tenorom pozostávajúcim z dlhých, vydržiavaných bourdonových tónov.

2. Modálnou-notáciou, ktorá v komplexe kvadratickej notácie zaujíma centrálne postavenie, sa notovali polyfonické skladby komponované v tzv. diskantovom štýle, ktorý stojí akoby uprostred medzi sylabickým conductovým štýlom a kolorovaným organálnym tým, že v kontrapunktujúcich hlasoch exponuje na jeden tón tenoru dva až tri tóny. V diskantovom štýle boli komponované troj a štvorhlasné organá (*organum triplum, organum quadruplum*) a tzv. klauzuly, t. j. úryvky z organá, ktoré tým, že bývali spracované umelejšie a dômyselnejšie, mali postupne nahradiť starobylé a nemoderné organá.

3. Napokon osobitné znaky má aj notácia najstarších motet, najdôležitejšej formy stredovekej polyfónie, ktorá začiatkom 13. stor. vznikla z klauzuly tým, že hlas duplum resp. aj triplum dostali osobitný, spravidla s tenorom obsahovo súvisiaci text (polytextuálne moteto). Táto notácia sa nazýva motetová.

Najdôležitejším a najzaujímavejším predstaviteľom kvadratickej notácie je notácia modálna, ktorá zaznamenáva tzv. modálny rytmus niektorých — vývojovo najprogressívnejších — skladieb epochy Notre-Dame. Termín modálny je pravdepodobne adjektívom slova modus, ktorý je všeobecným klasifikačným pojmom, podobne ako genus, species, maneries (druh, rod, spôsob). Pojem modus sa v súvislosti s notáciou (rytmom) v teoretickej literatúre objavuje neskôr než v praxi. Po prvýkrát sa s ním stretávame v spise De musica mensurabili positio Johanna de Garlandia (1240). Modus definuje ako usporiadanie krátkych a dlhých tónov.

Modálny rytmus spočíva v podstate na pravidelnom striedaní dvoch hodnôt, dlhej (longa) a krátkej (brevis). Podľa náuky gréckeho matematika a hudobného teoretika Aristoxena, ktorá sa prostredníctvom Fabia Quintiliana rozšírila aj v stredoveku, dlhá hodnota obsahuje dve tempora (od lat. *tempus* — časová jednotka), hodnota krátka len 1 tempus. Plne rozvinutý systém modálnej rytmiky pozná spolu 6 modov:

- I. modus: LB
- II. modus: BL
- III. modus: LBB
- IV. modus: BBL
- V. modus: LL
- VI. modus: BBB

Hlavný princíp modálnej organizácie rytmu je založený na tom, že každý hlas skladby, alebo aspoň dlhší a súvislejší úsek je spracovaný v niektorom z modov, t. j. že tá-ktorá rytmická formula sa viac ráz opakuje, asi tak, že melódia napr. v prvom mode má rytmus LBLBLBLBLB... atď., v treťom mode zasa LBBLLBBLBBLBBLB... atď., a pod.

Prvý modus je nielen najstarší, ale vyskytuje sa aj najčastejšie. Formula longa-brevis, kde longa je dvojdobá (dvojnásobok brevis), vytvára spolu s jednoduchou brevis trojdobú jednotku, tzv. perfekciu, na ktorej spočíva vlastne celý modálny rytmus 13. stor. a vôbec hudba epochy Notre-Dame. V súčasnej odbornej literatúre sa prvý modus prepisuje ako  $\text{♩} \text{♩}$ , alebo  $\text{♩} \text{♩}$ .

Druhý modus je opakom prvého; po brevis nasleduje longa ( $\text{♩} \text{♩}$ ; resp.  $\text{♩} \text{♩}$ ). Nemôžno ho však interpretovať ako variant prvého modu (predtaktie) s prízvukom na longe, ale ide o nový, zaujímavý rytmus s prízvukom na brevis.

Oba mody (I. i II.) prepisujeme dnes do 6/8-taktu, zriedkavejšie do 6/4-taktu (ak je brevis štvrtová a longa polová nota), a to tým spôsobom, že takt tvoria vždy dve perfekcie. Je to logický postup, zdôvodnený požiadavkou, aby sa tieto modely dali súvisle a plynule spájať s ostatnými.

I. modus:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

II. modus:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Tretí modus pozostáva z longy a dvoch brevis. Pri mechanickom uplatnení princípu binárneho delenia longy by sme však dostali páry štvordobý rytmus (2/4-takt; štyri tempora), čo by veľmi sťažovalo, resp. i znemožňovalo zladenie s inými, trojdobými modmi. Preto sa prvá longa chápe ako trojdobá (prepisuje sa ako štvrtová nota s bodkou) a druhá brevis sa dvojnásobne predlžuje:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Trojdobá longa sa nazýva longa perfecta (kým dvojdobá longa bude longa imperfecta); jednodobá brevis sa nazýva brevis recta (t. j. správna brevis), dvojdobá brevis altera (doslovne iná brevis).

Štvrtý modus je opakom tretieho ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ); piaty pozostáva zo sledu perfektných long ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ); šiesty zo samých brevis ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). Štvrtý modus je modom viac-menej len teoretickým; v skladbách sa s ním prakticky nestretávame. Piaty modus sa vyskytuje iba v tenoroch (cantus firmus), šiesty zasa temer výhradne — tiež zriedkavo — len vo vrchnom hlase.

Transkribovanie modov do 6/8 alebo 6/4-taktu nevplyva ani zo systému ani z podstaty modálnej rytmiky; je to však prepis najjednoduchší a najúčelnejší. Vyskytujú sa však prípady, keď sa 6/8 a 6/4 rytmus nedá aplikovať.

Spájanie, resp. stotožňovanie stredovekých rytmických modov so starogréckymi metrickými stopami (I. modus — trochej; II. modus — jamb a pod.), ako to robia niektorí bádatelia, je nanajvýš problematické a historicky nezdôvodniteľné; okrem Waltera Odingtona to žiadny dobový autor nespomína.

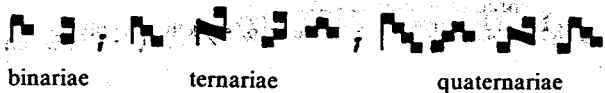
Druhým dôležitým pojmom modálnej notácie je pojem ordo, ktorý určuje kvantitu opakovania rytmickej formuly modu. Ak sa modus objaví len raz, hovoríme o primus ordo (primi, secundi, tertii modi a pod.); ak dva razy, ide o secundus ordo a pod.

Po každom ordo nasleduje pauza, ktorej dĺžka závisí od štruktúry modu a od ordo. Štruktúra môže byť teoreticky dvojaká; ak sa modus končí tou istou hodnotou ako začína, ide o *modus perfectus* (napr.  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), ak končí inou hodnotou, o *modus imperfectus* ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). Nakoľko imperfektné mody sa vyskytujú len v teoretickej literatúre, uvedieme tu len základné rytmické pôdorysy prvých troch ordines, tak ako vyplývajú z mechanizmu modov, pričom je zaujímavé, že jedine 4. modus (teoretický) sa nekončí tou istou hodnotou, akou začína:

	Primus ordo	Secundus ordo	Tertius ordo
I. modus	6/8 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
II. modus	6/8 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
III. modus	6/8 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
IV. modus	6/8 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
V. modus	6/8 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
VI. modus	6/8 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Tretím základným pojmom modálnej notácie je *libanus*. Modálna notácia je totiž notáciou melizmatickou, notáciou *sine littera*. Longa a brevis, teda základné hodnoty, na ktorých je táto notácia založená, sa nevyjadrujú ešte tvarmi nôt (♩ longa; ♪ brevis), ale ich zvláštnymi zoskupeniami, resp. pokiaľ máme na mysli rozlišovanie jednotlivých módov, kombináciou rôznych druhov týchto zoskupení — ligatúr.

Sústava ligatúr, ktorá prešla neskôr aj do menzurálnej notácie, kde sa — neskôr už len silou zotrvačnosti — udržala až do 17. stor., bola vypracovaná v období medzi r. 1170—1250 a zahŕňala zoskupenia pozostávajúce z 2—5 nôt, pričom najčastejšie sa používali ligatúry dvojtónové — *ligaturae binariae* a ligatúry trojtónové — *ternariae*,<sup>14</sup> kým štvortónové a päťtónové — *quaternariae* a *quinariae* ako aj ligatúry, v ktorých sa vyskytujú zostupné rady romboïdov (tzv. *conjuncturae*), bývali pomerne zriedkavé. Medzi najbežnejšie ligatúry možno zaradiť tieto:



Kombinácie ligatúr, ktorými sa vyjadrujú jednotlivé mody, sú takéto:

- I. modus: trojtónová ligatúra a sled dvojtónových (322...)
- II. modus: sled dvojtónových ligatúr a trojtónová ligatúra (2222223)
- III. modus: nota soluta a sled trojtónových ligatúr (1333)
- IV. modus: sled trojtónových ligatúr a nota soluta (333...331)
- V. modus: sled trojtónových ligatúr (3333...)
- VI. modus: štvortónová ligatúra a sled trojtónových (43333...)

Počet ligatúr a teda aj dĺžku úseku určuje ordo, t. j. to, koľkokrát sa opakuje rytmická formula. Zakončenie frázy (ordo) signalizuje malá vertikálna čiara — tzv. *divisio smodi* — ťahaná zvisle cez osnovu, znázorňujúca zároveň aj pauzu, ktorej hodnotu určuje modus. Po skončení ordo nastupuje ďalšie ordo, ktoré môže byť v inom mode. Hodnota nôt v ligatúrach sa vždy mení, konštantná je jedine v dvojtónovej ligatúre, ktorá vždy pozostáva z brevis a longy; v ostatných ligatúrach sa hodnoty riadia podľa modu. Ligatúra ternaria môže mať tieto hodnoty:

I. modus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ;	II. modus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ;	III. modus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ;
IV. modus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ;	V. modus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ;	VI. modus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ .

Mohlo by sa zdať, že prepis modálnej notácie na základe znalosti týchto pojmov a princípov je veľmi ľahký a jednoduchý; v skutočnosti však výskum a interpretácia prameňov notovaných týmto typom hudobného písma patrí medzi najťažšie, najzložitejšie a doteraz nedoriešené problémy hudobnej paleografie, medievalistiky a historiografie. Teória modálneho rytmu a modálnej notácie, ktorú sme tu načrtli ako sa podáva v súčasnej odbornej literatúre, je totiž len *abstrakcia* a *zjednodušenie* praxe, ktorá sa hemží odchýlkami, výnimkami a zvláštnosťami takého rázu, že jednotná interpretácia a transkripcia modálnej notácie tak ako sa traduje v najdôležitejších prameňoch (najmä v štyroch rukopisoch *Magnus liber organi* s jadrom repertoáru notredamského chóru s dielami Leonina a Perotina) nie je dosť dobre možná.

Problémy, ktoré v súvislosti s transkripciou modálnej notácie treba spomenúť, sú asi tieto:

1. Je prirodzené, že dva za sebou nasledujúce tóny rovnakej výšky sa nedajú spojiť do ligatúry. Opakované tóny, ktoré by mali patriť do jednej ligatúry, sa vypisovali tak, že sa ligatúra rozložila na jednotlivé tóny alebo na menšie ligatúry. Presných pravidiel tu niet; jednu a tú istú frázu možno zapísať rozličnými spôsobmi, záleží na skúsenosti a dôvtipe bádateľa, aby našiel správny modus:



(I. modus)

2. Dôležitým pomocným znakom v modálnej notácii je tzv. *plica* (lat. záhyb), ktorá pozostáva zo zvislej hore alebo doľu smerujúcej čiary pridanej k note (*nota plicata*) alebo k ligatúre (*ligatura plicata*). Plica sa vyvinula z liquescentných neum:


- ∪ epiphonus
- ∩ cephalicus
- ⏏ plica ascendens
- ⏏ plica descendens

V modálnej notácii — keďže ide o notáciu sine littera — sa plica pripája k ligatúre dvojakým spôsobom:

- a) ako čiarka (hore alebo dolu), alebo  
 b) ak to graficky nie je možné, pripojením osobitnej noty k poslednej note ligatúry (staršia prax):

a)  a pod.

b)  a pod.

Plicou sa vyznačuje dodatkový ozdobný tón nasledujúci po hlavnom tóne, ktorý podľa smeru čiary leží vyššie alebo nižšie o sekundu. Čo sa týka hodnoty, platí, že plicovaná nota a plica tvoria pôvodnú hodnotu. Ak je plicovaná longa trojdobá, nota plicata bude mať 2/3 (dve breves) a plica 1/3 hodnoty (brevis). Ak je plicovaná nota brevis, rozdelí sa na 2 semibreves. Ako sa plica spievala, nie je dnes už presne známe. Transkripcia pliky ako  je problematická, ale nie je nemožná. Odporúča sa plicu znázorniť menšou notou. Najčastejšie sa vyskytuje *plica longa* a *plica brevis*; existuje však aj *plica duplex longa*.

3. Zmenu do monotónneho priebehu modálneho rytmu vnáša aj tzv. *extensio modi* a *fractio modi*. *Extensio modi* predstavuje zjednodušenie rytmu tým, že skupina longa-brevis I. modu, alebo brevis-longa II. modu sa najmä na závere ordo nahradí perfektnou (trojdobou) longou, resp. že imperfektná longa alebo dokonca i brevis sa predlží o 1/3. Notáčne sa to vyjadrovalo tak, že sa ordo neskončí ligatúrou, ale jednou alebo i dvoma *notae solutae*, ktoré majú tvar longy. Táto potom predchádzajúcu longu predlžuje. Zrejme tu niekde je zárodok neskoršieho základného pravidla menzurálnej notácie *similis ante similem perfectam* (medzi dvoma rovnakými hodnotami prvá je vždy perfektná).

*Fractio modi* znamená naproti tomu rozloženie normálnych nôt určitého modu na menšie hodnoty. Jedným zo spôsobov znázornenia *fractio modi* je plicovanie, iným rozširovanie ligatúr (nahradenie dvojtónovej trojtónovou, trojtónovej štvortónovou a pod.). Fakt, že v nejednom prípade sa dva také protikladné postupy ako je *extensio modi* a *fractio modi* vypisujú takmer rovnako, býva zdrojom mnohých ťažkostí a problémov vysvetľovania modálnej notácie.

4. Zvláštne znaky modálnej notácie tvoria tzv. *conjunctury*. Sú to znaky — ako sme spomenuli — pozostávajúce z longy alebo z dvojtónovej a trojtónovej ligatúry a z radu 3—7 klesajúcich romboídov, nazývaných aj *notae currentes*.

Čítanie konjunktúr, znázorňujúcich pravdepodobne rýchly pohyb, nie je jednoznačné. *Conjunctura ternaria* sa nepovažuje za inú rytmickú štruktúru než ligatura ternaria, interpretácia väčších konjunktúr je sporná. Obyčajne platí pravidlo, že posledná nota konjunktúry je longa, predposledná brevis, ostatné spolu tvoria longu. Rozdelenie hodnôt tvoriacich longu sa riadi ich počtom: ak sa namiesto longy písali tri notae currentes, tak prvé dve majú hodnotu brevis, tretia má trvanie oboch predchádzajúcich. Pri transkripcii rozsiahlejších konjunktúr narážame však na ťažkosti — riešenie závisí od konkrétneho prípadu a musí sa riadiť hudobným kontextom.

S podobnými problémami ako u modálnej notácie — nejasnosť, mnohoznačnosť, potreba dotvárať a pod. — sa stretávame aj u iných druhov kvadratickej notácie. Notáciu *syllabickú*, možno, pokiaľ sú ňou notované spevy trubadúrov, trubúrov a minnesängrov, vychádzajúc z metrickej stavby textu interpretovať tiež modálne. Táto tzv. *modálna teória*, ktorú rozvíjali *Hugo Riemann* (1897), *Harry*

*Ellis Wooldridge* (1901), *Pierre Aubry* (1904) a *Friedrich Ludwig* (1910), je dnes temer všeobecne uznávaná. Definitívnu podobu jej dal *Higino Anglès* (1931) a *Heinrich Husmann* (1954). Jej uplatnenie si však žiada predovšetkým jazykové a jazykovedné vedomosti, dôkladné a pritom citlivé *vniknutie do textu*, teda kvalifikáciu muzikologickú i filologickú. Prepis jednohlasných a viachlasných skladieb notovaných syllabicky vyžaduje veľké skúsenosti. Transkripcia ojedinele sa vyskytujúcich ligatúr poskytuje veľmi pestrý obraz: dá sa povedať — *quot capita tot sententia*. Nakoľko je však dokázané, že prvý modus sa vyskytuje najčastejšie, odporúčame ho v sporných prípadoch uprednostniť.

Notácia kolorovaného *vox organalis* organa duplum ukazuje na relatívne nepravidelný rytmus, ktorý vývojovo leží medzi voľným rapsodickým „gregoriánskym“ rytmom saintmartialskej školy a medzi striktným modálnym rytmom notredamskej školy. Väčšina moderných bádateľov sa prikláňa k názoru, že ide o rytmus vo svojej podstate už trojdobý, ktorý sa však nedá mechanicky redukovať na schémy a formuly. Nedopustíme sa však žiadnej hrubej chyby, ak organá duplá z rukopisov Notre-Dame budeme v neistých prípadoch prepisovať podobným spôsobom ako chorál, t. j. notami rytmicky neutrálnymi (čierne hlavičky bez nožičiek).

O *motetovej* notácii platí vlastne to, čo sme hovorili o syllabickej. Novým činiteľom je tu však text dupla, ktorý, zdá sa, nemôže neovplyvniť rytmickú zložku a notáciu hlasu.

Zo všetkého, čo sme povedali alebo iba naznačili, možno usudzovať, že kvadratická notácia je veľmi živý a nepoddajný organizmus. Medzi teóriou modálneho rytmu a notácie a praxou nebol vždy ideálny súlad, t. j. nie všetky pravidlá, zvyklosti a notačno-písárske „finesy“ boli v učebniciach hudby a spevu explicitne formulované. Nebolo to len vinou akejsi bezradnosti notátorov a teoretikov voči novým javom, neschopnosti sledovať búrlivý vývoj, ale aj spoliehaním sa na ústne vysvetľovanie a predspievanie, teda ešte stále na pamäť a zvyklosti. Zdá sa, že slová často citovaného *Coussemakerovho Anonyma IV*, ktorý na adresu „starých kníh“ okolo r. 1275—1280 napísal, že kantori generácie Leonina a Perotina „mali málo znakov, stačilo keď povedali, že tento vyšší tón dobre znie s týmto nižším“<sup>1)</sup>, najlepšie vystihujú skutočnosť.

Bádateľský pracovať v oblasti problematiky ranogotickej polyfónie, študovať hudobnú kultúru epochy Notre-Dame je dnes možné len na báze dôslednej špecializácie a profesionalizácie. Úspešné zvládnutie kvadratickej notácie je úloha neriešiteľná bez dôkladnej znalosti pôvodných prameňov, bez suverénneho poznania celej teoretickej literatúry, t. j. tak dobových traktátov, ako i modernej literatúry. Hoci prepisy zhotovené *ad hoc* málokedy obstoja, predsa nebude neužitočné pripomenúť si niektoré nevyhnutné predpoklady správneho prístupu k „hádankám“ kvadratickej notácie:

1. Postupujeme od jednoduchšieho ku zložitejšiemu. Treba začať transkripciou tenoru, ktorý je kostrou diela a býva rytmicky menej komplikovaný. Pozostáva obyčajne z dlhších hodnôt, alebo sa pohybuje v *V. mode* (je sledom perfektných

<sup>1)</sup> ...materialiam significationem parvam habebant et dicebant: punctus ille superior concordant cum puncto inferiori, et sufficiebat eis

long). Ostatné hlasy sa musia s tenorom zosúladiť. Znovu treba pripomenúť historickú a významovú prioritu prvého modu.

2. Veľmi dôležitá je znalosť dobovej teórie konsonancie a disonancie, ktorá často pôsobí ako regulatívny kompozičný princíp. Tu platí, že prízvučné doby musia byť zásadne konsonantné (najmä začiatok perfekcie). Za konsonanciu sa uznávala *oktáva*, *kvinta* a čiastočne *kvarta*. Tercia a zmenšená kvinta boli v praxi konsonantné len s výhradami, sexta sa považovala za disonantnú. Neslobodno však zabúdať, že polyfonické skladby 13. storočia vznikali sukcesívne, t. j. postupným priradením sprievodných hlasov ku *cantu firmu* (tenoru) a že požiadavka konsonancie sa vzťahovala len na relácie medzi tenorom a tým-ktorým kontrapunktujúcim hlasom. Kontrapunktujúce hlasy medzi sebou mohli byť i disonantné. Tým možno vysvetliť celkový disonantno-kakofonický zvukový habitus trojhlasných a štvorhlasných orgán, klauzúl a motet 13. stor., ich akoby „exotický“ kolorit.

3. Veľa jednohlasných, ale najmä viachlasných skladieb z 13. stor. sa okrem verzie písanej kvadratickou notáciou zachovalo aj v novšom, modernejšom zázname zhotovenom *notáciou menzurálnou*. Tieto — nakoľko sa čítajú ľahšie — sú dôležitou pomôckou v dešifrovaní modálneho notového textu. Pri porovnaní si však treba uvedomiť, že v rokoch 1180—1250 došlo k hlbokým zmenám vo vývoji hudby a že poznatky získané z pamiatok notovaných menzurálnou notáciou, ktorá odráža vyspelejšie a rozvinutejšie štádium notácie polyfonickej hudby, sa nedajú bezprostredne prenášať na „primitívnejší“ stupeň. Možnosť komparácie je potrebné využiť popri zachovaní základných zásad kritiky prameňa.

4. Nakoniec treba vziať do úvahy aj *literárny text*; je nevyhnutné prihliadať k rytmicko-metrickej štruktúre textu, k *prozódii* a k *syntaxi*. Druh veršu, počet slabík, cezúry a pod. sú dôležitými orientačnými bodmi. Vplyv textu na stavbu hudobnej myšlienky nie je absolútny, vyvodzovať z neho navždy platné poučky o rytme melodickej frázy by nebolo správne. Zhoda medzi slovom a hudbou je prvoradá predovšetkým v svetských formách, v tvorbe trubadúrov, trubérov a pod., v latinskej hudbe neliturgickej, kde text má svoju autonómnou a objektívnu hodnotu a musí byť zrozumiteľný. V liturgických spevoch, kde je *vox principalis* prevzatý z gregoriánskeho chorálu a texty sú čerpané z biblie, ktorá ako „dielo Božie“ má mystickú, od výslovnosti nezávislú existenciu, napätie medzi týmito dvoma zložkami skladby oscillovalo v inej rovine.

## 2. Zásady transkripcie kvadratickej notácie

Všade tam, kde je to len trochu možné, sa snažíme prepisovať do *trojdobého taktu* (6/8 alebo 6/4). Longu prepisujeme ako štvrtovú (resp. v 6/4-takte polovú) notu; perfektnú ako štvrtovú s bodkou. Brevis ako osminku (v 6/4-takte ako štvrtovú). Plicu započítavame ako riadnu osminovú notu (štvrtovú), t. j. jej hodnotu odpočítavame z predchádzajúcej noty; píšeme ju však menším a tenším znakom. Ligatúry označujeme hranatými svorkami. Hlasy do partitúry usporiadavame podľa polohy, nakoľko však často dochádza k ich kríženiu, striktný postup sa tu nedá vždy zachovať. Kľúče volíme také, aby sa zápis pohyboval v osnove s minimálnym použitím pomocných linajok. C-kľúčom sa vyhýbam. Takty číslujeme po piatich.

Najdôležitejšou pamiatkou hudobnej kultúry epochy *Notre-Dame* je veľká *zbierka orgán, klauzúl, motet, conductov nazvaná Magnus liber organi de gradali et antifonario*, ktorej jadro zložil v 12. stor. magister Leoninus. Okolo r. 1200 ju

Perotinus obohatil o nové, prevažne trojhlasné a štvorhlasné diela. Magnus liber organi sa zachoval v štyroch neobyčajne významných rukopisoch:

1. Wolfenbüttel, Herzogliche Bibliothek 677 (=W<sub>1</sub>), resp. Helmstadt 628
2. Firenze, Biblioteca Laurenziana Pluteus 29. I. (F)
3. Madrid, Bibl. Nac. Hh 167 (=Ma)
4. Wolfenbüttel, Herzogliche Bibliothek 1206 (=W<sub>2</sub>), resp. Helmstadt 1099

Zo všetkých rukopisov, bez ktorých nie je možný seriózný výskum polyfónie 13. stor., existujú faksimilové vydania (edícia Musikhandschriften 1, 2 a 10/11, ktorú vydáva L. Dittmer, New York 1958—1967). Aby sme si mohli utvoriť predstavu o vzhľade kvadratickej notácie, o problémoch, s ktorými sa pri skúmaní tohto svojrázneho a originálneho notopisu stretáme, a nakoniec aj o spôsoboch riešenia a transkripcie, vyberáme dve ukážky.

Ide o dvojhlasné organum *Inquirentes autem* z Alleluja *Timete* od Leonina. Ukážku i prepis preberáme z práce Heinrich Bessler-Peter Gülke, *Schriftbild der mehrstimmigen Musik, Musikgeschichte in Bildern, Band III. Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lieferung 5*, Leipzig 1973, str. 37, obr. č. 7, prepis na str. 36.

Skladba notovaná formou partitúry ako vidno pozostáva z dvoch častí. Prvá na slabiky *Inquirentes* je komponovaná v melizmatickom štýle organum duplum, t. j. nad dlhými tónmi tenoru sa exponuje koloratúrne duplum. Keďže spoľahlivá transkripcia rytmu tohto hlasu „improvizačného“ charakteru nie je možná, vidíme v prepise (po 6/4-takte) len návrh rytmického znenia dupla (malé noty nad osnovou), kým v osnove je reprodukcia pôvodných tvarov (nôt, ligatúr, konjunktúr) transkribovaných iba melodicky.

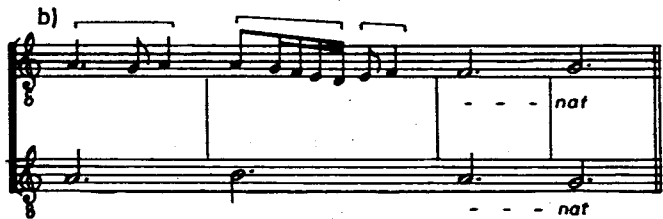
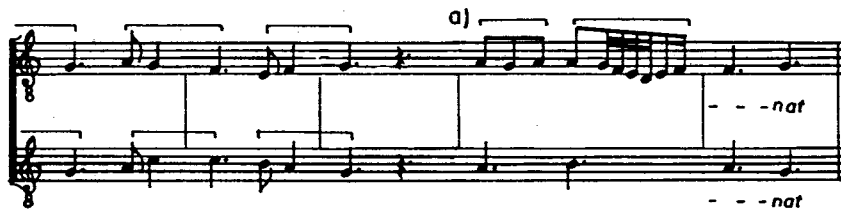
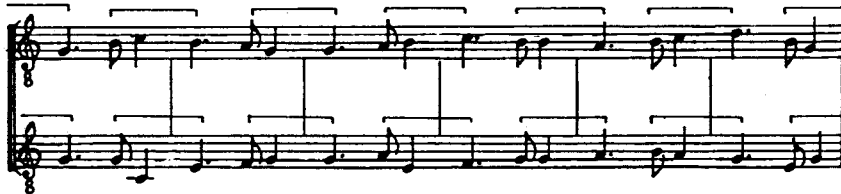
qui cum et  
in no bis sac.  
Ex

35. Kvadratická organálna notácia  
Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl. 677,  
Helmstad 628, pred r. 1200

eg nac.  
u a m c h n a e m i n i s t r i e s u e r e x e s t e m i n e s t e m i n e s t

36. Kvadratická modálna notácia  
Firenze, Bibl. Medicea-Laurenziana, Pluteus  
21.9., f. 168, 13. stor.





Vidíme tu šesť dvojhlasných klauzúl. Prvá klauzula *Regnat* sa začína v 1.-2. riadku po 3. pauze. Pozostáva z jedného dlhého ordo v III. mode. Časté opakovanie tónov, ktoré budí dojem delenia trojtónových ligatúr, nesmie myliť. Záver skladby, ktorý naruša striktné modálny priebeh (čo je však u kompozícií tohto druhu bežné), podávame v dvoch verziách, sú však možné aj iné interpretácie (pozri verziu v knihe *The Notation of Medieval Music*, New York, str. 83 *Carla Parrisha*).

Pojem menzurálna notácia je odvodený pravdepodobne z výrazu *musica mensurata*, ktorým stredovekí a renesanční teoretici označovali spev s presne určeným trvaním rytmických hodnôt. *Musica mensurata* bola protikladom k *musica plana* (synonymum latinského chorálu), ku spevu, kde rytmus bol voľný, resp. determinovaný iba slovom, textom. Termín *menzúra* z hľadiska notácie znamená metrický vzťah medzi určitou notou a najbližšou nižšou hodnotou.

Menzurálna notácia, ktorej dejiny spadajú do obdobia približne medzi rokmi 1240–1600 a ktorou je zapísané obrovské množstvo skladieb rôznej proveniencie, rôznej štýlovej kvality, je popri neumách najdôležitejšou stredovekou a renesančnou notáciou. Jediný problém menzurálnej notácie je *rytmus, trvanie nôt, rytmicko-metrické vzťahy medzi notami a problém, ako tieto vzťahy organizovať, písomne vyjadriť*. Menzurálna notácia totiž predstavuje prvý pokus o zmocnenie sa časovej dimenzie hudby nielen vykonštruovaným systémom pravidiel, ktoré treba už vopred vedieť a správne ich aplikovať, ale aj *diferenciáciou tvaru nôt*. Dalo by sa povedať, že hlavnou náplňou vyše 300-ročných dejín menzurálnej notácie je *napätie* medzi zložitou, neraz i protirečivou sústavou predpisov, noriem, pojmov a medzi tendenciou abstrakciu nahradiť názornosťou — vizuálnou diferenciáciou notových znakov a zavedením rôznych pomocných znakov. Menzurálna notácia je zaiste produktom *sui generis*; na jej zrod a formovanie nepôsobila len aktuálna hudobná prax, ale aj myšlienkové postupy scholastickej filozofie — a zdá sa, že i teológie — v žiadnom prípade sa však nedá degradovať na aberáciu ducha. Ak na menzurálnu notáciu hľadíme očami dnešného človeka, môže sa nám zdať, že je v nej veľa bizarného, odstrašujúceho a absurdného. Ako celok však je svedectvom sily a prenikavosti myšlienky a schopnosti vyjadrovať subtilne, no dômyselné štruktúry.

### 1. Vývoj menzurálnej notácie

Vývoj menzurálnej notácie, ktorou sa zachycovala predovšetkým *viachlasná hudba*, sa z hľadiska premien niektorých jej najpodstatnejších črt delí na *dve veľké fázy*. Obdobie asi medzi rokmi 1240 a 1430 až 1450 je obdobím *čiernej menzurálnej notácie*. Bola vypracovaná hlavne vo Francúzsku a v Taliansku (prenikla však aj do Anglicka, Nemecka a do strednej Európy — v ojedinelých prípadoch sa zachovala aj u nás na Slovensku) a nevyznačovala sa len tým, že *hlavičky nôt boli čierne*, ale aj nezvyčajne dynamickým charakterom, skutočnosťou, že premenám podliehali aj