

VI. Renesančné a barokové inštrumentálne notácie

1. Úvod

Skôr než sa budeme zaoberať vývojom menzurálnej notácie po roku 1600 a premenou „historického“ notopisu na moderný, je potrebné zoznámiť sa s niektorými špeciálnymi nástrojovými notáciami. Je to potrebné nielen z hľadiska vyčerpania problematiky, ale aj zo závažných vecných dôvodov.

Moderný notopis vznikol predovšetkým z menzurálnej notácie. Postupnou transformáciou prevzal z nej tvary nôt, znaky pomlúk, kľúče a niektoré časti jej teoretického základu. Moderná notácia, t. j. tá, ktorá sa v bežnej praxi dnes používa, sa právom javí ako organické pokračovanie, rozvíjanie, no i prehodnotenie niekoľkostoročnej tradície menzurálnej notácie, zakotvenej v ideí tzv. „učenej“ polyfonickej hudby, v teórii a estetike *musiky artificialis*. Na zrode súčasnej notácie sa však dôležitým, aj keď na prvý pohľad nie vždy zrejším spôsobom podieľali aj iné druhy notového písma, najmä notácia sólovej inštrumentálnej hudby pre klávesové a brnkacie nástroje. Táto notácia rozvíjala na rozdiel od menzurálnej inú tradíciu a iný odkaz. Jej tvorcom, ktorí zväčša pochádzali z radov organistov, lutnistov, virginalistov a pod., nešlo ako skladateľom umelého viachlasu o ucelený, teoreticky zdôvodnený a plne prepracovaný notačný systém, ale predovšetkým o prehľadný, zrozumiteľný a hlavne *čo najpraktickejší záznam* skladieb, ktorý by i menej vzdelaným hudobníkom, ba i laikom, umožnil rýchlu orientáciu a ľahké čítanie zápisu. Je síce pravda, že tieto zámery nevychádzali vždy tak, ako boli programované a že niektoré druhy inštrumentálnej notácie možno z hľadiska abstrakcie a zložitosti porovnávať s najkomplikovanejšími prípadmi menzurálnej notácie, isté však je, že ich vplyv na formovanie hudobnej semeiografie 17.—18. stor., ba i 19. stor. bol veľký. Moderné hudobnohistorické bádanie, akcentujúce prakticistické tendencie inštrumentálnych notácií a ich genézu z tradície *musiky usualis*, na začiatku ktorej stojí manuálna zručnosť a invenčná pohotovosť jokulátora, spielmanna a igrice, dospelo k poznatku, že hoci vzhľadovo sú si menzurálna notácia a moderná notácia veľmi blízke, ba dokonca niekedy totožné, to, čo z menzurálnej urobilo notáciu modernú, nepochádza z notopisu umelej polyfónie, ale z oblasti druhov inštrumentálnej sólistickej notácie, t. j. z notopisu tabulatúrno-partitúrového typu. Nebudeme ďaleko od pravdy, ak konštatujeme, že také dôležité atribúty modernej notácie, ako je napr. *taktová čiara*, dôsledné *binárne delenie* hodnôt, ligatúra — *oblúčik* spájajúci noty rovnakej výšky presahujúce takt a partitúrové usporiadanie hlasov, sa najprv — samozrejme nie naraz — objavili v prakticistických typoch inštrumentálnej notácie, a že moderná notácia vznikla ako organická syntéza týchto typov s menzurálnou notáciou.

Hoci o osobitnom inštrumentálnom štýle, hudobnom prejave založenom na technických možnostiach a idiómoch toho-ktorého hudobného nástroja sa dá hovoriť až od 2. polovice 15. stor., predsa však téza o vokálnom charaktere polyfónie, t. j. všetka predbaroková viachlasná hudba sa interpretovala výlučne *a cappella*, náhľad, ktorý pod vplyvom puristických tendencií tzv. cecilianistov ovládol najmä hudobnohistorické myslenie minulého storočia, sa ukázal ako nesprávny a neudržateľný. Samotné skladby, ikonografický materiál, výpovede teoretikov a spisovateľov celkom jednoznačne ukazujú, že inštrumenty rozličného typu a druhu sú v európskej hudobnej histórii javom permanentným a konštantným. S hudobnými nástrojmi sa možno stretnúť nielen na dvore renesančných kniežat a u bohatých mešťanov, v hudbe francúzskej ars novy, ale aj v gotickej katedrále, ba i v stredovekom kláštore. Strunové, dychové i klávesové nástroje spetrovali rovnako francúzsku *ballade notée*, burgundský *chanson*, taliansky *madrigal*, ako frankoflámsku *omšu* a *moteto*, *Perotinove* organá a podľa všetkého aj sanktgallenské *sekvencie* 9.—10. stor. Dôležité však je, že v kontexte viachlasu približne do r. 1600 hudobné nástroje nenadobudli autonómiu; ich prítomnosť sa obmedzovala na *substitúciu*, alebo *zdvojovanie* niektorého partu, alebo partov *ad hoc* a *ad libitum* podľa vkusu a dispozícií kapelníka, alebo podľa miestnych možností, čím, pravda, nie je povedané, že inštrumentalista len mechanicky odohral to, čo inde alebo inokedy spieval spevák. Všetko poukazuje skôr na to, že organista, trubač alebo huslista realizoval zverené party *tvorivo* a že mal všetky možnosti uplatniť rôzne techniky improvizácie, variovania, kolorovania a pod. Pravda, inštrumentálne party bez ohľadu na to, či nahradzovali pôvodný vokálny part, alebo v neskororenesančnom období išlo o autentickú inštrumentálnu zvukovú predstavu, pokiaľ sa využívali v súborovej hre, notovali sa menzurálnou notáciou, a to buď v *menzurálnom kódexe* tak, že sa jednotlivé hlasy vpisovali vedľa seba v obvyklom poradí, alebo jednotlivo v *hlasových zošitoch*. Nerozhodovalo konkrétne obsadenie a v podstate bolo jedno, či je skladba určená pre zmiešané vokálno-inštrumentálne obsadenie (s obligátnymi alebo neobligátnymi nástrojmi), alebo ide o hudbu pre čisto *inštrumentálne zoskupenie*.

Iným spôsobom (v značnej miere) sa notovala hudba, určená pre sólistický inštrumentálny prednes, najmä hudba pre nástroje umožňujúce akordicko-polyfonickú hru, t. j. pre nástroje klávesové, brnkacie a sláčikové (pokiaľ sa na nich dali hrať dvojhmety). Pre sólistickú inštrumentálnu hudbu, ktorej rozmach patrí k najdôležitejším charakteristikám hudobnej renesancie, sa asi od polovice 15. stor. — ojedinelé pamiatky sa však, ako uvidíme, vyskytujú aj skôr — vyvinulo viacero typov notopisu, diferencovaných jednak podľa používaných znakov, jednak podľa proveniencie, ktoré majú jeden spoločný znak, a síce jednotlivé hlasy sa notujú pod sebou, približne tak ako *zaznievajú*, teda podľa *princípu partitúry*. V dobovej hudobnej praxi, v inštruktívnej spisbe i v modernej muzikologickej literatúre sa pre renesančno-barokové sólisticko-inštrumentálne typy notácie zaužíva termín *tabulatúra*. Má stručne a presne (aj keď nie celkom jednoznačne) vyjadriť určitú spoločnú kvalitu, odlišujúcu túto vnútornu bohato členenú a heterogénnu skupinu typov notácie od iných, t. j. od rôznych typov a druhov menzurálnej a chorálnej notácie.

Slovo *tabulatúra* celkom evidentne pochádza zo slova *tabula* (lat. o. i. list). Notovať skladbu do tabulatúry znamenalo zapísať ju na *jeden jediný list*, teda nie do hlasových zošitov a hrať z tabulatúry znamenalo *hrať z listu*, *hrať z nôt*, t. j. protiklad k voľnej improvizácii, ktorá v sólistickej praxi mala odjakživa veľký

význam. Pojem *partitúra*, ktorý sa často spájal s tabulatúrou, je odvodený z latinského *partire*, resp. *spartire*. Môže označovať jednak metrické rozdelenie skladby taktovými čiarami, alebo rozdelenie hlasov na úseky, ktoré sa potom vertikálne znovu spoja podľa skutočného súznenia. Termínom *partitúra* sa označovala nielen *partitúra* v modernom zmysle slova, ale aj generálbasový part s vyznačenými nástupmi jednotlivých hlasov (v skutočnosti je to tzv. *particello*), klavírny výťah a pod. Isté však je, že notovanie polyfonických skladieb do *partitúry* sa až do 17. storočia považovalo len za akýsi vedľajší a druhotný spôsob záznamu skladby. Španielsky hudobný teoretik *Juan Bermudo* ešte r. 1555 vyhlasuje komponovanie do *partitúry* za barbarské a notové príklady polyfonických skladieb uvádzaných v hudobnopedagogických kompendiách sa ešte dlho potom písali formou obvyklou v menzurálnom kódexe (hlasy vedľa seba). Až na prelome 16.—17. storočia, keď vo faktúre viachlasu začali dominovať vonkajšie hlasy a výrazný akordicko-harmonický element, sa silnejšie pociťovala nevyhnutnosť vertikálneho usporiadania hlasov. Tzv. študijné *partitúry*, umožňujúce sledovanie celkového priebehu kompozície, sa objavujú od r. 1577, no myšlienka vertikálneho umiestňovania jednotlivých hlasov sa uplatňovala už v ranostredovekom viachlase (*organum*). *Partitúrové* notovanie hlasov bolo obvyklé ešte aj v rukopisoch školy Notre-Dame (13. stor.); neskôr však prevážili iné druhy zápisu.

2. Druhy tabulatúr

Do kategórie tabulatúr zahŕňa hudobná veda veľký komplex notačných systémov.

V terminologických otázkach a v tom, ktoré typy notácie sú ozaj tabulatúrou, sa názory bádateľov značne rozchádzajú. No i tak ich možno rozdeliť podľa niekoľkých kritérií: podľa znakov, ktorými tá-ktorá notácia narába (číselné, písmenové, notové, kombinované tabulatúry), podľa nástroja, pre ktoré je notopis určený (napr. organové, lutnové tabulatúry), podľa krajiny, kde určitá tabulatúrna notácia vznikla, resp. kde sa prevažne používala (napr. nemecká organová tabulatúra, francúzska lutnová tabulatúra a pod.). Najst' a vypracovať optimálny klasifikačný systém pre tabulatúry, ktorý by zahŕňal naozaj všetky typy, bol zároveň prehľadný a konzekventný (vzhľadom na bezpríkladnú bohatosť materiálu, v ktorom sa vyskytujú javy vyslovene jedinečné, prechodné a efemérne), je veľmi ťažké a bez určitých koncesíí prakticky nemožné.

Všetky doterajšie kategorizácie tabulatúr vychádzajú z priekopníckeho diela *Johannesa Wolfa*, ktorý nadviazal na, žiaľ, nepublikované výskumy *Wilhelma Tapperta* v Nemecku a na práce *Oscara Chilesottiho* v Taliansku a podal v 2. zväzku *Handbuch der Notationskunde* (Leipzig 1919, str. 3—302) zatiaľ najucelenejšiu a najpodrobnejšiu — aj keď v jednotlivostiach novými objavmi a interpretáciami prekonanú — históriu tabulatúrnej notácie. Na základe veľmi obsiahleho a svojim významom jedinečného pramenného aparátu — nechýbajú v ňom ani neobyčajne vzácne a ťažko prístupné rukopisy a tlače — rozoznáva J. Wolf sedem základných skupín tabulatúr:

- I. organové tabulatúry
- II. lutnové tabulatúry
- III. gitarové tabulatúry

IV. tabulatúry pre sláčikové nástroje

V. tabulatúry pre dychové nástroje

VI. akordeónové tabulatúry

VII. organové mimonemecké tabulatúry a klavírne tabulatúry

Novšia syntetická práca o tabulatúrnej notácii zatiaľ nejestvuje. Pokusy o celostnejší pohľad na tabulatúry, s ktorými sa stretávame jednak v popularizačnej literatúre, jednak v encyklopedických heslách, nesú nepochybne pečať Wolfovej enumeratívno-popisnej klasifikácie. *Thurston Dart* v obsiahlom hesle *Tablature* v VIII. zväzku *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (str. 281—287, London 1954) okrem bežných tabulatúr hovorí ešte o akordických notáciách (Figured bass and similar chordal notations), o vokálnych tabulatúrach a o tabulatúrach tanečných, ktoré však do rámca muzikologického slovníka nezapadajú.

Systém, ktorý je ako kolektívne dielo uvedený v 9. zväzku encyklopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel 1961, str. 1641—1655), síce nezahŕňa také tabulatúry ako sú napr. akordeónové, ale zato pamätá aj na menej frekventované druhy a rozdeľuje tabulatúry, resp. sólisticko-inštrumentálne historické notácie s prihliadnutím na novšie monograficky zamerané výskumy (napr. *A. Koczirz*, *O. Körte*, *O. Kinkeldey*, *F. W. Riedel* a mnohí ďalší). Uvádza sa tu päť základných druhov tabulatúr:

I. *Tabulatúry pre brnkacie nástroje*. Z nich sú najšpecifickejšie a najdôležitejšie *lutnové tabulatúry*, ktoré patria medzi čisto hmatové notácie, udávajúce len polohu prstov ľavej ruky na hmatníku. Hudobno-kompozičná štruktúra skladby sa z nich priamo vyčítať nedá. V rámci lutnovej tabulatúry existuje systém nemecký, francúzsky a taliansky, z hľadiska vývoja a rozšírenosti je z nich najvýznamnejšia francúzska lutnová tabulatúra. Z lutnových tabulatúr sú viac-menej priamo odvodené jednak špeciálne tabulatúry pre rôzne nástroje príbuzné lutne (vihuela, theorba, chitarrone, mandora, colachon, angelica, cister), jednak *tabulatúry gitarové*.

II. Druhú najdôležitejšiu skupinu predstavujú tabulatúry pre *klávesové nástroje* (organ, všetky druhy čembala). Rozlišujeme v nej také, ktoré využívajú číselné symboly (rozšírené najmä v Španielsku, na Sicílii a v južnom Taliansku), písmená (oblúbené hlavne v Nemecku a v strednej Európe, teda aj u nás) a noty. Písmenové tabulatúry sú dvojaké: staršie (14.—16. stor), v ktorých sa kombinujú písmená s menzurálnymi notovými znakmi a novšie (16.—17. stor.), ktoré používajú už len písmená. V notových organových tabulatúrach sa vyvinula verzia talianska, anglicko-nizozemská a francúzska.

III.—V. Notácia pre *harfu*, tabulatúry pre *sláčikové nástroje*, resp. pre *dychové nástroje* sa z historického hľadiska a praktického významu ani zďaleka nedajú porovnať s významom tabulatúr pre klávesové a brnkacie nástroje. V dejinách notácie zostali na okraji vývoja.

K otázke druhov a klasifikácie tabulatúr na záver treba spomenúť, že *Willy Apel*, ktorému ide v prvom rade o zrozumiteľnosť a prehľadnosť (*Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962) navrhuje, aby sa medzi tabulatúry počítali len druhy notového písma, ktoré nevyužívajú noty, ale iné symboly, t. j. čísla a písmená a aby sa typy notácie sólistickej inštrumentálnej hudby (pokiaľ používajú noty — ide konkrétne o talianske, francúzske a anglo-nizozemské organové tabulatúry) rozlišovali podľa toho, na koľkých osnovách je skladba zapísaná. Ak je skladba zaznamenaná na dvoch osnovách, navrhuje *Apel* hovoriť o *klavírnom systéme*; ak je

skladba pre klávesové nástroje notovaná na viacerých osnovách, ide o *klavírnu partitúru*. Vecne má Apel pravdu: pri používaní bežnej terminológie — argumentuje — by sa dalo povedať, že Bachov Temperovaný klavír alebo Beethovenove klavírne sonáty sú zapísané talianskou klavírnou tabulatúrou, čo je prirodzene nezmysel. Historicky však všetky typy sólistickej inštrumentálnej notácie úzko súvisia a bez ohľadu na názvoslovie ich treba chápať ako organický celok. Hudba, ktorá je zapísaná notami napr. v talianskej klavírnej tabulatúre, je z hľadiska hlavných štýlových črt oveľa bližšia hudbe notovanej písmenovou lutnovou tabulatúrou ako dielam lineárneho viachlasu zaznamenaným menzurálnou notáciou. Táto blízkosť, resp. príbuznosť našla svoj odraz aj v názvosloví. Hudobníci a teoretici 16.—17. stor. preto celkom prirodzene hovorili aj v tomto prípade o tabulatúre.

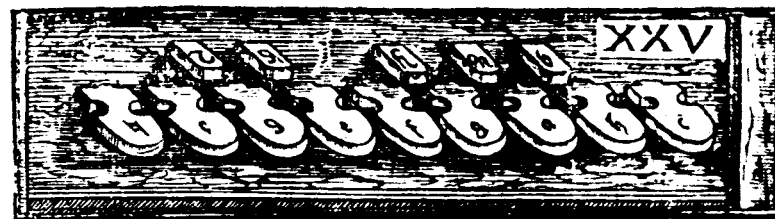
3. Tabulatúry pre klávesové nástroje

Klávesové nástroje ako nástroje, umožňujúce akordickú a polyfonickú hru, v 15. stor., v epoche rozkvetu franko-flámskej polyfónie, zaujali čo do záujmu a obľuby jedno z popredných miest v dobovom inštrumentári. V nádherných, jedinečnými výtvarnými dielami ozdobených neskorogotických a renesančných katedrálach sa stavali veľké viacmanuálové organy s veľkým počtom registrov a s možnosťou dosiahnuť silný, ale i farebne bohatý a sýty zvuk; v luxusných rezidenciách aristokracie a v priestranných domoch bohatých mešťanov sa udomácnili menšie typy organu, pozitív a portatív, neskôr i čembalo, spinet, virginal a klavichord. Organisti, kapelníci, zámožní amatéri v 16.—17. stor., ba aj v 18. stor., vlastnili viacero druhov klávesových nástrojov; hra na nich a komponovanie skladieb pre ne patrili medzi neobyčajne významné zložky renesančného a barokového hudobného života a tvorby. Umenie virtuóznej hry na klávesových nástrojoch dosiahlo u anglických virginalistov, u *Samuela Scheidta*, *Girolama Frescobaldiho* a iných svoj prvý vrchol. Vznikali duchaplné pôvodné skladby v prísnom i voľnejšom štýle, transkripcie a inštrumentálne spracovania polyfonických diel. Preto je prirodzené, že rôzne druhy a typy tabulatúr pre klávesové nástroje sa objavujú veľmi často a že tieto typy notácie aj kvantitatívne tvoria podstatnú zložku historického notopisu. Ich význam zvyšuje aj fakt, že tabulatúrnou notáciou sa nezaznamenávali výlučne skladby pre organ alebo čembalo (v praxi sa rozdiel medzi jednotlivými druhmi klávesových nástrojov ešte ani v 17. storočí nepociťoval) — prelúdiá, fantázie, fúgy, toccaty, ricercary, versetty a pod. — ale že tabulatúrou si organisti a kapelníci často zhotovovali pre študijné účely akési „partitúry“ viachlasných skladieb, cyklických omší, motet, magnifikatov, duchovných koncertov pre rôzne vokálno-inštrumentálne obsadenie. Tabulatúry pre klávesové nástroje sa v 16.—17. stor. stali popri menzurálnej notácii druhou hlavnou notáciou — praktickejšou, univerzálnou, s ktorou sa musel oboznámiť vlastne každý, kto sa nejakým spôsobom — či už ako scholár, spevák, trubač a pod. — dostal do styku s hudbou.

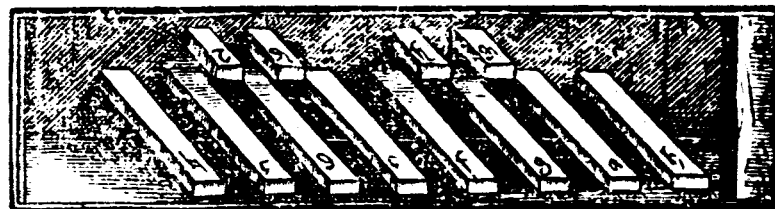
Toto všetko v zvýšenej miere platí o písmenových tabulatúrach, pre ktoré sa — hoci tu nejde o pôvodný nemecký „vynález“ — zaužíval názov *nemecká organová tabulatúra* (asi preto, lebo v oblasti nemeckého kultúrneho vplyvu bola najrozšírenejšia a používané symboly boli prevzaté z nemeckej abecedy).

Nemecká organová tabulatúra spája v sebe viac výhod. Po prvé, hráč nemusel vedieť čítať noty; abecedné znaky mohol jednoducho čítať ako hmaty,

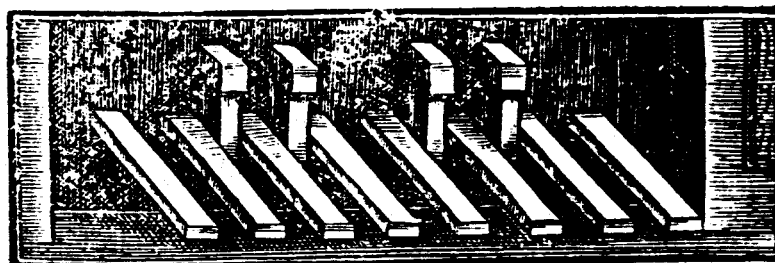
Das I. vnd II. Discant clavier.



Das III. Clavier.



Das IV. Pedal-Clavier.



Duÿsind die Manual-vnd Pedal-Clavier, wie die in der gar grossen Orgel im Thumb zu Halberstadt vber einander liegen.

D L

43. Klávesnica organa v Halberstadte
M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, tomus secundus, *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, obr. XXV

nakoľko však písmená predsa len udávajú *tóny* na klávesnici, bezprostredné čítanie tabulatúry umožňovalo aj dobrú zvukovú predstavu. Písmenové organové tabulatúry sú teda v protiklade k lutnovým tabulatúram notopisom vyslovene musikogénym, notáciou *en musique*. Ďalšou neoceniteľnou výhodou písmenovej organovej tabulatúry je to, že je možné celkom presne a jednoznačne fixovať *akkordy* (chromatické posuvky) a že nie je treba si ich domýšľať, dotvárať, rekonštruovať, čo oceňujú predovšetkým editori starej hudby v súčasnosti. Rytmické znaky odvodené

z menzurálnej notácie sú identické so znakmi lutnovej tabulatúry. Napokon písmenová tabulatúra je veľmi úsporná, zaberá menej miesta než noty v osnove a — čo je tiež dôležité — tlač sa dá realizovať jednoduchšie s podstatne menšími nákladmi než sadzba nôt.

Tabulatúrna notácia nemá na rozdiel od menzurálnej — obrazne povedané — žiadnu ucelenú teóriu. Jej tvorcovia sa o to neusilovali; „teória“ tabulatúry obsahuje iba niekoľko pokynov a tabuľky, vyjadrujúce prevod rytmických znakov tabulatúry do menzurálnej notácie (spravidla bez prihliadnutia k náuke o perfekcii, alterácii, proporciách a pod.). Vývoj tabulatúr nebol preto vývojom notačno-teoretického myslenia, ale vývojom notačno-grafickej techniky a praxe ilustrovanej sériou konkrétnych hudobných pamiatok.

Dejiny nemeckej písmenovej organovej tabulatúry majú dve fázy. *Starší typ*, ktorým boli zapisované pamiatky asi do prvej polovice 16. stor., kombinoval písmená s notami tak, že vrchný hlas skladby bol zapísaný v podstate menzurálnou notáciou — avšak oveľa jednoduchšie než „skutočná“ menzurálna notácia — ostatné hlasy boli zaznamenané písmenami. Tento notopis sa nedá chápať ako jednotný a jednoliaty; naopak, ukazuje sa, že každý konkrétny prameň má svoje zvláštnosti a modifikácie. Po r. 1550 tento typ zanikol; jeho miesto zaujala *novšia* tabulatúra, v ktorej sú všetky hlasy, vrátane diskantu, notované písmenami. Tento notopis sa udržal asi do polovice 17. stor. (z tlače zmizol po r. 1645), miestami — ako napr. na Slovensku — aj dlhšie. Ešte v r. 1717—1723 ho príležitostne použil napr. aj *J. S. Bach*.

a) Stará nemecká organová tabulatúra

S myšlienkou vyjadriť tón viac-menej abstraktným symbolom, napríklad písmenom, sme sa v okruhu európskej hudobnej kultúry mohli stretnúť už v 9.—10. stor. (pozri kap. III.). V tom čase písmenová notácia fungovala len ako pomocný notopis teoretikov a pedagógov. Pôvod tabulatúrnej notácie treba však hľadať inde, zdá sa, že predovšetkým v praxi vpisovania tónov podľa boethiovsko-guidónskej notácie na klávesnicu organu, ktorý sa až do 10.—12. stor. považoval predovšetkým za didaktickú pomôcku, nahradzujúcu primitívny monochord. Zmysel tohto spočíval v úsilí uľahčiť hráčovi pohyb v „tónovom priestore“. Napr. na starom organe v nemeckom meste Halberstadt sú, ako to ukazuje kresba v III. zväzku *Syntagma musicum Michaela Praetoria* (1619), označené diatonické i chromatické tóny, a to tými istými písmenami, ktorými sa notovalo v novej nemeckej tabulatúrnej notácii.

Počiatky písmenovej organovej tabulatúry siahajú hlboko do stredoveku. Nie je síce isté, či jednohlasný hymnus z 12. stor. *Audi chorum organicum*, oslavujúci organ, ktorý uverejňuje *G. Frotscher* v I. zväzku knihy *Geschichte des Orgelspiels* (Berlín 1966, str. 62), a v ktorom sú nad slabikami boethiovské písmená, možno považovať za zárodok organovej skladby a jeho záznam za najstarší príklad organovej tabulatúry, no hudba, zapísaná v *Robertsbridge Codexe* zo začiatku 14. stor. (dva listy pripojené k rukopisu z opátstva Robertsbridge v Anglicku, t. č. Londýn, Brit. Mus. Add. 28550) je nepochybne prvým spoľahlivým dokumentom inštrumentálnej hry a notácie.

Fragment, ktorý obsahuje šesť väčšinou dvojhlasných skladieb — iba



44. Pravdepodobne najstaršia organová tabulatúra
London, British Museum, Arundel 28.550,
f. 43, začiatok 14. stor.

v kadenciách a tzv. ritmeloch (refrénoch) pristupuje tretí hlas (sú to sčasti diela čisto inštrumentálne, sčasti tzv. intavolácie, t. j. transkripcie vokálnych skladieb), je notovaný tým spôsobom, že vrchný a niekedy aj stredný hlas je zapísaný menzurálnou notáciou na päťlinajkovej osnove, spodný hlas písmenami od *a* až po *g*. Menzurálna notácia najvyššieho hlasu je zaujímavá tým, že má charakteristické znaky notopisu talianskeho trecenta. Základnou jednotkou je brevis, noty „vyplňujúce“ túto jednotku, sú oddelené bodkou.

■ = *d*.

1.

overt

etc.

Estampie zo 43. listu Robertsbridge Codexu, začínajúca v tretej osnove po dvojitej čiare (c-kľúč na 2. linajke), ktorú sme si zvolili ako ukážku, má menzúru *senaria perfecta*, ako to vyplýva zo zoskupenia nôt. Transkripcia diskantu je veľmi jednoduchá, temer mechanická. Bielu brevis, ktorej vždy predchádza čierna brevis rovnakej výšky, možno chápať buď ako predĺženie noty alebo ako ornamentálny prídavok k nej (mordent?). Podobný ornamentálny význam môžu však mať aj biele krúžky, umiestňované nad niektorými breves.

Písmená spodného hlasu nemajú rytmický význam; ich trvanie treba rekonštruovať pomocou koordinácie s vrchným hlasom, pričom si treba všimnúť, že sú veľmi starostlivo umiestnené pod noty, s ktorými sa majú hrať. Tak isto aj oktavová poloha nôt spodného hlasu sa určuje podľa súvislosti s vrchným hlasom — evidentne je o oktavu nižšia. Značka totožná s moderným krížikom reprezentuje tón *h* — t. j. *b-quadratum*; litera *s* (miestami sa ťažko rozoznáva od *d*) označuje pauzu (*sine* — bez). Inak, ak odhliadneme od problému rekonštrukcie formovej štruktúry (o tom pozri bližšie c. d. *Carla Parrisha*, str. 185—186), hlavný problém prepisu nespočíva v interpretácii znakov, ale v ich spoľahlivej identifikácii.

45. Stará nemecká organová tabulatúra, tabulatúra A. Illeborgha

Philadelphia, The Curtis Institute of Music, str. 1—2, 1448

◆ = *d* Preambulum in C

1.

2.

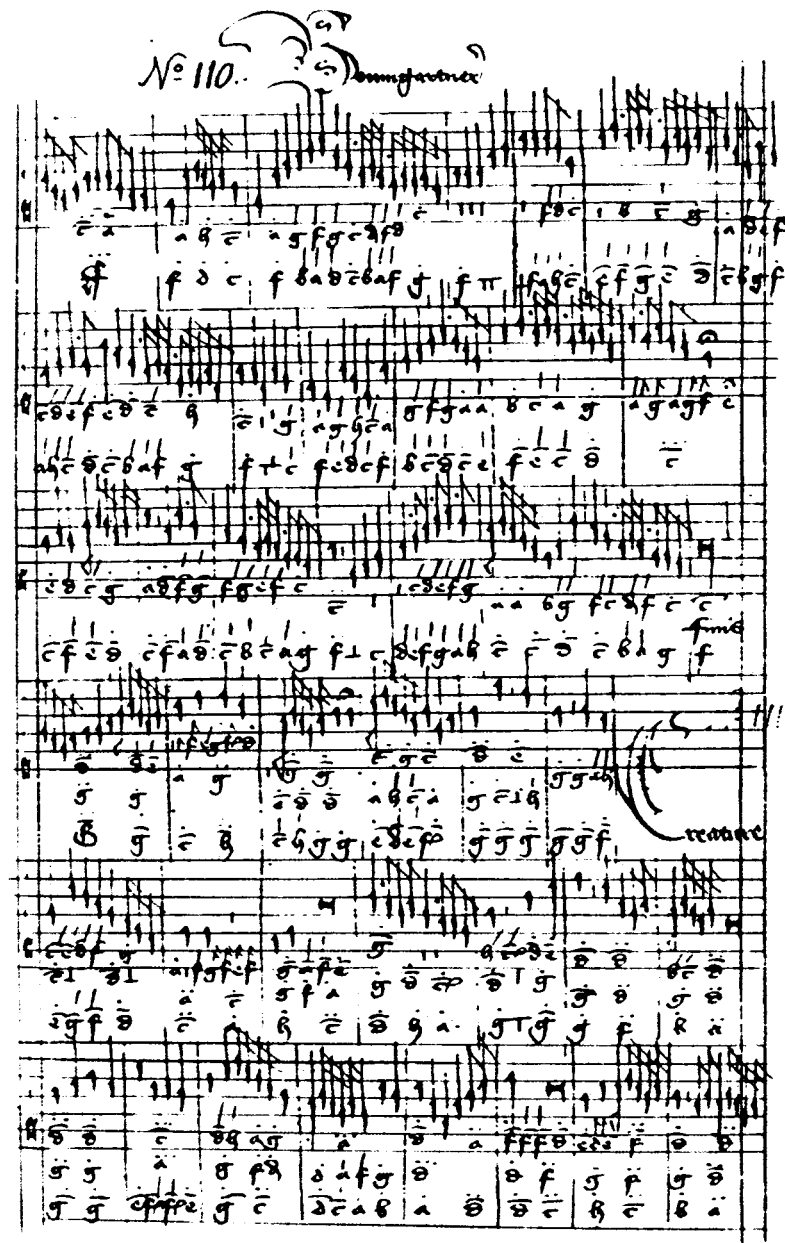
Preambulum super d a f et g



Dalšia dôležitá pamiatka organovej kompozície a hry je tabulatúra *Adama Ileborgha* zo *Stendalu* z r. 1448. Rukopis, pozostávajúci z 12 strán oktávového formátu (t. č. *Philadelphia, The Curtis Institute of Music*), je zbierkou organových prelúdií v rôznych tzv. cirkevných tóninách komponovaných — podľa údajov na prvej strane — v modernom slohu (*secundum modernorum modum*). Modernosť skladieb spočívala, zdá sa, nielen — ako to ukazuje transkripcia prvého prelúdia — vo fantazijnó-rapsodickom ráze skladieb, ale aj v použití pedálu (pozri f. 1; tretí riadok zdola „Preambulum bonum pedale sive manuale“, čo je historicky prvá zmienka o organovom pedáli v hudobnej literatúre vôbec).

Dešifrácia rytmu vrchného hlasu písaného na osemľinajkovej osnove s tromi kľúčmi na začiatku každého riadku (f — c₁ — g₁) menzurálnou notáciou je sťažená absenciou znaku menzúry a vôbec akejkoľvek informácie o metrickej organizácii skladby (punctum divisionis, taktová čiara) i výskytom nie celkom neznámych, ale v tomto kontexte neobvyklých nôt. K bežným tvarom čiernej menzurálnej notácie (♩ ♪ ♫) pristupuje ešte ♩ ♪ ♫ . Prvú poznáme z talianskej menzurálnej notácie, tu však, ako to zdôrazňuje *Willy Apel* (c. d.), neoznačuje kratšiu, ale naopak, čo do trvania premenlivú dlhšiu hodnotu; druhá je obyčajná semiminima, zvislá čiara dolu znamená zvýšenie o poltón (cis, fis).

Spodný hlas je v *Ileborghovej* tabulatúre zapísaný dvoma spôsobmi. Pod prvou osnovou vidíme písmená C, G, D, Fis, C, G, pod druhou a tretou čierne hrubé „čiary“, ktoré evidentne znázorňujú *zadržované tóny*, znejúce spolu s tónmi vo vrchnom hlase. Zvislé, smerom dolu tahané čiary aj tu treba chápať ako posuvky (napr. 2. riadok, 4. znak je h). Písmená v prvej osnove nemožno však mechanicky podložiť pod kolorovaný diskant; oveľa pravdepodobnejšia je interpretácia, pri ktorej noty



46. Stará nemecká organová tabulatúra. jednoduchší typ

znázornené dvoma bezprostredne nasledujúcimi písmenami nezaznievajú sukcesívne, ale súčasne, tak, že citovaný rad C. G. D. Fis. C. G je vlastne:

G Fis G
C D C

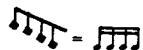
Táto, na prvý pohľad nepochopiteľná zvláštnosť, sa dá veľmi ľahko vysvetliť prihliadnutím na pedál: ľavá noha hrá vždy spodné tóny (C — D — C), pravá vrchné (G — Fis — G). Ináč prepis skladby, ktorý preberáme z práce *W. Apela*, treba vzhľadom na celkovú neurčitost' záznamu rytmu v Illeborghovej tabulatúre chápať ako návrh, či jednu z alternatív transkripcie.

No. 110 Poumgartner



Buxheimer Orgelbuch, pamiatka z r. 1470, ktorá obsahuje 256 skladieb (Mníchov, Bayerische Staatsbibliothek Cim. 352 b.), ukazuje starú nemeckú organovú tabulatúru akoby v „definitívnom“ stave. Aj tu je diskant v jasne trojhlasnej sadzbe kolorovaný a je podobne ako v predchádzajúcich pamiatkach zapísaný čiernou menzurálnou notáciou v rozpätí hodnôt brevis — fusa. Noty sú písané na šesťlínajkovej, resp. sedemlínajkovej osnove s pohyblivým c-kľúčom a sú rozčlenené do skupín po dvoch breves a oddelené taktovou čiarou. Nožičky a zástavky smerujú hore, ak sa príležitostne objavujú i dolu, ide opäť o chromatické zmeny. Či sa však tým znižuje alebo zvyšuje ten-ktorý tón, možno určiť len na základe skúmania samotnej hudobnej štruktúry.

Ak sa exponuje viac semiminím alebo fús v zostupnom pohybe za sebou, sú spojené „trámcami“; trámec však musí presahovať poslednú notu príslušnej skupiny:



Ak je však trámec totožný s dnešným spôsobom jeho písania, nie je , ale , a pod. Noty, ktoré majú dolu nožičku s hranatým háčikom (), označujú ornament; môžeme ich prepisovať ako mordent.

Oba spodné hlasy sú notované písmenami. Tóny malej oktávy sú písané malými písmenami, tóny jednočiarkovej oktávy, ktorá sa začína tónom c (sú však možné aj iné konštelácie), majú nad písmenom krátku vodorovnú čiaru. Veľké písmená na začiatku skladieb majú v *Buxheimer Orgelbuch* len dekoratívny význam, inak sa však bežne používajú na označenie tónov vo veľkej oktáve. Tóny *h* a *b* majú zvláštne znaky. Tóny *cis*, *dis*, *fis* a *gis* sa označujú pripojením zvláštnej stredovekej paleografickej skratky pred koncovku *-is* k príslušnému písmenu (asi ϕ). Osobitné znaky zniženia tónu (okrem *b*) sa tu, podobne ako v ďalších (i „mladších“) pamiatkach, neobjavujú; tón *es* sa vo všeobecnosti písal ako *dis*, *as* ako *gis*; pri prepise treba použiť tóny podľa harmonického kontextu.

Nad každým písmenom je značka relatívneho trvania tónu. Tieto znaky sú — až na znak pre brevis — totožné s rytmickými znakmi menzurálnej notácie:

Brevis perfecta	...	Minima	
Brevis imperfecta	..	Semiminima	┌
Semibrevis	.	Fusa	└

S jednoduchšou verziou tejto tabulatúry sa stretávame aj na území Uhorska v rukopise uloženom v budapeštianskej Széchényiho knižnici pod sig. c.1.m.ae. 432. Pri transkripcii však treba upraviť oktávovú polohu písmenami notovaných hlasov.



47. *Concordantiae in organo*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár c.1.m.ae. 432, zač. 16. stor.

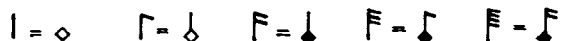
Na záver exkurzie do problematiky starej nemeckej organovej tabulatúry si všimnime ešte jednu tlačenu pamiatku. Ide o ukážku zo zbierky *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein* od *Arnolda Schlicka*, ktorá roku 1512 vyšla v Mohuči a patrí spolu so zbierkou *Musica getuscht Sebastiana Virdung* (1511) k najstarším pamiatkam organovej renesančnej hudby, vydaným tlačou.

Diskant je v Schlickovej zbierke na rozdiel od predchádzajúcich rukopisov notovaný bielou menzurálnou notáciou. Noty sú zapisované na šesťlínajkovej osnove s tromi kľúčmi (*c'*, *g'*, *d'*). Chromatické zmeny tentokrát vyjadruje k note pripojený háčik, ktorý sa objavuje nielen pri tóne *f*, *c* a pod., ale aj pri tóne *h*. Je zaujímavé, že skupiny nôt malej hodnoty tu nie sú spojené trámcom; pomlky sa označujú symbolmi prevzatými z bielej menzurálnej notácie.

Tri spodné hlasy sú zaznamenané písmenami, nad ktorými sú umiestnené rytmické znaky: • brevis; | semibrevis; ┌ minima; └ semiminima; ┌ fusa; └ semifusa. Znak podobný veľkému T (└) označuje v písmenovej notácii pomlku hodnoty brevis, v obrátenej polohe (┌) pomlku semibrevis.

Chromatické posuvky sa označovali v prípade tónov *h — b* inými písmenami alebo symbolmi (veľmi často sa aj tón *fis* značil ako *R*). Ostatné chromatické zmeny sa zaznamenávali známou skratkou *-is* pripojenou k tomu-ktorému písmenu. *Dis* sa aj tu samozrejme prepisuje ako *es*, a ak to tónina skladby vyžaduje, *gis* ako *as*.

Každý hlas sa písal na osobitný riadok. Nad písmenami udávajúci tóny a nad znakmi oktávovej polohy boli umiestnené znaky vzťahujúce sa na rytmus. Používali sa celkom jednoduché a jednotné znaky, totožné s tými z 15. stor.

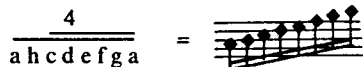
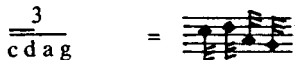


Všetky notové hodnoty sa delia *binárne*, princípy alterácie, perfekcie, imperfekcie táto notácia nepozná. Preto tu niet prakticky žiadnych problémov s interpretáciou rytmu; nová nemecká organová tabulatúra sa až na malé výnimky, o ktorých bude ešte reč, číta ako moderná notácia.

Skupiny nôt rovnakej hodnoty sú spravidla spojené trámcom, ako napr.

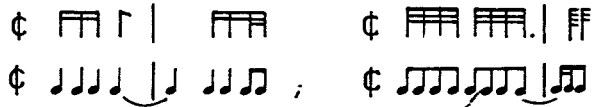


Často sa používalo skratkovité označenie; pre skupinu nôt v hodnote fús sa nad písmená umiestnilo číslo 3, v prípade semifús číslo 4 a pod.

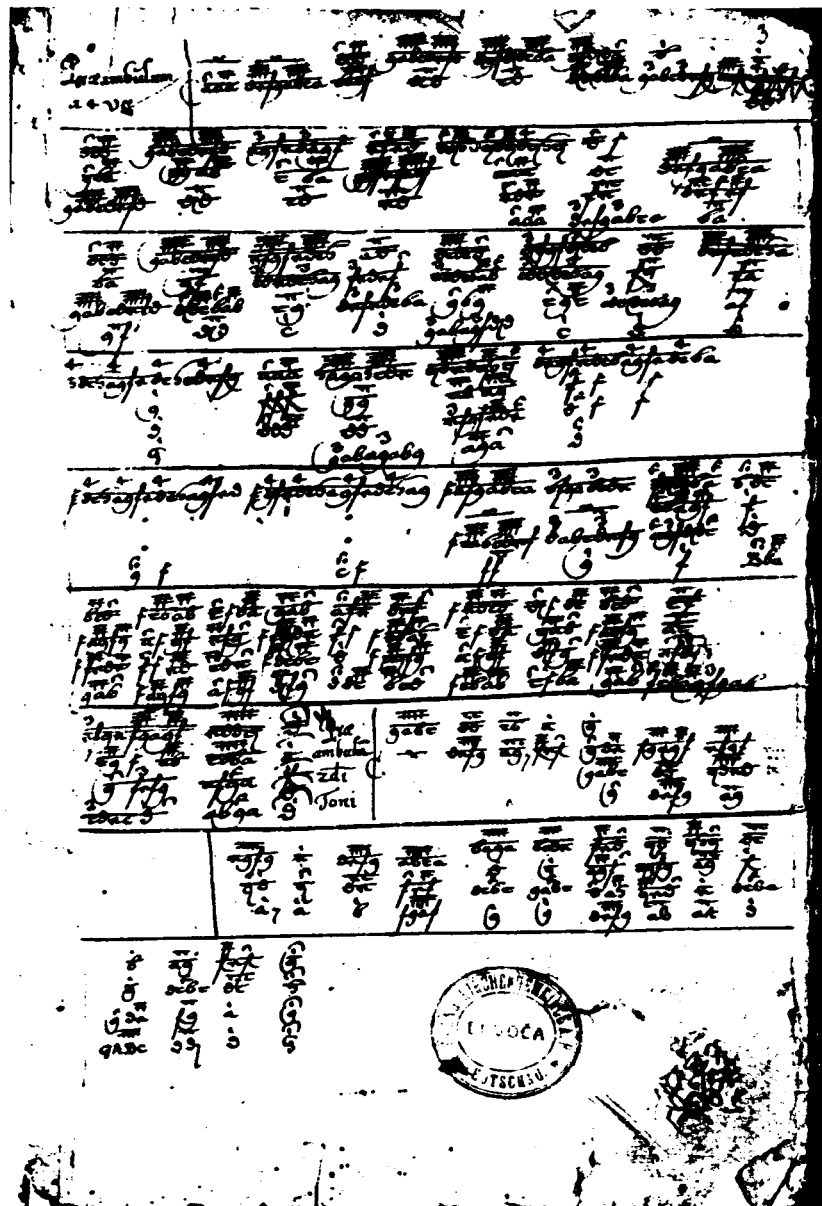


Číslo bolo totožné s počtom zástaviek.

V nemeckej organovej tabulatúre sa často vyskytuje bodka. Má len jedinú funkciu — predlžuje notu o polovicu (*punctum additionis*). Na začiatku riadkov býva udaná menzúra, resp. takt; najčastejšie Φ (t. j. *tempus imperfectum diminutum*, od konca 16. stor. už prakticky takt *allabreve*), alebo $3/2$, čo možno chápať ako symbol trojpólového taktu (zriedkavo ako *proporatio sesquialtera*). Pauzy sa značili vpísaním rytmu na miesto, kde by malo byť písmeno. Prakticky jediný bod, v ktorom sa zápis rytmu tabulatúrnej notácie líši od modernej notácie, sú prieťahy. Obyčajne sa používal spôsob pripomínajúci zvyklosti menzurálnej notácie: nad notu na konci taktu sa umiestnil pôvodný rytmický znak; v nasledujúcom takte bolo úmerne tomu menej dób:



Taktové čiary sa v tejto notácii nepoužívali; takty boli väčšinou iba od seba oddelené medzerou.



49. Nová nemecká organová tabulatúra, Pracambulium a 4 voci S. Marckfelnera (?) Levoča, Ev. a. v. cirk. knižnica 13.994, asi 1640—1650

Preambulum a 4 Voci

Typickým príkladom použitia novej nemeckej organovej tabulatúrnej notácie je *Praeambulum a 4 voci* z levočského tabulatúrneho zborníka sign. 13.994, ktorý bol v rokoch 1640—1650 napísaný čiastočne v Levoči a čiastočne v sedmohradskom Brašove. Autorom skladby, zapísanej medzi intavoláciami motet, je pravdepodobne levočský organista *Samuel Marckfelner*. Hlasy nastupujú v poradí A — D — T — B.

Organové skladby, zapísané tabulatúrou, treba prepisovať do dvoch alebo troch osnov, a to tak, že do každej osnovy píšeme 2 hlasy (do tretej, ak je vôbec potrebná, len jeden — pedál); vyšší hlas má nožičky hore, nižší zasa dolu. Pri prepise intavolácie skladieb ensemblevej hudby umiestňujeme prirodzene každý hlas na osobitnú osnovu.

Druhá ukážka novej nemeckej organovej tabulatúry je autograf osemhlasného *Magnificat primi toni*, ktorý r. 1622 skomponoval bardejovský organista *Zachariáš Zarevúcky*. Skladba, datovaná 12. októbra 1662 (je však sporné, či naozaj bola — ako to autor v ľavom hornom rohu uvádza — v ten deň *in extenso* skomponovaná, alebo či sa jedná len o dátum intavolácie skladby), je zapísaná v tabulatúrnem rukopise, uloženom v hudobnom oddelení Széchényiho knižnice v Budapešti pod sign. Bártfa MS Mus. 25. Transkripcia skladby, kde tón *f* sa notuje značkou *p*, je veľmi ľahká a nepotrebuje žiadne vysvetlenie.

Jediné problémy, ktoré môžu pri transkripcii vokálnych omší, motet, duchovných koncertov a pod. z tabulatúrnej partitúry vzniknúť, súvisia s podkladáním textu, ktorý sa zvyčajne uvádzal iba útržkovite, v náznakoch, spoločne pod blokom viacerých hlasov. Treba však poznamenať, že to nevyplývalo z nedbanlivost-

Magnificat
primi toni
ad 8. Voc.
in G. Om. 1662
in G. Sopr.
Et exultavit
spiritus meus.

Quia
facit.

Quia facta sunt
mihi magna.
quia facta.
quia facta sunt
mihi magna.

Fortiter
transibatis
eo.

Eloquentes
implevit
eo.

Quoniam
implevit
toni

(Handwritten tablature for Magnificat and other pieces, using letters and numbers on a six-line staff.)

50. Nová nemecká organová tabulatúra,
intavolácia Magnificat primi toni
Z. Zarevúckeho
Budapest, Orsz. Széchényi Könyvtár,
Zeneműtár „Bartfa“ MS Mus. 25, asi z r.
1662

ti, ale z faktu, že tabulatúrne partitúry boli myslené iba ako pomôcky pre potrebu organistu (štúdium skladby), alebo ako podklad k inštrumentálnemu (organovému) sprievodu. S podobnými problémami sa stretávame aj pri transkripcii vokálnych partov z menzurálnej notácie, kde sa definitívne rozdelenie textu zverovalo — ako je známe — spevákovi a realizovalo sa podľa určitých stereotypov až pri prednese. Pravidlá pre pokladanie textu vypracoval po prvýkrát *Giuseppe Zarlino* (Institutioni harmoniche, 1558, IV.33).

c) Španielska organová tabulatúra

Španielska organová tabulatúra patrí, čo sa týka výskumu a súpisu prameňov, zatiaľ k pomerne málo preskúmanému druhu notopisu. Španielska organová tabulatúra, ktorá využíva iba čísla, však nebola ani zďaleka taká rozšírená a populárna ako jednoduchá a praktická písmenová nemecká organová tabulatúra (najmä tzv. Ammerbachova). So španielskou organovou tabulatúrou sa síce stretávame aj mimo Pyrenejského polostrova — najmä na území Neapolského kráľovstva a na Sicílii, teda na územiach, ktoré boli v 16. stor. od Španielska mocensky závislé — avšak len v ojedinelých prameňoch; v 17. stor. sa aj v samotnom Španielsku hudba pre klávesové nástroje zaznamenávala ináč, najmä notami a notovými tabulatúrami.

Z prameňov i teoretickej literatúry poznáme *tri* druhy španielskej organovej tabulatúry:

1. Notopis, ktorý uvádza teoretik *Juan Bermudo* na f. LXXXIII svetoznámej knihy *Declaración de instrumentos musicales* z roku 1555, je pre svoju ťažkopádnosť nepochybne príkladom kabinetného experimentu. Nečudo, že sa okrem krátkeho príkladu uvedeného v citovanej knihe inde nevyskytuje.

Bermudo očísloval biele a čierne klávesy od veľkého C až po dvojčiarkové číslami od 1 po 42 tak, že najhlbšia oktáva, tzv. krátka, alebo lomená oktáva, nemá 12, ale len 8 tónov rozložených na klávesnici v inom než obvyklom poradí:

	D	E	B											
	čiernne klávesy									biele klávesy				
C	F	G	A	H										

Rad všetkých čísiel je vzhľadom na túto nepravidelnosť nasledujúci:

C, D, E, F, G, A, B, H, c,	cis. d, es, f, fis, ...	a...	a ₁ ...	a ₂ ...
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 14 15	18	30	42	

Tieto čísla sú umiestnené na štvor- až šesťlinajkovej osnove. Každá čiara znázorňuje jeden hlas, ktorý býva skratkou vyznačený na začiatku skladby. Rytmus v tomto type tabulatúry nebýva osobitne udaný, vyplýva z priestorového rozmiestňovania znáčiek v rámci taktov oddelených zvislými čiarami. Treba však poznamenať, že príklad, ktorý spolu s prepisom do menzurálnej notácie tento typ tabulatúry ilustruje, nie je z aspektu rytmu celkom presný.

2. *Bermudo* uvádza aj iný, o niečo jednoduchší číselný notopis, ktorý sa od prvého odlišuje hlavne tým, že tu sú číslami označené iba biele klávesy, kým čierne sa značia malým krížikom, umiestneným nad príslušnú literu. V zberke *Intavolatura de Cimbaló*, ktorú r. 1576 vydal neapolský organista *Antonio Valente*, sa v inom usporiadaní tónov v najhlbšej oktáve vyskytujú iba čísla od 1 po 27:

C	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c ₁	d ₁	e ₁ ...	c ₂ ...	c ₃
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	20	27

quantos de golpe: porque las cifras de los tales puentes se han de poner unas cifras de otras. En la forma en la manera que dizen los puentes se pñar y las cifras. Este arte de cifrar avre co las cifras. La primera para que si algun buen tañedor quiere tañer un motete de improvisio como se hacen los buenos tañedores de vihuela cifras de lo primero: sin falta lo puede tañer. No sera pegunta alabanza poner esto de organo en el monacordio de improvisio aunque sea por cifras. La segunda forma para que si alguno quisiere tener un canto de organo en poco papel: lo tenga puesto en cifras. Quanto mejor mas ocupa el canto de organo pñado: que cifrado. A pro

nechan mas las cifras para los principiantes. Si un maestro que ensña a tañer, tiene discipulos que no saben citar por cifras les puede enseñar. Digo que como ay tañedores de vihuela sin saber el pñam avre por las cifras: asi los puede aver en el monacordio si les dan las cifras.

Declaraci6n de cifras. Capitulo xliij.

EL que quisiere estar facilitado en la materia de cifrar mire lo que va cifrado en este y la de claracion dello puesta despues de las cifras en reader la ba de fundamento y rays.

cinco
 altes.
 tenor.
 bajo.
 Si quando vic se el pñar da va

D. 17 16 18 x t
 M. 13 11 10 9 8 7 6 7 8 9 11 11 13 8 7 6 7: 11 13 11 13 13 13 12
 M. 6: 01 11 7 6 X 4 3 6 9;
 4 3
 D. 15 12 14 15 16 17 18 19 18 20 18 19 17 16 15 18 17 16 15 14 13 14 15
 M. 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
 10: 11 X 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
 6: 11 10 11 10
 D. 14 14 14 X t t t t
 M. 13: 9 10: X 11 3: 10: 7: 9 8 9 7 10 11: 7: 10 11 9 10 10: X 9 8 9 7 9: 11
 11 7 X 8 8 X 8 7: 27
 4 6 4 4 4 3:
 D. 10 9 10 11 10 t 11: 2, t 10 11 10 9 8 7 14 t X 13 X 14 18 16 X 18
 M. 8 7 8 6 9: 1: X 7 6: 7: 4 X 6 7 8 9 8 9 10: 7: 9 8 11 10
 7 X X 4 4 X 4 7 X 8 9 10: 7: 9 8 11 10
 2: 4 4 3 4: 4: X 7 3 9 7
 3: 3: 4
 D. 18 14 14 X X X: 21:
 M. 14 17 16 15 14 13 11 18 17: 20 17: 14 11 14 14: 13 t 16 X 18 16 16
 7 11 X 10: 7: 11 10 X 10 10: 13 11 10 13 14 X 13 14 14 13
 4 9 11 X X 7 7 7 X 6 9 8 11 11 11 X
 X 7 9 7 9 3 0 3 7 7 9 10 7 11
 3 X t
 4
 D. t
 M. 17 18 18 X 11 20: 20: 20:
 14 15 16 X 15 16 15 18 18 20 18 18 17: 19 16 15 14 15 16 17 18 17
 13 11: 16 15 14 13 14 13 X 11 12 13: 9 13:
 11 20: 9: 10: 11 9. 8 8
 10

51. Spanielska organová tabulatura
 J. Bermudo, Declaración de instrumentos musicales, Ossuna 1555, f. LXXXIIJ

52. Spanielska organová tabulatura
 A. Valente, Intavolatura de cimbalo, Napoli 1576, s. 4

Na začiatku každého riadku je označené, ktorý hlas hrá pravá a ktorý ľavá ruka: písmenom D (destra) pravá ruka a písmenom M (manca) ľavá ruka. Hlasy sú oddelené dlhou výraznou horizontálnou čiarou. Takéto čiary oddeľujú od seba aj jednotlivé dvojnosovy (sú uvedené pod znakmi v horizontále M). Nad číslami označujúcimi hlasy pravej ruky je ešte ďalšia rovná čiara, nad ktorou sú umiestnené značky pre rytmus prevzaté z talianskej lutnovej tabulatúry, v podstate identické so znakmi rytmu v organovej tabulatúre:



Spôsob umiestňovania rytmických znakov, ich distribúcia nad jednotlivé tóny sa však neriadi praxou obvyklou v organovej tabulatúre (t. j. každý hlas má svoje vlastné rytmické znaky), ale spôsobom bežným pre označovanie rytmických vzťahov v lutnovej tabulatúre. To znamená, že nie každý tón má svoju osobitnú rytmickú značku, ale

a) pri súčasne znejúcich tónoch rôzneho trvania sa udáva len najkratšia hodnota,

b) v rade tónov rovnakej hodnoty sa označuje iba prvý a značka potom platí pre všetky ostatné, až kým sa neobjaví iná značka.

Je zrejmé, že tento „hudobný tesnopis“ do značnej miery sťažuje a komplikuje transkripciu, keď však uvážime, že notový záznam nemal za cieľ fixovať jediný možný tvar diela, ale naopak, mal podnietiť hráča k tvorivej hre, nebude sa nám javiť nedokonalý. Pri prepisovaní do modernej notácie treba prihliadať k vysvetleniam a úvahám týkajúcim sa príbuznej problematiky lutnových tabulatúr.

3. V treťom druhu španielskej organovej tabulatúry, známej z troch tlačných zbierok, sa počet používaných čísiel ešte ďalej redukuje. Základom je tu totiž

rad bielych klávesov od *f* po *e*, s číslami 1—7, zatiaľ čo vyššie a nižšie oktávy sa odlišujú bodkami a čiarkami pridanými k číslam:

53. Španielska organová tabulatúra
A. de Cabezón, *Obras de Musica*, Madrid
1578

$\text{♩} = \text{♩}$ Kyrie de nuestra Señora

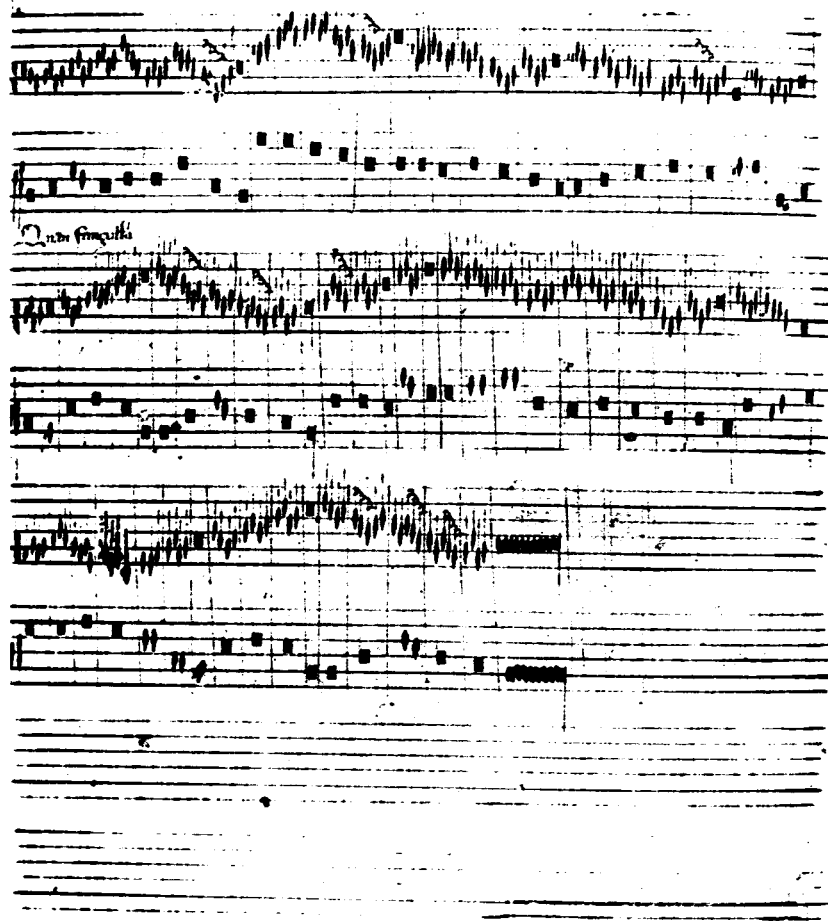
Chromatické zmeny sú vyjadrené osobitnými znakmi za alebo pod príslušnými číslami.

Podobne ako u prvého druhu španielskej organovej tabulatúry je každý hlas zapísaný na osobitnej linajke. Na začiatku skladby je udaný takt, za ním „tónina“: \sharp znamená, že pre skladbu platí *b-durum*; \flat označuje *b-molle*. Transkripciu rytmu uľahčujú jednak taktové čiary, jednak znaky kladené podobným spôsobom (avšak prehľadnejšie) ako v citovanej zbierke *A. Valenteho*.

d) Notové organové tabulatúry

Zatiaľ čo v renesančnom Nemecku sa pre záznam hudby pre klávesové nástroje používala písmenová tabulatúra, v Španielsku väčšinou číselná tabulatúra, v ostatných krajinách Európy sa pre zápis organových a čembalových skladieb používali *noty*. Na prvý pohľad to boli v podstate rovnaké noty, s akými sme sa stretli pri menzurálnej notácii; v inštrumentálnej sólovej hudbe sa však tento notopis zachoval v oveľa jednoduchšej, prehľadnejšej, ba niekedy až v primitívnej forme. Aj tu sa očividne prejavoval prakticismus, často na úkor porušovania uznávaných notačných a hudobnoteoretických noriem. Absolútna väčšina prameňov ukazuje, že v *notových organových tabulatúrach* sa len veľmi zriedkavo uplatňovali pravidlá o perfekcii, imperfekcii, náuka o proporciách, kolorovanie, ligatúry. Pokiaľ sa vôbec tieto „menzuralizmy“ objavovali, tak len v celkom prostej podobe. Na druhej strane tento notopis mal veľmi progresívne prvky: už v 14. stor. sa objavuje taktová čiara a nie oveľa neskôr aj ligatúra (oblúčik spájajúci noty rovnakej výšky a umožňujúci veľmi názorne „prekročiť“ takt). Základný charakter notových tabulatúr organového typu vyžaduje menej, než je tomu u písmenových a číselných tabulatúr správne pochopenie problematiky a interpretácie notačnej teórie lišiacej sa od súčasnej, ale viac správnu dešifráciu a identifikáciu symbolov, teda ide v zásade o problematiku *paleografickú* a *grafologickú*. Veľa klavírnych notových tabulatúr je nám už z hľadiska notačného natoľko blízkych a zrozumiteľných, že úspešnú transkripciu podmieňuje vlastne len správne rozoznanie ich individuálnych alebo druhových zvláštností, t. j. osobitostí tej-ktorej ruky pisára alebo typografie. Ako však ďalej uvidíme, môže individualizmus, notopisecká fantázia a tvorivosť hudobníkov a notátorov spôsobiť pri prepise ťažkosti, hoci transkripcia neznamená principiálne prehodnotenie hudobnomyšlienkového substrátu. Ak by sme prepis skutočnej menzurálnej notácie zo 14.—15. stor. mohli prirovnať k prekladu literárneho diela do blízkeho jazyka (napr. z latinčiny do taliančiny), tak prepis notových tabulatúr pre klávesové nástroje je len akousi elimináciou archaizmov, nahradením zastaraných výrazov a fráz novšími a bežnejšími, ako je to v slovenskej literatúre napr. v reedíciách diel písaných kollárovskou bibličtinou alebo štúrovskou slovenčinou.

Do kategórie notových tabulatúr pre klávesové nástroje patrí veľké množstvo rozličných rukopisných a tlačených prameňov, zapísaných jednak tak ako sa notuje v súčasnosti, t. j. do dvoch notových osnov, jednak do partitúry. Historická terminológia, o ktorej sme sa už zmienili na začiatku tejto kapitoly a ktorú sa tým, že túto notáciu zahrňujeme medzi tabulatúry, snažíme rešpektovať, je značne nejednotná, ba z dnešného pohľadu dosť rozporná. Výrazy *tabulatúra*, *intavolare*, *intabulare* sa totiž v 16.—17. stor. používali nielen vo význame *intavolácie*, t. j.



54. Pravdepodobne najstaršia notová organová tabulatúra
Codex Faenza, Paris, Bibl. Nat. n. a. fr.
6771, f. 85, 15. stor.

prepisu ensemblových vokálno-inštrumentálnych skladieb z hlasových zošitov do 2 osnov (najstarší tlačený prameň je zbierka *Frottole intabulate da sonare organi I. Andrea Antico*, 1517, 26 skladieb), ale aj pre rozpis hlasov organových skladieb do partitúry (napr. Samuel Scheidt, *Tabulatura nova I—III*, 1624). Jedno slovo má tu vlastne dva, viac-menej protichodné významy.

Prvým spôsobom, kde v jednej osnove sú dva a viac hlasov, sa výhodne dajú notovať skladby voľnejšej koncepcie s premenlivým počtom hlasov (toccaty,

◆ = ♩ Questa fanciulla

Handwritten musical notation for the first system of 'Questa fanciulla'. It consists of a treble and bass staff in 2/4 time. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a simple harmonic accompaniment. A measure rest is present in the second measure of the bass staff. The number '5' is written at the end of the system.

Handwritten musical notation for the second system of 'Questa fanciulla'. It continues the melody and accompaniment from the first system. The number '10' is written at the end of the system.

Handwritten musical notation for the third system of 'Questa fanciulla'. It concludes the piece with a final measure. The number '15' and the word 'etc.' are written at the end of the system.

variácie, prelúdiá, tance), druhý spôsob vyhovuje viac skladbám polyfonickým, imitačno-kánonickým, fúgam, canzonám, fantáziám a pod. Iste preto nie je náhodné, že medzi najstaršie exempláre partitúr nepatria partitúry pôvodných skladieb pre klávesové nástroje, ale predovšetkým úpravy a spracovania vokálnych kompozícií (napr. *Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci. Spartiti et accomodati per sonar d'ogni sorte d'Instrumento perfetto, Venetia, Angelo Gardano 1577*, 36 skl.).

Tak ako písmenové tabulatúry pre klávesové nástroje, i notové tabulatúry sa objavujú už v stredoveku. Nielen jedným z najstarších (spolu s tzv. *Codexom Faenza* zo začiatku 15. stor.), ale aj najkrajších príkladov, na ktorom sa možno zoznámiť o.i. s charakteristickými štýlovými črtami kompozície pre klávesové nástroje, je rukopis *Paris, Bibl. Nat. n.a. fr. 6771* z 15. stor., v ktorom na fol. 85 je zapísaná anonymná úprava ballaty *Questa fanciulla* pre klávesový nástroj *Francesca Landiniho*. Dvojhlasná skladbička je zapísaná ešte čiernou menzurálnou notáciou na dvoch systémoch po šiestich linajkách. Kolorovaný, ozdobovaný diskant (c-kľúč na druhej linajke) sa pohybuje v minimách a semiminimách, tenor v f-kľúči na tretej linajke je exponovaný prevažne v breves. Cez obe osnovy sú ťahané čiary, oddeľujúce breves, resp. longy. V porovnaní s originálnou ballatou, ktorá je trojhlasná (tenor klávesového spracovania je pôvodným stredným hlasom), neznámy upravovateľ zmenil menzúru

Primo Tuono.

Handwritten musical notation for the first system of 'Primo Tuono'. It features a treble and bass staff in 2/4 time. The treble staff has a complex, rhythmic melody with many beamed notes, while the bass staff provides a steady accompaniment. The text 'Toccato Primo' is written below the first measure. The number '5' is at the end.

Handwritten musical notation for the second system of 'Primo Tuono'. It continues the complex melody and accompaniment. The number '10' is at the end.

Handwritten musical notation for the third system of 'Primo Tuono'. It continues the piece with similar complex textures. The number '15' is at the end.

Handwritten musical notation for the fourth system of 'Primo Tuono'. It continues the piece. The number '20' is at the end.

Handwritten musical notation for the fifth system of 'Primo Tuono'. It concludes the piece. The number '25' is at the end.

55. Talianska notová organová tabulatúra
C. Merulo, *Libro primo di Toccate*, Roma
1598

diskantu zo *senaria imperfecta* na *quaternaria*. Na margo prepisu ešte toľko, že noty so zástavkami treba chápať ako semiminimy.

V 16. a 17. stor. sa v Európe vyskytovali tri príbuzné typy notových tabulatúr pre klávesové nástroje. *Talianska tabulatúra*, ktorá pôvodne pozostávala z jedinej mnoholinajkovej osnovy s viacerými nad seba položenými kľúčmi, používala od začiatku 16. stor. dva systémy; počet linajok v každom sa menil. Poznáme kombinácie 6 a 6 linajok; 5 a 8 linajok; 9 a 6 linajok a pod. Pri prepise tocat *Claudia Merula* z r. 1598 treba vlastne len zmeniť kľúče, redukovať osemninajkovú osnovu ľavej ruky na päťlinajkovú a prípadne skrátiť hodnoty v pomere 1:2 (resp. miesto dvoch semibreves dať do taktu iba jednu).

Anglické, resp. *anglo-nizozemské* notové tabulatúry, ktorými boli zapisované skladby anglických virginalistov 16. stor., sú, najmä pokiaľ sa zachovali v rukopisoch, menej prehľadné a úhľadné. Skladba *II. Versus* z rukopisu *London British Museum Add. 29996*, ktorá vznikla okolo r. 1540, je notovaná na dvoch osnovách pozostávajúcich zo 6—7 linajok. Z polohy predznamenania vyplýva, že osnova pravej ruky má kľúč *g*, na tretej linajke, osnova ľavej ruky kľúč *f* na piatej linajke. Taktové čiary sú vedené iba orientačne, zhruba oddeľujú noty v hodnote dvoch breves, preto je vhodné skrátiť hodnoty v pomere 1:2. V anglických notových tabulatúrach pre klávesové nástroje sa neraz na rozdiel od ostatných vyskytujú ligatúry. Používajú sa však len tie najjednoduchšie a v neskorostredovekých menzurálnych rukopisoch najrozšírenejšie, t. j. *ligatura binaria cum opposita proprietate*. Kolorované (čierne) menzurálne noty v anglických tabulatúrach neznamenajú vždy zmenu rytmu, ale používali sa aj na *zvýraznenie vnútorných hlasov*.

Vo francúzskych prameňoch hudby pre klávesové nástroje sa od tlači známeho vydavateľa *Pierra Attaingnanta* (okolo r. 1530) používajú dve osnovy s piatimi linajkami. Aby nebolo potrebné zavádzať pomocné linajky, používala sa často zmena kľúčov, prípadne ich polôh na linajkovej osnove. Zatiaľ čo anglo-nizozemské tabulatúry hrali z hľadiska vývoja klavírneho notopisu len podradnú úlohu a čoskoro zanikli, z francúzskej tabulatúry sa vyvinula *univerzálna klavírna notácia*. Koncom 17. stor. prenikla do Nemecka a do Nizozemska (v tlači sa však po prvýkrát použila už v *Ricercar Tabulatura* od *Ulricha Steigledera* r. 1624) a okolo r. 1700 sa presadila i v Anglicku a Taliansku. Je však kuriózne, že sa všeobecne — pravda nesprávne — považovala za organovú tabulatúru taliansku a dávala sa do protikladu so zanikajúcou nemeckou tabulatúrou písmenovou. Pridaním tretej osnovy pre pedál vznikla z francúzskej tabulatúry moderná organová notácia (najprv len u skladieb určených pre veľký organ, všeobecne až v 19. stor.).

V *Attaingnantových* tlačiach, ktoré sú veľmi ľahko čitateľné, sa semiminima nepíše ↓, ale ako minima so zástavkou ♯ a fusa sa namiesto obvyklého ♯ píše ♯; čiernenie sa zavádza až od semifusy (♯). Chromatické zmeny sa okrem obvyklého b a krížika značili i bodkou pod notou. Jej význam — t. j. či znamená zvýšenie alebo zníženie tónu — je daný kontextom. Ak sa bodka kladie pod akord, nemusí znamenať, že alteruje najhlbší tón. Tón, ku ktorému sa vzťahuje, treba určiť starostlivou úvahou.

Notovanie skladieb pre klávesové nástroje do *partitúry*, kde na rozdiel od tabulatúry je každý hlas zapísaný na vlastnej notovej osnove, je taktiež talianskeho pôvodu. Pravdepodobne najstaršie pamiatky originálnych organových skladieb, vydaných v partitúre, predstavujú organové kódexy neapolských majstrov *Ascania Mayoneho* a *Giovanni Mariu Trabacchiho* z r. 1603. Dôvody, pre ktoré niektorí autori siahli po tejto málo frekventovanej forme hudobného záznamu pre klávesové nástroje, boli asi didaktické; v popredí stál úmysel priblížiť hudobno-kompozičnú štruktúru skladieb a ich priebeh. Hoci skladatelia od *Frescobaldiho* až po *Bacha* (*Musicalisches Opfer, Kunst der Fuge*) zapisovali v partitúre najmä študijno-inštruktívne diela a vyslovene polyfonické skladby, nakoniec sa od tohto spôsobu notácie predsa len upustilo.

5. versus organových variácií *Samuela Scheidta* na nemeckú duchovnú pieseň *Gelobet seist du Jesu Christ* z 2. dielu *Tabulatura nova* (1624) je len trojhlasný s cantom firmom v tenore. Súčasne znejúce tóny sú na rozdiel od iných pamiatok zapísané viac-menej striktné pod sebou. Značky alterácií sú umiestnené nad alebo pod notami. Vzhľadom na takt allabreve a na prevahu mínim a semiminím odporúčame neskrátený prepis v pomere 1:1.

The image displays a page of handwritten musical notation for an organ tablature. It consists of several systems of staves. The notation is dense and characteristic of early modern tablature, featuring various note values, clefs, and rhythmic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The notation is organized into systems, with some systems having multiple staves. The overall appearance is that of a historical manuscript page.

56. Anglo-nizozemská notová organová tabulatúra

London, British Mus. Add. 29996, f.160', asi 1540

♩ = $\frac{1}{2}$ II. Versus



57. Francúzska notová organová tabulatúra
P. Attaignant, *Quatorze galliades*, Paris
1531, f. 14'

♩ = $\frac{1}{2}$ Branle comun



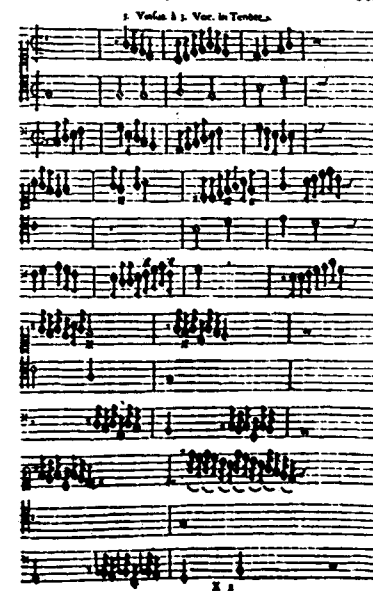
4 Voc.

157



5 Voc.

165



58. Organová partitúra
S. Scheidt, *Tabulatura nova II*, Hamburg
1624

4. Lutnové tabulatúry

Lutna patrila spolu s klávesovými nástrojmi v 16.—17. stor. a čiastočne aj v 18. stor. k najpopulárnejším nástrojom. Literatúra pre lutnu je rozsiahla, funkčne i štýlovo rozmanitá a zahrňuje veľké množstvo pôvodných skladieb ako aj transkripcií. Obľubu lutny v celej Európe možno vysvetliť nielen jej nežným, akoby zasneným tónom, možnosťou — i keď obmedzenou — akordickej a polyfonickej hry, relatívne jednoduchou technikou, ľahkou prenosnosťou nástroja, ale veľký úspech lutny v rôznych kruhoch profesionálnych hudobníkov i amatérov vysvetľuje aj fakt, že lutníci si vymysleli niekoľko sústav notácie, ktoré sa od ostatných v tom čase zaužívaných typov notopisu — teda najmä od menzurálnej notácie a od organových tabulatúr — podstatne odlišovali.

Lutnové tabulatúry predstavujú historicky i typovo veľmi špecifickú a svojráznu notáciu; notáciu, ktorá, ako sme už skôr naznačili, neznázorňuje ani tóny, ani tónové, resp. motivické vzťahy, ale len hmaty na nástroji, t. j. *polohu prstov na hmatníku*. Inými slovami povedané, zatiaľ čo spevák alebo hráč v súbore, čítajúci napr. menzurálnu notáciu, si neustále musel — trebárs aj nevedomky — vybavovať poznatky o tónovej sústave, kľúčoch, tóninách, notách, ligatúrach, pauzách,

mutáciách a pod., lutnista vďaka dômyselnému notopisu mohol toto všetko obísť a hrať prakticky s minimálnou teoretickou prípravou. Prakticistické snahy zjavne v organových tabulatúrach pre klávesové nástroje sú u tabulatúr lutnových dovedené do všetkých dôsledkov. Lutna, nástroj arabského pôvodu, je v dejinách hudby pozdňého stredoveku a barokovej európskej hudby nepochybne prvým nástrojom, pre ktorý sa použila elegantná hmatová notácia oslobodzujúca hráča od únavného štúdia zložitých, scholastikou zaťažených teoretických princípov polyfonickej hudby.

V 16. stor. sa v zbierkach lutnových skladieb vyskytujú tri dosť odlišné druhy lutnových tabulatúr. Je to *talianska* tabulatúra, ktorá sa s istými modifikáciami uplatnila aj v Španielsku, ťažkopádna a abstraktná, vývojovo na periférii stojaca *nemecká* tabulatúra, *francúzska* tabulatúra, ktorá sa ako jediná udržala až do 18. stor. a stala sa najrozšírenejším lutnovým notopisom vôbec.

Aby sme pochopili podstatu lutnových tabulatúr, treba si uvedomiť, že nech ide o ktorýkoľvek druh tabulatúry, všetky majú spoločnú podstatu v tom, že vychádzajú z hmatníka nástroja, na ktorom je pozdĺžne upevnených šesť strún (niektoré z nich sú v unisone alebo v oktáve zdvojené). Znáznorňujú ich vodorovné

Príklad, ktorý je napísaný veľmi starostlivo a zreteľne, nepotrebuje osobitný komentár. Ide o taliansku tabulatúru, kde taktové čiary a farebne diferencované rytmické znaky veľmi uľahčujú prepis. Bodky, ktoré sa miestami objavujú pod niektorými písmenami, sa vzťahujú na prstoklad; konkrétne, bodkovaný tón treba rozozvučať ukazováčikom.

padovana alla francese 2 -

The image shows a musical score for a lute piece titled 'padovana alla francese 2'. The score is written on a single staff with a complex rhythmic notation consisting of letters (C, F, G, A, B) and numbers (1-5) placed above and below the notes. The notes are connected by stems and beams. To the right of the score is a woodcut illustration of a forest scene. In the foreground, a deer stands on the right, looking towards the left. In the center, two rabbits are sitting on the ground. In the background, there are trees and a small figure sitting on the ground.

59. Taliánska lutnová tabulatúra
V. Capriola, *Padovana a la francese*, MS.
Chicago, Newberry Library Acq. No.
107501, f. 47, 1517

čiary. Na nich je zvisle označených deväť (niekedy aj viac) tzv. zväzkov, reprezentujúcich prážce, ktoré vytvárajú 54 alebo aj viac bodov. Tabulatúra neudáva tón, ktorý na lutne zaznie, ale presné miesto na strune, kde má hráč v určitom okamihu priložiť prst. Odlišnosť jednotlivých druhov tabulatúry pre lutnu spočíva jedine v spôsobe, akým sa patričné miesto označí.

a) Taliánska a španielska lutnová tabulatúra

Najstaršími pamiatkami tohto typu lutnovej tabulatúry sú hudobné tlače vydavateľa a tlačiara *Ottavia Petrucciho* (*Intabulatura de lauto I.—IV.*, Venetia 1507—1508) a zbierka *Libro de música de vihuela de mano* španielskeho lutnistu *Dona Luysa de Milana* (Valencia 1535). Španielsky prameň používa šesť horizontálnych linajok, ktoré predstavujú struny lutny ladené v pomere kvarta — kvarta — tercia — kvarta — kvarta. Ak najhlbšia struna lutny je veľké G, ako to bývalo bežné, potom na prázdnych strunách zaznievajú tóny G - c - f - a - d' - g'. Najhlbšia struna zodpovedá najnižšej linajke; ostatné tóny každej struny sú znázornené tak,

Padovana a la francese No. 2

The image shows three systems of musical notation for a piece titled 'Padovana a la francese No. 2'. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is a form of lute tablature where notes are represented by letters (C, F, G, A, B) and numbers (1-5) placed above and below the staff. The notes are connected by stems and beams. The first system has a 2/4 time signature. The second system has a 3/4 time signature. The third system has a 4/4 time signature. The notation is complex and rhythmic.

že jednotlivé „zväzky“ (Bund) rozložené v poltónových odstupoch sú označené číslicami od 1 po 9 (prázdna struna je vždy označená nulou), čím je každý tón presne lokalizovaný (akoby v súradnicovej sústave pomocou osí x a y). Talianske tabulatúry ako aj novšie španielske tlačie sa od tejto sústavy líšia jedine tým, že poradie linajok je opačné: najnižšia linajka reprezentuje najvyššiu strunu. Rytmus sa vyznačuje nad „osnovu“ už známymi symbolmi: $\text{||} \text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$ (semibrevis až semifusa), ku ktorým pristupujú znaky pre proporciu $P = 1/3$ semibrevis a $\beta 1/2 P$ (*proportio tripla*) a ojedinele aj znaky pre *proportio quintupla* $7 = 2/5 S.$, $\text{||} = 1/5 S.$

Pravda, lutnové tabulatúry — podobne ako španielska organová tabulatúra — nie sú schopné presne zaznamenať rytmus, rôzne trvanie tónov v jednotlivých hlasoch, keďže označené sú len najkratšie hodnoty. Či je potrebné rytmus v jednotlivých hlasoch podľa predpokladanej hudobnej logiky rekonštruovať, alebo či sa transkripcia rytmickej zložky lutnovej hudby má opierať iba o informáciu obsiahnutú v pôvodine, patrí medzi dávne spory muzikológie. Výsledok diskusií a polemik okolo tohto bodu sa dá zhrnúť asi takto: Keďže lutnová hudba je v podstate hudba polyfonická (aj keď sa polyfonické hudobné myslenie na lutne nemohlo tak rozvinúť ako napr. na organe), je dobré, najmä u skladieb koncipovaných v prísnejšom lineárnom slohu rešpektovať polyfonický princíp aj pri transkripcii, kým u skladieb akordicko-homofonických (tance a pod.) je vhodnejší doslovný prepis, kde okrem súčasne znejúcich tónov a akordov sú vyznačené iba najkratšie hodnoty.

b) Francúzska lutnová tabulatúra

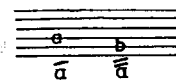
(210)

Základné princípy a pravidlá francúzskej lutnovej tabulatúry, ktorá na rozdiel od talianskej a španielskej udáva polohu prstov pravej ruky na hmatníku písmenami a ktorá sa stala — ako už bolo spomenuté — najrozšírenejším lutnovým notopisom, sú obsiahnuté v zbierke *Dixhuits basses danses garnies de Recoupes et Tordions*, ktorú v dvoch častiach r. 1529 vydal v Paríži *Pierre Attaignant*. Podľa tejto sústavy písmeno A označuje vždy prázdnu strunu; jednotlivé „zväzky“ sú aj tu usporiadané v poltónovom odstupe a sú označené písmenami B, C, D, E, F, G, H, I, resp. až K. Lutna má jedenásť strún zoskupených do šiestich tzv. zborov. Tri najhlbšie zborny majú struny zdvojené v oktáve, štvrtá a piata je zdvojená v unisone. Vrchná struna nazývaná *chanterelle* (spevná) zdvojená nie je. Ladenie strún lutny až do r. 1640, t. j. do reformy *Denisa Gaultiera*, vychádza zo struny G a je usporiadané v kvartových a terciových dištanciách: G - c - f - a - d' - g'. Aj rytmické znaky sú totožné s tými, ktoré používala talianska tabulatúra (rytmický znak napísaný do osnovy znamená pauzu). Systém pozostáva z piatich linajok; najvyššiu strunu znázorňuje vrchná linajka, hmaty na najhlbšej strune sú napísané pod sústavou linajok. Až koncom 16. stor. sa pre túto strunu pridala ďalšia, šiesta linajka. Bodka pod písmenom znamená, že tón sa má hrať ukazováčikom, dve bodky sa vzťahujú na tretí, tri bodky na štvrtý prst. Taktové čiary sa v 16. stor. vyskytujú iba sporadicky. V 17. stor. k pôvodným šiestim strunám boli pridávané tzv. *bourdonové* struny, fahané paralelne s ostatnými, ale už mimo hmatníka, takže nie je možné na ne klásť prsty, dajú sa iba podľa potreby preladiť. Bourdonové struny boli najčastejšie štyri a označovali sa písmenom *a* a krátkymi rovnými čiarami:

F = a, E = \bar{a} , D = $\bar{\bar{a}}$, C = $\bar{\bar{\bar{a}}}$

Rad F, E, D, C sa podľa tóniny skladby mohol zmeniť napr. na Fis, E, D, Cis alebo F, Es, D, C. Sikké, priečne zdola nahor cez osnovu vedené čiary udávali držané tóny alebo akordy.

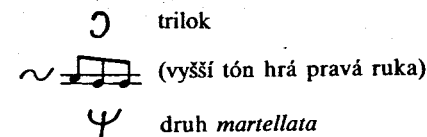
Okolo r. 1640 došlo pričinením slávneho lutnového virtuóza *Denisa Gaultiera* k zmene ladenia na A - d - f - a - d' - f' a k rozšíreniu počtu bourdonových strún zo štyroch na päť. Preladenie bourdonových strún podľa tóniny skladby — tzv. *scordatura* — je vyznačené vždy na začiatku skladby alebo cyklu skladieb súborom značiek nazývaných *accord*. Postupovalo sa tak, že zvisle nad symbolom patričnej bourdonovej struny sa na niektorej linajke vyznačila vrchná oktáva (príslušným písmenom podľa základného tónu skladby). Značili sa však len tie bourdonové struny, ktoré sa od diatonickej normy líšily, resp. ladenie sa udávalo skratkou. Ak teda pôvodné ladenie bourdonových strún je G, F, E, D, C, potom *accord* znázornený znakmi

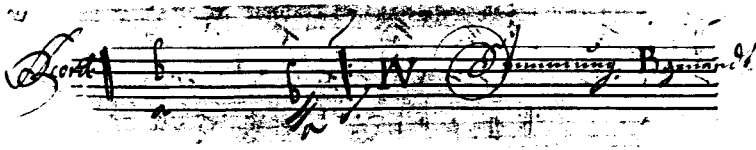


ho mení na G, F, Es, D, C. Napokon treba vedieť, že aj značky rytmu, umiestnené nad sústavou čiar, sa v 17.—18. storočí písali často trochu ináč než predtým, kurzívnejšie. Semibrevis (\diamond) je / alebo /, minima je \frown resp. \smile a semiminima sa písala dvojitou vlnovkou \sim .

Velmi pekným a poučným príkladom francúzskej lutnovej tabulatúry v podobe, v akej sa používala v strednej Európe, je zbierka lutnových skladieb z 2. polovice 17. stor., patriaca pôvodne rodine *Okolicsányi-Zsedényi*, ktorá je teraz majetkom ev. a. v. cirkvi v Levoči a z ktorej vyberáme ako ukážku krátku Áriu zo strany 180. Aby sme však túto skladbičku mohli správne prepísať, nestačí poznať len inventár používaných značiek a princípy lutnovej tabulatúry, ale je potrebné zistiť aj ladenie strún, na ktorých sa hrala (či náhodou nevybočujú zo štandardu) a rovnako ladenie strún bourdonových. Jedno i druhé možno našťastie ľahko vyčítať zo str. 177, na ktorej je vyznačené ladenie (*accord*). Z neho vyplýva, že najhlbšia struna je spodnou oktávou tónu označeného písmenom *b* na štvrtej strune zdola. Keďže táto struna je ladená ako malé *a* a písmeno *b* znamená l, hmat, t. j. zvýšenie prázdnej struny o poltón, je najhlbšia struna naladená (o oktávu nižšie než *b*) ako *B*. Analogickým spôsobom možno odvodiť aj bourdonové struny, z ktorých len tretia je zmenená z *E* na *Es* (spodná oktáva tónu *b* na 2. strune, ktorá je ladená na *d*). Bourdonové struny sú teda ladené ako G, F, Es, D, C; ostatné na B - d - f - a - d' - f'.

Ak sa podarí identifikovať znaky, ďalšia práca je viac-menej mechanická. Zvislé čiary medzi písmenami, ktoré sa vyskytujú v každom takte, označujú súčasne znejúce tóny a akordy; ináč aj tu je rytmus načrtnutý len aproximatívne, znakmi najkratších tónov. Z písmen treba pozorne rozlíšiť *c* (c) od *e* (e); *d* sa píše d . Semibrevis je /, minima \sim a semiminima \smile . Znaky vkladané medzi písmená (vzťahujú sa vždy k predchádzajúcemu písmenu) sa týkajú *ornamentiky* a sú zrejme totožné so znakmi, ktoré uvádza v jednej zbierke lutnových skladieb (Viedeň 1701) *Václav Radolt*:





60. Francúzska lutnová tabulatúra, vzorec ladenia
Levoča, Ev. a. v cirk. knižnica bez sign., s. 177, koniec 17. stor.



61. Francúzska lutnová tabulatúra
Levoča, Ev. a. v cirk. knižnica bez sign., s. 180, koniec 17. stor.



- U medzi dvoma písmenami znamená, že prvý tón hrá pravá ruka, druhý ľavá (legato)
- // tzv. *etoufement*, znejúci tón sa náhle „uškrťí“.

Áriu prepisujeme „doslovne“, aby sa čitateľ mohol zoznámiť aj s týmto spôsobom prepisu. Rekonštrukcia a doplnenie rytmických hodnôt vnútorných hlasov by vzhľadom na jednoduchú faktúru dielka nemali robiť ťažkosti.

c) Nemecká lutnová tabulatúra

Nemecká lutnová tabulatúra, ktorej počiatky sa spájajú s menom *Conrada Paumanna* (1409–1473) a ktorá je v porovnaní s predchádzajúcimi nesporne primitívnejšia, je založená na myšlienke lokalizácie každého hmatu zvláštnym znakom. Prázdne struny sa značili číslami. Najhlbšia — zrejme preto, lebo bola zavedená neskôr — nemala číslo, ostatné boli číslované od 1 po 5. Hmaty na hmatníku sa značili *priebežne* písmenami: prvý hmat, t. j. poltón, sa na 2.–5. strune značil radom písmen *a, b, c, d, e*, druhý hmat, t. j. celý tón písmenami *f, g, h, i, k*. Nakoľko však nemecká abeceda pozostávala z 23 písmen, 24 a 25 hmat sa značil symbolmi *et* (et) a *con* (con). Pre ďalšie hmaty sa písmená zdvojovali (*aa, bb, cc, atď.*), alebo sa nad ne písali vodorovné krátke čiary (*ā, b̄, c̄ atď.*). Značenie polôh na šiestej, t. j. najhlbšej strune (tzv. *Grossbrummer*) nebolo jednotné. Súbor znakov, ktoré použil r. 1536 vo svojej zbierke *Ein neugeordnet künstlich Lautenbuch* bratislavský rodák *Hans Neusiedler* vyzerá takto:

	t	1	2	3	4	5
A	a	b	c	d	e	
B	f	g	h	i	k	
C	l	m	n	o	p	
D	q	r	s	t	v	
E	x	y	z	ž	g	
F	ā	b̄	c̄	d̄	ē	
G	f̄	ḡ	h̄	ī	k̄	
H	l̄	m̄	n̄	ō	p̄	
	q̄	r̄	s̄	t̄	v̄	

62. Schéma notácie nemeckej lutnovej tabulatúry

Es volgt ein sehr kunstreicher Preambel oder Sinfonie/ darinn sind begriffen/
 viel mancher art von zufachen vñ dufachen doppel lauffen/ auch fyncupationes/
 vñ vil schöner fugen/ durch mich Hansen Neusiedler lustigsten zu samen gepocht/
 vñd coenigt.

rh.
 Preambel.

63. Nemecká lutnová tabulatúra
 H. Neusiedler. *Ein neugeordnet künstlich
 Lautenbuch (Preambel), Nürnberg 1536, f.
 Aa I' – Aa II*

Znaky pre rytmus sú tu presne tie isté, ktoré poznáme z talianskej praxe; Preambulum č. 41 z uvedenej zbierky preberáme z publikácie *H. Besselera* a *P. Gülkeho* *Schriftbild der Mehrstimmigen Musik III/5*. Skladba je transkribovaná polyfonicky, rytmus niektorých hlasov editori, rešpektujúc dobovú teóriu konsonancie a disonancie, dotvorili.

Na prvý pohľad je zrejmé, že nemecká lutnová tabulatúra, ktorou sú notované skladby *H. Neusiedlera*, *H. Judenküniga*, *A. Schlicka*, *W. Heckela*, *B. Jobina* a i., patrí medzi najmenej prehľadné a najťažkopádnejšie. Stačí uviesť, že rad tónov *c, d, e, f* sa píše ako *l, f, q, x*. Preto nečudo, že v 17. stor. bola aj v samotnom Nemecku nahradená jednoduchšou a ľahšie čitateľnou francúzskou tabulatúrou.

XII. Preambel

5. Tabulatúry pre iné nástroje

Tabulatúry pre iné než klávesové nástroje alebo lutnu majú z historického a paleografického hľadiska druhoradý význam. Ide skôr o rarity a kuriozity. Tabulatúry pre brnkacie nástroje príbuzné lutne sú v každom prípade závislé od niektorého systému — talianskeho alebo francúzskeho — lutnovej tabulatúry. Gitarové tabulatúry sa od lutnových líšia len používaním zvláštnych symbolov pre akordy, t. j. vytvorením istého druhu hudobnej stenografie. Húdba pre harfu sa zväčša notovala niektorou z tabulatúr pre klávesové nástroje. Ostatné nástroje, t. j. sláčikové a dychové, používali tabulatúru len okrajovo. Záujemcov o ne odkazujeme na príslušnú stať v 2. zväzku *Handbuch der Notationskunde* od *Johannesa Wolfa*.

6. Zásady transkripcie tabulatúr

Už viackrát sme v kapitole o tabulatúrach spomínali, že ak sa podari správne určiť zmysel tej-ktorej značky, t. j. ak vieme vniknúť do detailov určitého

písma, spoznať zvláštnosti tlačiara a pod., je „vylúštenie“ tabulatúry a jej „pretlmočenie“ do moderného notopisu pomerne jednoduché, aj keď neraz — najmä v prípade lutnových tabulatúr — časovo náročné. Prvým problémom, s ktorým sa musíme vyrovnáť, je charakteristika písma. Nazdávam sa, že kto sa s hudobnými prameňami a starými písmami dostáva častejšie do styku, tento problém rýchlo zvládne.

Zložitejšia je problematika rytmu. Tu, ako sme naznačili, treba rozhodnúť o pomere hodnôt tabulatúrnej a modernej notácie. Keďže sa v dobovej teoretickej literatúre znaky v tabulatúrach koordinovali so znakmi menzurálnej notácie, ide — stručne povedané — o otázku *ako prepísať semibrevis*. Odpoveď je však dosť ťažká: v 16. stor. zodpovedala semibrevis štvrtová nota, no okolo r. 1650 bol pomer už 1:1; skladby, ktoré vznikali v polovici 17. stor., môžeme prepísať tak, že semibrevis vyjadříme celou notou. Poukazuje na to jednak rad autentických tabuliek — napr. z tabulatúrneho zborníka sign. 13.990 levočskej ev. a. v. cirkevnej knižnice — kde semibrevis sa rovná 1 Schlag (t. j. tactus, takt), i oddeľovanie skupiny nôt v hodnote semibrevis do taktu (už v podstate moderného). Napokon, ak dáme znamienko rovnosti medzi semibrevis a celú notu, v prameňoch zo 17. stor. dostaneme aj z hľadiska notového obrazu najpriateľnejší výsledok — prevahu štvrtových, osminových a šestnásťtinových nôt. Pravda, univerzálny recept to nie je; zdá sa, že sa treba snažiť o dobre čitateľný prepis, podľa možností bez dlhých ako aj príliš krátkych nôt (napr. štyriašesťdesiatiny). Tu rozhoduje aj *druh taktu*. Diminované takty, ktoré sa ešte aj v 17. stor. často objavujú, treba náležite modernizovať; no skrátenie hodnôt je nutné vysvetliť v revíznej správe. Semibrevis v takte ♪ alebo ♩ neprepisujeme ani v prameňoch po roku 1650 ako ♪♫ alebo ♪♫♫ a nevysvetľujeme podstatu „diminúcie“, ale prepisujeme ako ♪♫♫ alebo ♪♫♫♫. Prepis v pomere 1:1 ešte najskôr znesie trojdobý takt, najmä ak nasleduje ako rýchly proporčný po dvojdobom (v suitových tancoch, v mnohoúsekových skladbách a pod.).

Ani spôsob transkripcie rytmu lutnových tabulatúr nemožno uniformizovať. Ak sa rozhodneme pre verný, „doslovný“ prepis, zachováme síce špecifickosť zápisu lutnovej hudby, ale získame v súčasnej notografii neobvyklý (nie však nezrozumiteľný) obraz. Preto opakujem: polyfonické formy je možné prepisovať s rytmickou rekonštrukciou, tak ako to vyplýva z vedenia hlasov, harmonicko-melodického priebehu skladby, z logiky faktúry. Tance, prelúdiá, toccaty a pod. t. j. skladby voľnejšieho, improvizáčného charakteru, akordicko-homofonické s nestálym počtom hlasov (freistimmig) možno prepisovať „doslovne“. Ani jeden spôsob nie je absolútne nesprávny a a priori nepriateľný.

Otázky súvisiace s ornamentikou, najmä s tzv. značkovými ornamentmi, sú príliš špecifické na to, aby sa v rámci tejto práce mohli čo len nastoliť. Inventár znakov — ozdôb bol v 17.—18. stor. taký veľký a nejednotný, že nezostáva nič iné, ako odkázať na príslušnú odbornú literatúru (aj keď sa k problematike hudobných ornamentov vrátíme ešte v nasledujúcej kapitole).

K praktickým radám a pokynom, ktoré sme uviedli v komentári k jednotlivým ukázkam prepisu z tabulatúrnych notácií, pripájame záverom ešte niekoľko všeobecnejších pokynov:

1. Všetky tabulatúry, teda aj tie, v ktorých niektorý hlas je zapísaný menzurálnou notáciou, prepisujeme zásadne do taktov, ktoré číslujeme po päť.

Was die Instrumente oder Zeichen der alten Tabulatur sind
von J. J. Schuler.

Ursprung.	Pausen.	Tabulatur	Pausen in der Tabulatur	
♩ Brevis.	I	• oder II	— 16/2	8 Schlag //
♪ Semibrevis	—	1 1/2	— 1	8 Schlag //
♫ Minima.	—	1/2	(Satzzeichen)	16 Schlag //
♬ Semiminima	—	1/4	(1 + 1)	32 Schlag //
♭ Fusa.	E	♭	♭ 16	16 Schlag //
♮ Semifusa	E	♮	♮ 16	16 Schlag //

Signum Repetitionis //: oder //: ♯

Instrumentum quomodo sit intendendum

♩ cum ♯ Oct. perfecta ♯ cum hoc ♯. ♯ ♯
 ♪ cum ♯ quint. imperfecta.
 ♫ cum ♯ oct. ♯ ♯ ♯ ♯
 ♬ cum ♯ quinta perfecta ♯ ♯ Oct. perfecta ♯ ♯
 ♭ cum ♯ quinta imperfecta a ♯ oct. perfecta. ♯ ♯ ♯ ♯
 ♮ cum ♯ quinta perfecta. ♯ ♯ oct. perfecta ♯ ♯ ♯ ♯
 ♮ cum ♯ quinta imperfecta ♯ ♯ oct. perfecta ♯ ♯

64. Porovnávací tabuľka hodnôt menzurálnej a tabulatúrnej notácie
Levoča, Ev. a. v. cirk. knižnica, 13.990, 17. stor.

2. Predznamenania možno zaviesť jedine tam, kde je tonálny zmysel skladby celkom jednoznačný; ináč je lepšie zachovať pôvodný spôsob kladenia posuviak a prihliadať na pokyny uvedené v predchádzajúcej kapitole. Treba si uvedomiť, že v písmenových a číselných tabulatúrach sa posuvky vzťahujú vždy len k jedinému tónu, ich platnosť nemožno rozširovať na celý takt!

3. Pri tabulatúrach pre klávesové nástroje je potrebné, aby prepis polyfonických skladieb zreteľne odrážal faktúru diela, t. j. aby bolo jasné, *ako sú jednotlivé hlasy vedené*, ako a kedy nastupujú, kedy sa odmlčia, križujú a pod. Preto je potrebné dbať na správny sled páuz, konzekventnosť v kladení nožičiek (najmä pri križení hlasov) a pod.

4. Všetky doplnky, napr. rozpis ornamentových značiek, podloženia jednotlivých hlasov textom, vypracovanie generálbasu treba realizovať tak, aby nebolo pochybností o tom, že ide o zásah či doplnok editora. Opravy chýb, rekonštrukciu sporných úsekov uvedieme navyše v revíznej správe.

5. Zásadám transkripcie, osobitostiam notácie a pod. venujeme vždy patričnú pozornosť; aby nevznikli nejasnosti a nedorozumenia, formulujeme ich slovné.

Vari najvýznamnejšou črtou vývoja notopisu po r. 1600 je snaha o *verný* a hlavne *jednoduchý, ľahko zrozumiteľný záznam hudobného diela*. Skladateľov, teoretikov a notátorov baroka, klasicizmu už nezaujímali problémy matematicko-abstraktného rázu, ako napr. menzúra, perfekcia, kolorovanie, proporcie, kánony a pod., ale čím ďalej tým viac sa do popredia dostával *interpretačno-practicistický aspekt notopisu*. Notopis už nebol dokonalým a konzekventne „uzavretým“ systémom vzťahov korešpondujúcim s axiómami scholastickej logiky, ale stačilo, keď bol dobrým a flexibilným nástrojom „materializácie“ vôle a predstáv skladateľa a solídny mostom spájajúcim tvorcovi hudby s interpretom. Preto už v 16. stor., no najmä v 17. storočí vypadlo z notácie všetko, čo nevyžadovala hudobná prax a čo sťažovalo jej pochopenie a uplatnenie. Notopis sa zbavil všetkého mimohudobného: odstránila sa filozoficko-teologická škrupina a koncom 17. stor. sa kodifikoval už moderný notopis, ktorý bol — síce nie bez problémov, ale predsa len všeobecne — prijatý.

16.—17. storočie charakterizuje nielen pluralita hudobných štýlov, ale aj pluralita spôsobov záznamu hudby. Diela komponované v *stile antico* (prima prattica), t. j. v lassovsko-palestrinovskom lineárno-polyfonickom tzv. prísnom slohu, boli ešte dlho po r. 1600 zapisované menzurálnou notáciou. Pravda, notopis *Aneriovcov, Animucciu, Sorianiho* a ďalších sa od notopisu napr. *Pierra de la Rue, Johannesesa Ockeghema* značne líši. Je len akýmsi excerptom, výťahom z ozajstnej menzurálnej notácie. Prevažuje tu jednoduchý tempus imperfectum diminutum, teda dvojdobé delenie hodnôt. Ligatúry táto notácia takmer nepozná. Hudba *Heinricha Schütza*, jeho veľkolepé duchovné koncerty, motetá, pašie, teda ensemblové diela sú zapísané už v podstate modernou notáciou. Táto notácia používa ešte — najmä v tlačených pamiatkach — hranaté tvary nôt prevzaté z menzurálnej notácie, hodnoty od semiminimy nižšie sa ešte nespájajú trámcami, taktové čiary, resp. čiary oddeľujúce breves alebo semibreves sa neobjavujú dôsledne. Hoci sa v prameňoch a v teoretických spisoch v súvislosti s týmto notopisom používa názvoslovie menzurálnej notácie — hovorí sa o semibrevis, minime a pod. — a hoci sa v ňom veľmi dlho uchovávaly akoby „z piety“ pozostatky menzuralizmov (ojedinelé ligatúry, kolorovanie, bizarné taktové znaky), nevyjadruje už táto notácia menzurálne metrické čítanie, ale moderné taktové čítanie. V súčasnej odbornej literatúre sa tento notopis — asi preto, lebo chýba iný výstižný termín — nazýva notopisom epochy generálneho basu, alebo *generálnobasovou notáciou*. Zrejme preto, lebo fixuje vokálno-inštrumentálne ensemblové diela založené na dualizme

ij & in secula fecu-
lo- rum A- men, A- men, A-
men, A- men.

à III. Voc. & II. Violin. Violino II.

N Ipsi Dominus.

67. Generálnobasová notácia, tlač
J. Kusser st., *Sacrum concertuum, quaternis
et quinis voc.*, Bratislava 1669

kolorovaného, ozdobovaného sopránu a akordického fundamenta vyjadreného číslami nad najhlbším hlasom („medzeru“ medzi nimi, prirodzene, vyplňali ďalšie, niekedy polyfonicky koncipované spevné a inštrumentálne hlasy).

Generálnobasová notácia bola asi v r. 1600—1750, ba i dlhšie, rozšírená v celej Európe. V najrozšírenejšej podobe prenikla aj na Slovensko, kde sa s ňou stretávame v rukopisoch i v tlačiach, a to nielen v prameňoch polyfonickej hudby s generálnym basom, ale aj v kancionáloch, kde sú ňou zapísané krátke, melodicky a rytmicky jednoduché skladby.

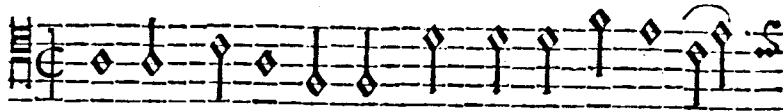
Popri menzurálnej a generálnobasovej notácii sa v 17. stor. udržali aj *tabulatúry*, ktorými sa — ako vieme — notovala sólová inštrumentálna hudba. Notové tabulatúry (pozri predchádzajúcu kapitolu) splynuli s generálnobasovou notáciou, organové písmenové tabulatúry boli po roku 1650 čoraz vzácnejšie. V tejto súvislosti nie je vari nevhodné pripomenúť, že termínom tabulatúra sa ešte aj v 19. storočí označovali zbierky klavírných a organových skladieb notovaných už celkom novým, moderným notopisom (ako je napr. *Tabellatúra* ináč zatiaľ bližšie neznámeho *Augusta Moravského* z r. 1827, ktorá je uložená v Literárnom archíve Matice slovenskej) a že niektorí vidiecki organisti využívajú prvky písmenovej tabulatúry — ako to ukazuje spevník nachádzajúci sa vo fondoch tejto inštitúcie — sa pokúšali o vytvorenie akéhosi maximálne úsporného notopisu, vhodného najmä pre primitívny zápis organového sprievodu duchovných piesní.

Aj spôsoby zápisu hudby sú v 17.—18. stor. rôzne. Ak odhliadneme od chorálnych rukopisov, ktoré sa v katolíckom prostredí udržali v takmer nezmenenej stredoveko-renesančnej kódexovej podobe i ďalej (pravda, chorálna notácia zodpovedala svojej hrubosťou a „neohrabanosťou“ chorálu deformovanému tridentskou reformou), menzurálny kódex, kde sú hlasy zapísané vedľa seba, ustúpil iným, vhodnejším formám notácie viachlasu. Na prvom mieste treba spomenúť notáciu v *hlasových zošitoch*, partoch. Motetá, omše, duchovné koncerty, árie, kantáty, opery, symfónie, divertimentá, oratóriá a pod. sa vo väčšine zbierok muzikálií zachovali hlavne vo forme hlasových zošitov.

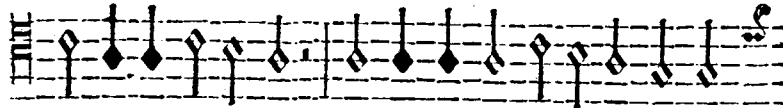
Princíp umiestňovania jednotlivých hlasov pod seba (bez ohľadu na ich polohu), teda princíp partitúry, bol známy už v 9. storočí. Týmto spôsobom sú notované prvé organá, skladby z okruhu školy Santiago de Compostela i Notre-Dame. Neskôr sa od tohto typu záznamu upustilo: Partitúry pre potreby dirigenta sa dlho nezhotovovali, koordinácia hlasov sa realizovala až pri interpretácii, tak ako je to v súčasnej dobe napr. pri komornej hre. Konečne, celá predrenesančná polyfónia mala sólisticko-komorné obsadenie, počet zúčastnených interpretov bol malý, a tak zladenie účinkujúcich sa dalo zvládnuť aj bez partitúry. Partitúry ako študijné materiály, t. j. ako viac-menej exaktné zápisy kompletných diel, sa začínajú objavovať znova až v 15.—16. stor. Prvé renesančné a barokové partitúry však boli zhotovené iba *ex post*, spísaním či intavoláciou polyfonických skladieb z hlasov „per sonar d'istrumento perfetto“ (1577), t. j. na použitie organistom alebo ako podklad pre štúdium diela. Spartovanie chansonsu *Guillauma Dufaya* *Cue jour le doibt*, ktoré okolo r. 1460 zhotovil anonymný organista, patrí medzi najstaršie dokumenty tohto druhu. Hlasy na spodnej osnove sú farebne odlišené a skupiny *brevés perfectae* oddeľujú zvislé čiary.

V 16. stor. niekedy dosť ťažko rozpoznať, či sa jedná o ozajstnú partitúru s vertikálnou koordináciou hlasov, alebo len o rukopis, v ktorom sú jednotlivé hlasy jednoducho navrstvené bez uvedomenia si vertikálnych vzťahov medzi nimi.

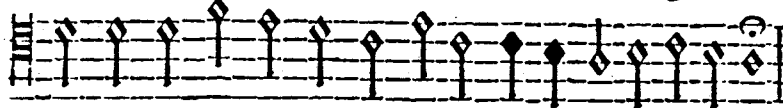
*Interea Pracentor Populi poterit vel hanc vel
sequentem canere.*



Pan Buh Wsemohücy wstal zmrtwychza dücy



Kyrie e lei son/ Kyri e e lei son zaspiwegme



Pana Bo ha wzdycęy chwalme zdrawabud Panno Marya.
Chwalmež Boha sweselym tot nam wsem Pismo wely/ Kyrie
eleison. Kyrie eleison zaspiwegme ic.
Gezu Kyriste wstalsy a nam prikład dal sy Kyrie eleison.
Kyrie eleison zaspiwegme ic.

*Et reliqui versiculi hujus Cantionis poterunt imponi: si
sufficiat tempus, etiam de Patronis Hungaria, poterit cani
sequens Cantio.*



Swati Patro nowe } Proste nam u Boha/ }
Dherstori Pano we } Swa reho ducha/ }
Kyrie

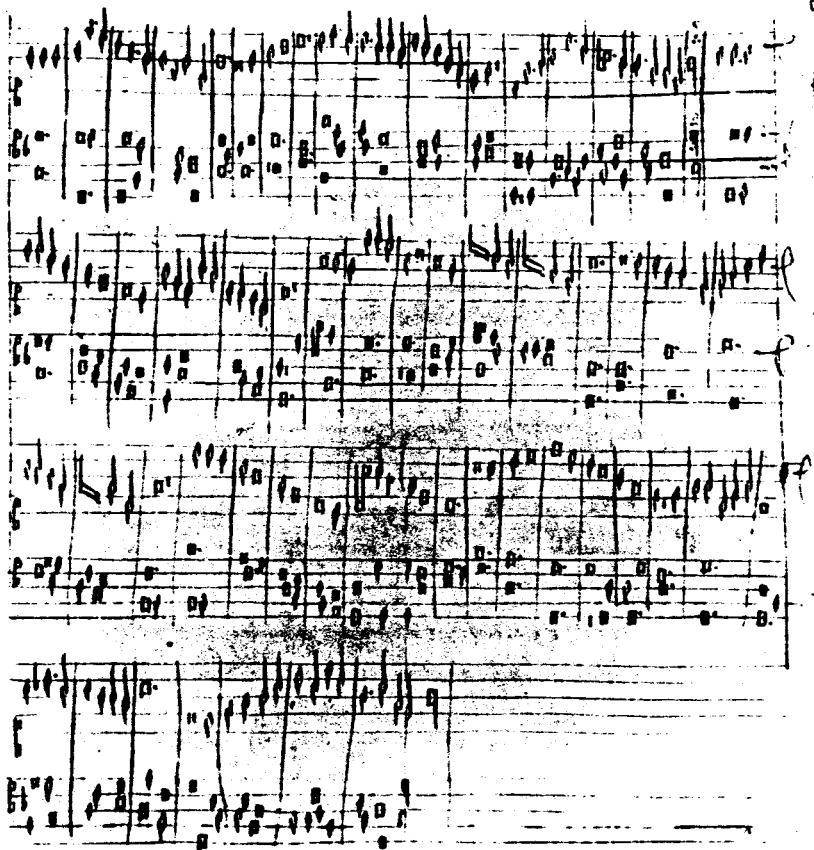
68. Notácia spevníka z 2. pol. 17. stor., tlač
Cantionale Rituale J. B. Hausenku, piaristu
českého pôvodu, pôsobiaceho v Prievdizi.
Vydané tlačou vo Viedni r. 1683

Dospodnye wsemohücy panerisü presadücy protu
Mrti zadane smylovatü, nãa nãdeje gunde nery nerytobe
Kdãkã hãge zãlostywe, ty adpustyl mlylostywe smochorãno dõh
Kyriste znebe poslanü, zgytõg panny narõteny smylosty trne smylyge nãche
Bena prona zde pracoval, cõtõry kãtal mlylost dãmãl, wbyl ad smylyge nãdnãri
Ty pely prona mlyho, dõg nam mede osnu bati to zãbyste dõbõg smylyge nãdnãri
mlylostidõbõg smylyge nãdnãri,
hospodnye smylyge nãdnãri,
to smylyge nãdnãri,
Dospodnye adpustylsty, a nãwstly ronal dõw mlystly gõg prãdnãri wõwõl smãdu
Dospodnye wõi nam d aty zãdãcy pãwle dãhly, fõdõwõ wõlõny slãhly, smylyge nã
Dospodnye gõwõ zhorõwõwõl, dãmãl dõwãkã pãkãny, budõg rymãlym smãny, zã smylyge
nãdnãri

69. Notácia rukopisného spevníka duchovných
piesni z 2. pol. 17. stor.
Matica slovenská, Literárny archív, zo
zbierok Vsevlada J. Gajdoša

70. Spevník duchovných piesni
s notáciou využívajúcou prvky tabulatúry.
rukopis, Matica slovenská, Lit. archív

Handwritten musical manuscript showing two columns of text with musical notation and tablature. The text is in a Gothic script and includes various musical notations and tablature symbols.



71. Jedna z najstarších partitúr
Wien, Österreichische Nationalbibliothek,
Cod. Vindob. 5094, f. 148^r, asi 1460

K takým pamiatkam patrí napr. zberka polyfonických skladieb z prelomu 16. a 17. stor. z Košíc. Časť *Esurientes implevit bonis* z päťhlasného zborového *Magnificat* od *Michaela Varottiho* (+ 1599) je notovaná bielou menzurálnou notáciou. Hoci jednotlivé hlasy sú umiestnené pod sebou od diskantu po bas, tóny zaznievajúce súčasne nie sú notované vo vertikálnej línii. Taktové čiary chýbajú, organizáciu syntaktických úsekov zaisťujú len apostrofy v notovej osnove a pauzy, ktoré pomáhajú orientácii. Zdá sa, že tento kódex patrí k prechodnému typu rukopisu, ktorý bol určený zborovým spevákom a ako tradičný menzurálny kódex sa umiestňoval na pult. Na druhej strane však už dokumentuje simultánno-blokovú koncepciu skladby, t.j. polyfonické dielo sa nepocituje ako viac-menej mecha-

Setti toni. M. Varotti.

D. *Esurientes esurien* tes implevit bonis et dui

A. *Esurientes esurientes* implevit bonis et dui

V. *Esurientes esurien* tes imple vit bo nis et dui

T. *Esurientes esurien* tes imple vit bo nis.

B. *Esurientes esurien* tes imple vit bonis.

72. Menzurálny kódex z Košíc, 16.—17. stor.

73. Baroková partitúra
Zborník polyfonických skladieb
pravdepodobne z Bratislavy, f. 32^r—33, po r.
1650

Deus Do-minus Deus Ca-ba oth Do-minus Deus Ca-ba oth

Tutti

Plu-mi st cae-li cae-li et terra ple-ni st cae-li cae-li et

terra ple-ni st cae-li cae-li et terra gloria tu-a gloria tu-a

Tutti con giung *f* *lo*

sa-na in-ex-cel-sis. O: qui est prin-cipium

Tutti con giung *f* *lo*

toe-hat cae-li et ter-rae. sa-na in-ex-cel-sis. Na-de-ro-ssus

Tutti con giung *f* *lo*

svet-mi o-zo-be ne. O: sa-na in-ex-cel-sis. Jo-se-phus

74. Partičelo
E. Pascha: Harmonia Pastoralis, f. 14b, 2. pol. 18. stor.

75. Autograf W. A. Mozarta
Symfonia C dur, KV. 551 „Jupiterská“

75. Autograf W. A. Mozarta
Symfonia C dur, KV. 551 „Jupiterská“

nická a sukcesívna konštrukcia k tenoru pripájaných hlasov, ale ako organický, znejúci celok.

Podstatne iný obraz majú mladšie pamiatky (zo 17. stor.), ako napríklad rukopis asi z rokov 1670–1680, súvisiaci podľa všetkého s hudobnou kultúrou barokovej Bratislavy, ktorý — ako to monografický výskum pamiatky celkom jednoznačne ukázal (pozri štúdiu Evy Pikorovej, Rukopisný zborník viac-hlasných skladieb zo 17. storočia, In: Musicologica Slovaca, roč. II., Bratislava 1970) — vznikol dodatočným spartovaním hlasov z rôznych, prevažne tlačených predlôh. Doteraz nie celkom bezpečne identifikovaný zostavovateľ táh taktové čiary konzekventne cez celú stranu. Aby však užívateľ rukopisu vedel spoľahlivo rozlíšiť jednotlivé riadky, rozmiestňuje ich začiatky v rôznom odstupe od ľavého okraja patričného listu.

Tento typ partitúry bol celkom iste určený pre dirigenta, *magistra cappellae*, regenschoriho. Podobnú funkciu mali v 17.–18. stor. aj tzv. *partičelá*, ktoré predstavovali akési resumé skladby sústredené na jednu alebo dve osnovy. Na spodnej bol notovaný generálny bas s číslami a ostatnými značkami, na vrchnej okrem melodického hlasu aj pokyny týkajúce sa nástupu ostatných hlasov.

Autentické partitúry, vypracované samotným skladateľom ako autografy, boli až do 16. storočia ešte zriedkavejšie. Dalo by sa dokonca povedať, že v modernom slova zmysle, t. j. ako záväzné podklady pre rozpis hlasov, naštudovanie skladby a pre jej edíciu vlastne ani nejestvovali. Spôsob, akým vznikala písomná

podoba ensemblovej hudobnej skladby v starých časoch, sa síce od spôsobu, ktorý existoval v 18.—19. stor. v zásade neodlišoval, no ako sa dozvedáme zo sporadických správ (napr. z informácie lüneburského kantora *Auctora Lampadia* v spise *Compendium musices*, Bern 1537), partitúru po dokončení skladby skladateľ väčšinou zámerne „zničil“. Prvé partitúry sa totiž nepísali na papier (bol ho nedostatok), ale na bridlicové *tabulae compositoriae*, ktoré sa po definitívnom dohotovení skladby, po odpise a rozpise všetkých hlasov do hlasových zošitov jednoducho zmazali. Túto nepochybné svojráznu a zaujímavú hypotézu, formulovanú v odbornej literatúre vlastne len na základe vyššie citovaného literárneho svedectva, podporuje zatiaľ, žiaľ, len jediný konkrétny názov bridlicovej kompozičnej tabuľky z belgického kostola *Saint-Feuillien de Fosse*. Pamiatka nájdená r. 1953, má rozmery 30×15 cm a je na nej vyrytých 6 osnov po 5 linajkách. Spolu s farbistým vyličením okolností objavu a historického významu je reprodukováaná v knihe francúzskeho muzikológa *Jacquesa Chailleyho* 40 000 let hudby (Praha 1965, str. 121).

V období vrcholného baroka a klasicizmu sa stala autografná partitúra už celkom bežná. Z Bachových, Händlových, Mozartových, Haydnových, Beethovenových skladieb sú k dispozícii ak nie vždy vlastnoručne napísané partitúry, tak aspoň dobové, autografu blízke či autorizované kópie hlasových materiálov i partitúr. Moderná partitúra s obvyklým usporiadaním hlasových skupín — dychové nástroje drevené, plechové, vokálne hlasy, sláčikové nástroje — sa objavuje až v 19. storočí. Ešte napr. u *W. A. Mozarta* v Symfónii C dur „Jupiterskej“, KV. 551 sú sláčikové nástroje písané najvyššie.

Napokon, aby sme sa vrátili k hlavným črtám vývinu notopisu po roku 1600, popri všetkej snahe o jednoduchosť a maximálne pohodlnú čitateľnosť notopisu, popri pluralite druhov a spôsobov záznamu hudby pozorujeme od 17. stor. aj postupné narastanie počtu prídavných, dopĺňujúcich a pomocných znakov, znamienok, symbolov, dotýkajúcich sa hlavne tempa, dynamiky, spôsobu prednesu a pod. Je však paradoxné, že zatiaľ čo menzurálna notácia, ktorá takéto znaky prakticky nepoznala a iba lakonicky zachytávala výskovo-časové parametre skladby, teda z hľadiska znejúcej hudby len takpovediac kosť, schému diela, sa môže stať ťažko dešifrovateľným hlavolamom, partitúra napr. symfonickej básne *Also sprach Zarathustra* od *Richarda Straussa* z r. 1896, plná rôznych grafických znakov, symbolov, slovných pokynov na upresnenie odtieňov požadovaného výrazu, spôsobu hry a pod., aj popri evidentnej možnosti subjektívneho pochopenia (čo sa koniec koncov predpokladá, ba požaduje a čo je jedným z tajomstiev veľkých dirigentov!) nie je ani neurčitá ani záhadná. Renesančný a barokový skladateľ rešpektoval tvorivého génia interpreta, ponechával mu veľkú slobodu a dával k dispozícii široký priestor nielen na realizáciu tzv. sekundárnych kvalít diela (tempa, dynamiky, inštrumentácie), ale aj pre zásahy do substancie skladby (ornamentika, dobové manieri). Romantický skladateľ o absolútnej prioritě tvorcu vôbec nediskutuje, partitúra skladby ako *ultima ratio* hudby nie je púhym podnetom k rozohraniu fantázie (pravda, pokiaľ sa nedostane do rúk kongeniálneho hudobníka, ako je to v prípade napr. skladieb *Jozefa Suka* v podaní *Václava Talicha*), ale ako prísne determinovaná *res facta* je normou, kde sa nič neponecháva ani náhode ani ľubovôli.

Vo vývoji od 17. stor. pozorujeme ďalej markantný *unifikačno-integračný* trend, t. j. postupné, vcelku rýchle a úspešné vytváranie jednotného európskeho

The image displays a page of a musical score for Richard Strauss's 'Also sprach Zarathustra'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are tempo markings: 'rit. a tempo' and 'breiter werden'. The instruments listed on the left include: 1. Gr. Fl. (1st Flute), 1. Kl. (K) (1st Clarinet), 2. Kl. (K) (2nd Clarinet), 1. Fag. (1st Bassoon), 1. 2. H. (F) (1st and 2nd Horns), 3. 4. H. (F) (3rd and 4th Horns), 1. 2. Pos. (1st and 2nd Trombones), 3. Pos. (3rd Trombone), Pk. (Percussion), gr. Tr. (Grand Trombone), Vlc. (Violin), Kb. (Cello), 3. 4. H. (F) (3rd and 4th Horns), Orgel (Organ), 1. Vl. (1st Violin), 1. Pult. (1st Violin part), Hr. (Harp), 1. Pult. (1st Violin part), 1. Pult. (1st Violin part), and 2. Pult. (2nd Violin part). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, dim., mf, p, f, cresc., decresc.), articulation (pizz., arco), and performance instructions (Dämpfer weg, mit Dämpfer, ohne Dämpfer). The organ part is marked 'Mäßig langsam, mit Andacht. (♩: 72)'. The violin parts are marked 'cresc.' and 'decresc.'. The horn parts have 'mit Dämpfer' and 'ohne Dämpfer' markings. The string parts have 'arco' markings.

76. Romantická partitúra, tlač
R. Strauss, *Also sprach Zarathustra*,
U. E. Wien



77. Autograf J. S. Bacha
Parti violy da gamba z Matúšových pašijí

notopisu. Tento moment vari najlepšie vynikne, ak si porovnáme situáciu v stredoveku so stavom okolo r. 1700 a neskôr. Rozdiel je tu priam priepastný. Okolo r. 1000—1100 vidíme na scéne Európy vari niekoľko desiatok rôznych regionálnych druhov neum, a je celkom isté, že spevák napr. z niektorého akvitánskeho kláštora by sotva vedel čo s neumovaným rukopisom povedzme sanktgallenským. Menzurálna notácia talianskeho trecenta so svojimi divíziami sa nemohla stať bezprostredne zrozumiteľnou diskantistovi z Francúzska alebo Anglicka, a nie je pravdepodobné, že bežný nemecký organista by vedel *prima vista* hrať z niektorej tabulatúry španielskej. Aristokratické dámy, ktoré si medzi r. 1500—1600 krátili chvíľu hrou na lutne, celkom isto nemali predstavu o úskaliach menzurálnych proporcií.

Toto všetko sa po r. 1600 počas necelých 100 až 150 rokov od základu radikálne zmenilo. Všetka hudba — až na gregoriánsky chorál, ktorý si uchováva gotické a románske noty, ale ktorého význam klesá na minimum — vokálna, inštrumentálna, sólová, komorná, orchestrálna, scénická atď. sa na celom európskom území notuje jednou jedinou notáciou, notáciou, ktorá vznikla kontamináciou notových symbolov prevzatých z menzurálnej notácie a jej princípov a notačných princípov prevzatých z notových organových tabulatúr. Hoci tu niet miesta na podrobnejšie vykreslenie dejín nototlače, vývoja rôznych techník notovej typografie, je potrebné aspoň veľmi dôrazne upozorniť na to, že vynájdenie nototlače (okolo r. 1473) a jej rozšírenie (v 16. stor. a najmä v 17. storočí) má vari rozhodujúcu úlohu a zásluhu na tom, že napr. diela Beethovena, Prokofieva sa dnes hrajú približne rovnako na celom svete. Jednotný, maximálne unifikovaný moderný notopis (a navyše technické vymoženosti rozširovania muzikálií tlačou) dopomohli k zotretiu prakticky všetkých národnokrajinných zvláštností notopisu. Ak aj odborník zistí nejaké rozdiely napr. medzi americkou a poľskou hudobninou, z hľadiska použiteľnosti a všeobecnej zrozumiteľnosti sú to celkom irelevantné, mikroskopicky bezvýznamné odchýlky. Z poľského súborného vydania Chopinovo diela môže hrať poľský, argentínsky, islandský a hocaký iný klavirista!

Aké sú hlavné princípy modernej notácie, čo je v nej nové a približne akým spôsobom prebiehal vývoj?

Predovšetkým, ak odhliadneme od vyššie spomínaných reliktov menzuralizmov v 17. stor. (napr. väčšinou afunkčné kolorovanie, t. j. čiernenie niektorých nôt, jednoduché binárne ligatúry cum opposita proprietate, príležitostný výskyt longy a maximy), najdôležitejšou oblasťou notačných premien je tá, ktorá má vizuálne vyjadriť prechod od menzurálno-metrickej organizácie časového priebehu hudby k *taktovo-rytmickej*. Tu na prvom mieste treba spomenúť zavedenie konštantných notových hodnôt spočívajúcich na dôslednom a mechanickom *binárnom delení* a zavedenie *taktových čiar*, ktoré — nahradzujúc *punctum divisionis* — neudávajú len metricky rovnaké úseky, ale aj hierarchicky odstupňovaný prízvuk (1. doba, potom 3., 2. a 4. doba). Binárne delenie je delenie základné, každé iné — trioly, kvintoly, sextoly a pod. — sa musí zvlášť vyznačiť.

Taktové označenie (zlomky), ktoré môže byť čo sa týka vzhľadu s menzurálnymi znakmi úplne totožné, nevyjadruje žiadne delenie hodnôt, gradusy alebo proporcie, ale *počet* (v čitateli) a *druh* (v menovateli) *nôt*. Symbol $3/2$ v 17. storočí už nie je znakom pre *proportio sesquialtera*, ale znamená, že takt obsahuje tri polové hodnoty. $3/2$ -takt vyžadoval v tom čase rýchlejšie tempo, t. j.

82. Pismo F. Chopina

Cardai Macabre.

Allegro

83. Pismo F. Liszta

Quartetto *And. Sordina*

Alte

Molto mod.

Al tempo

And.

84. Pismo B. Smetanu

polové noty sa hrali rýchlejšie ako v 4/4-takte, t. j. udržiavala sa spomienka na menzurálno-proporčnú prax, no to na podstate veci nič nemení. Základnú hodnotu je už v 16. stor. semibrevis premenená na celú notu, no zatiaľ čo objektívne trvanie menzurálnej semibrevis bolo v 14.—16. stor. absolútne (určené — približne — pulzom zdravého človeka, resp. pohodlnou chôdzou), po r. 1600 sa stalo trvanie nôt úplne *relatívne* a závislé od afektu skladby. Neskôr, od 19. storočia, sa určovalo údajom *metronómu* (skonštruoval ho viedenský mechanik *J. N. Mälzel*, patentovaný bol r. 1816).

V notovom obraze hudby od 17. stor. prevažujú okrúhle tvary nôt. Hranaté tvary sa však udržiavajú jednak v menzurálnych kódexoch, no najmä v monumentálno-kaligrafických luxusných exemplároch a v tlačiach až do 18. stor. Veľmi výraznú grafickú podobu novovekej notácii dodávajú *trámce*, ktoré spájajú skupiny osminových, šestnásťtinových a dvaatridsatinových hodnôt. Objavujú sa najprv v inštrumentálnych, ale neskôr aj vo vokálnych partoch (v koloratúrach). Opakujúce sa figúry, dôležité elementy inštrumentálnych idiómov, sa *in extenso* nevypisujú, ale značia sa rôznymi *abreviáciami*. Príznačné pre tendencie písať nielen dobre čitateľné noty, ale aj pre snahu o ekonomickosť notového záznamu je spočítavanie celotaktových pomlák a používanie jedného druhu znaku (4/4 pomlka) pre všetky druhy celotaktových pauz (t. j. pre pauzu v trvaní 3/2, 6/4, 12/8 a pod.).

Chiavetty, t. j. kľúče na inej linajke než sa kládli obvykle pre určitý hlas (zrejme aby neboli potrebné pomocné čiary), v 17. storočí vyšli z módy; soprán sa notoval c-kľúčom na prvej linajke, alt na tretej a tenor na štvrtej linajke. Bas mal F-kľúč na štvrtej linajke. Pre inštrumentálne party — okrem trombónov, fagotu a viol — sa väčšinou používal G-kľúč (husľový) a F-kľúče. V klavírnej hudbe sa ešte aj v 18.—19. stor. pravá ruka notovala v sopránovom kľúči, ľavá v tenorovom, resp. barytónovom kľúči. V 19. stor. sa postupne všetky c-kľúče nahrádzajú g-kľúčom, t. j. husľovým, len pre tenor sa až dodnes používa tzv. oktávový kľúč (číta sa o oktávu nižšie, čo vyjadruje číselný index pri kľúči $\frac{1}{2}$).

Postupne sa stabilizoval aj spôsob písania *akcidentál*, ktoré sa v 15.—16. stor. kládli nedôsledne a ktoré obvyčajne podľa vedenia hlasu a súčasného zaznievania na pozadí diatonickej tónovej sústavy musel doplňovať sám spevák, resp. kapelník (tzv. *accidentiae subintelectae*). Až do 18. stor. sa však píšu iba krížiky (# * ✕ ✖) a bé (b), ktoré udávajú akékoľvek poltónové zvýšenie či zníženie, t. j. vystupujú aj vo funkcii odrážok. Samostatný znak pre odrážku sa objavuje pomerne neskoro (až 18.—19. stor.). *Es* sa často ešte aj v 18. storočí písalo ako *dis*: symfónia *Es* dur je ešte *sinfonia in Dis* a až prijatím harmonického systému *J. Ph. Rameaua* (1683—1764) sa presadilo písanie akcidentál podľa skutočného tónálneho zmyslu skladby. V 19. stor. platí krížik, bé a odrážka pre celý takt; dovtedy platili tieto znaky len pre tón, pred ktorým sa nachádzali, nanajvýš pre tón bezprostredne nasledujúci, resp. pre opakovaný tón po sekundovom kroku (gis-a-gis). *Predznamenania* platia, aj keď sú vyznačené len v jedinej polohe, pre všetky oktávy.

Výrazom snahy o elimináciu improvizáčného elementu a o presnosť sú údaje, týkajúce sa *inštrumentácie*. Asi od prvej polovice 17. stor. je priestor pre fantáziu a ľubovôľu dirigenta čoraz užší. Obsadenie skladby, požadované sólové i zborové hlasy a nástroje sú udané celkom jednoznačne. Prax zdvojovania spevného partu nástrojovým a naopak, v 14.—15. stor. ba i v 16. stor. celkom samozrejماً a bežná, bola v 17. stor. už prekonaným archaizmom. Tzv. *programová*

I N D E X.

1. Kyrie	d 3. F. in Gant. 3. in Ripano 2. Violin 2. Clarin. & 3. Tromb.
2. Kyrie	d 4. F. in Cant. 4. in Rip. uno 2. Corni. & 3. Tromb.
3. Dominus ad adferendum	d 7. F. in Cant. 7. in Ripano 2. Violin.
4. Dixit Dominus	d 7. F. in Cant. 7. in Ripano 2. Violin.
5. Magnificat	d 7. F. in Cant. 7. in Ripano 2. Violin.
6. Magnificat	d 7. F. in Cant. 7. in Ripano 2. Viol.
7. Vi Deus Ludamur	d 6. F. in Cant. 2. in Ripano 2. Viol. & 4. Clarin.
8. Adfuro.	d 6. F. in Cant. 6. in Rip. uno 4. Violin.
9. Adfuro.	d 6. F. in Cant. 6. in Rip. uno 4. Violin.
10. Eius gratias	d 6. F. in Cant. 6. in Rip. & 4. Viol.
11. Oratio	d 7. F. in Cant. 7. in Ripano 2. Violin.
12. Ipsi dominus	d 6. F. in Cant. 6. in Rip. & 2. Violin.
13. Cor mundum	d 6. F. in Cant. 6. in Rip. uno 2. Fagot & 3. Viol. *
14. Miserere	d 7. F. in Cant. 7. in Rip. & 2. Viol.
15. Miserere	d 7. F. in Cant. 7. in Rip. & 2. Viol.
16. Dominus Ipsi Gloria	d 2. Cant.
17. Amenitas in un.	Cant. & primo Violin.
18. O venerabile	Cant. Alt. & 2. Violin.
19. Venit ad un.	Cant. Alt. Ten. uno 2. Violin.
20. Iudica Dominus	2. Cant. primo Violin & primo Corni.
21. Etiam in Dominus	Cant. Bass. & primo Violin.
22. Insuper amen	3. Cant. & primo Alt.

SOLI DEO GLORIA



85. Obsah zbičky Opus Musicum
S. Capricorna

inštrumentácia, t. j. obsadenie skladby podľa zmyslu textu, resp. afektovo-emocionálneho obsahu, delenie súboru na *solo-tutti*, *cori favoriti* (vybráni hudobníci a speváci), na hlasy obligátne a *ad libitum*, na *coro I., II., III., IV.* a pod. bolo vystriedané apodiktickým označením partu a rozpisom obsadenia, ako je to napr. v obsahu zbičky *Opus Musicum Samuela Capricorna* z roku 1655.

Istá subjektivita vládla v používaní znamienok pre *dynamiku*. Ich druh

a množstvo závisia od intencie skladateľa a od štýlu. Vcelku sa dá povedať, že v hudbe 19. stor. je ich — až na isté výnimky (napr. partitúry *Antona Brucknera*) — viac, než v predchádzajúcom storočí.

Znaky, pokyny, vysvetlivky a pod., vzťahujúce sa na *tempo a výraz*, sa v plnej miere používajú od 18. storočia; v partitúrach a v hlasových zôšitoch do r. 1700 ešte nie sú príliš časté. Až do čias *Ludwiga van Beethovena* a hudobného romantizmu boli používané skoro výlučne talianske termíny (adagio, allegro, grave, maestoso, con brio a pod.); údaje v iných jazykoch, najmä nemecké, francúzske a ruské sa objavili až v súvislosti s rozvojom národných hudobných škôl. Niektorí skladatelia píšú termíny v troch rečiach (taliansko-nemecky, francúzsko-nemecky a i.). Pravda, význam tempových údajov je relatívny. Isté je, že údaj presto má napr. u *J. S. Bacha* iný význam než u *Franza Liszta*. Poriadok sa dosiahol až zavedením metronómu. Artikulácia, frázovanie a dynamika sa značí nielen grafickými symbolmi (bodkou, apostrofom $\overset{\frown}{\curvearrowright}$ a pod.), ale aj slovami: *non legato*, *staccato*, *portamento* a pod.

V 15.—16. stor. patrilo medzi najproblematickejšie partie notopisu predovšetkým učenie o menzurálnych proporciách. V 17.—18. stor. toto miesto zaujala *hudobná ornamentika*. Zatiaľ čo proporcie sa dostávali zo sféry teoretického uvažovania do reálnej praxe, ornamenty tvorili v období hudobného baroka podstatnú zložku každého, najmä však inštrumentálneho prejavu. Medzi r. 1600—1750 sa máloktorá skladba hrala tak ako bola napísaná. Interpret nedomýšľal a nedotváral iba dynamiku, tempo a pod., ale realizáciou ozdôb, figúr, pasáží a pod. nemalým spôsobom menil aj vlastnú melodickú líniu a harmonickú podstatu skladby. Išlo to dokonca tak ďaleko, že ak niekto chcel predniesť skladbu bez ozdôb, t. j. iba ju „odhrať“, musel to osobitne zdôvodniť a vysvetliť. Ornamenty mali svoj zmysel a logiku: pomáhali „predĺžiť“ tóny na čembale, podčiarkovali afekt skladby a dávali zároveň priestor na uplatnenie schopností interpreta, ktorý ich prostredníctvom mohol rozvinúť svoju virtuozitu a talent. Ornamentika, ktorú v 17.—18. stor. pridával a vytváral interpret, je podľa dobových názorov dvojaká. Tzv. *willkürliche Manieren* sú viac-menej voľné improvizácie závislé od okamžitého nápadu, schopností a nadania hráča. Ako také sa nezapisovali, no pokiaľ sa príklady týchto manier predsa len zachovali ako ilustrácia dobovej praxe, ide zväčša o bravúrne, technicky náročné fantázie (behy, rozložené akordy, skoky, dvojhmaty a pod.) nie nepodobné sólovej koncertnej kadencii. Oproti nim stoja tzv. *wesentliche Manieren*, t. j. pomerne jednoduché hudobné tvary so stereotypnými črtami: trilky, mordenty, prírazy, obaly a pod. Na rozdiel od prvého typu, kde prevažuje funkcia expresívna, tu stojí v popredí *dekoratívny charakter*. *Wesentliche Manieren* vnášajú do hudby pohyb, pestrosť, napätie, sú „aromatickým korením“, „pikantnou prísadou“ vyplývajúcou z diskurzívno-formulovitej koncepcie melódie baroka a klasicizmu.

V histórii hudobnej ornamentiky sa podľa významného maďarského muzikológa *Bence Szabolcsiho* (*A zenei ékesítés európai körzetei*, in: *Melódia története, vázlatok a zenei stílus multjából*, Budapest 1950) dajú na európskej pôde rozoznať dve fázy. V prvej, ktorá siaha od čias *Paumanna*, *Ortizy*, *Dirutu* až asi do polovice 17. stor., sa chápe ornamentika ako živý tvorivý proces. Po predele približne medzi rokmi 1650—1700 začala ornamentika fungovať — obrazne povedané — ako skamenelina. Ozdoby nadobudli konštantnú, skonvencionalizovanú podobu, stali sa z nich viac-menej hotové prvky, formuly, pre ktoré sa už

v 17. stor., ale hlavne v prvej polovici 18. stor., vytvoril *arsenál grafických značiek*. Ich význam, podoba a tvar sa podľa krajín, štýlu, „školy“, ba i autora menil; jednotliví autori — dobová literatúra k tejto problematike je ozaj obsiahla — podávajú zavše také odlišné vysvetlenie, že skutočný význam toho-ktorého ornamentu sa určuje veľmi ťažko. Preto štúdium tohto problému tvorí veľmi špeciálnu disciplínu hudobnej historiografie a, prirodzene, dôležitú súčasť prípravy prameňa k edícii. Riešiť úspešne problematiku značkových ornamentov predpokladá znalosť nielen dobovej odbornej literatúry, ale okrem výskumu samotných skladieb v originálnom notovom znení aj porovnávanie dobových teoretických spisov, učebníc hudby, škôl hry na nástrojoch a pod. Z kníh, ktoré sú aj u nás prístupné, odporúčame ako dobrý úvod prácu anglického muzikológa a organológa *Arnolda Dolmetscha* *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* (London 1925, čes. preklad Interpretace hudby 17. a 18. stouletí, Praha 1958).

Napokon po r. 1600, ale hlavne od druhej polovice 18. stor. sa čoraz častejšie vyznačuje aj tzv. *aplikatúra*, t. j. prstoklad sláčikových, klávesových a brnkacích nástrojov, resp. ťahy sláčika. Doplnenie edície diela prstokladom a inými náležitosťami uľahčujúcimi prednes je však viac doménou upravovateľa a editora než skladateľa.

V súčasnej dobe bežne používaný notopis, prostredníctvom ktorého sa s hudbou zoznamujú žiaci základných hudobných škôl, členovia symfonických orchestrov i hviezdy koncertných pódii, je výsledkom asi tisícročného vývinu. Jeho ovládnutie je síce podmienené poznaním elementov a systému teórie novovekej európskej hudby, no je to notopis jednoduchý a logický; jeho princípy sa dajú osvojiť v pomerne krátkom čase a bez zvláštnej námahy. Iste nie je absolútne dokonalý, jeho platnosť je obmedzená a relatívna. Je otázne, či ho možno bez väčších zásahov použiť napr. pre zápis hudby z repertoáru javanského orchestra, resp. či je vôbec použiteľný na prepis manieristickej menzurálnej notácie a pod. Vážny záujemca si v 2. zväzku často uvádzanej knihy *Handbuch der Notationskunde* od *Johannesa Wolfa* môže prečítať osobitnú stať (III. a IV. časť) o rôznych pokusoch zreformovať, vylepšiť, zjednodušiť európsky notopis i o experimentoch s rôznymi individuálnymi notačnými vynálezmi datujúcimi sa už od renesancie. Je medzi nimi veľa extravagantných a bizarných, ale aj vtipných a múdrych nápadov. Vývoj však neurčovali nápady, idey a vynálezy jednotlivcov, ale potreby kolektívnej hudobnej praxe. Niet pochybnosti o tom, že súčasný notopis je možné reformovať, zdá sa však, že až na výnimky, o ktorých budeme hovoriť v nasledujúcej kapitole, si súčasná notácia v základných črtách, ako notácia pre diatonicko-chromatickú temperovane ladenú a taktovo chápanú hudbu, svoju platnosť udrží.

V predchádzajúcich kapitolách sme sa po vysvetlení princípov určitej notácie zaoberali zásadami jej transkripcie. Táto stať tu prirodzene odpadá, pretože skladbu, ktorá vznikla v 18.—19. stor. neprepisujeme, iba jej zápis modernizujeme, notový obraz prispôbujeme súčasnej praxi a zvyklostiam, aktualizujeme ho. C-kľúče nahrádzujeme husľovým a basovým, predznamenanania opravujeme podľa dnešného spôsobu písania, nástroje v partitúre takisto píšeme podľa moderných zvyklostí. Do popredia sa dostávajú iné problémy, ktorých diskusia prekračuje rámec tejto práce — problematika porovnávania prameňov, hľadania najlepšieho, najautentickejšieho znenia, príprava dobrej a spoľahlivej edície, exaktnej revíznej správy. Aj tu odkazujeme na literatúru, z ktorej vyzdvihujeme súbory štúdií *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben* (editor *Georg*

von Dadelsen, Kassel 1967) a Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins (editor Thrasybulos Georgiades, Kassel 1971), v ktorých sú zhrnuté dlhoročné skúsenosti z práce na vydaniach diel svetovej hudby od stredoveku až po 19. storočie. Zároveň odkazujeme aj na mnohozväzkovú sériu *Musica Antiqua Bohemica*, v ktorej vychádzajú na vysokej edičnotechnickej i notografickej úrovni reprezentatívne diela hudby českej renesancie, baroka a klasicizmu.

VIII. Notopis v 20. storočí

Keď sa v záverečnej kapitole budeme zamýšľať nad stavom, problémami a perspektívami notopisu a grafického záznamu hudby vôbec v prítomnosti, pôjde nám prirodzene predovšetkým o notačné problémy tej hudby, ktorá sa programovo usiluje o prekonanie bariér tradičného, klasicko-romantického hudobného myslenia, t. j. o notáciu tzv. „novej hudby“. Uvedomujeme si však, že „nová hudba“ je kategória príliš široká, mnohoznačná, ba i protirečivá. V našom storočí sa ešte stále komponuje veľa hudby, ktorá sa vcelku uspokojivo a bez veľkých ťažkostí dá zapísať bežnou, žiakovi základnej hudobnej školy známou notáciou. Treba poznamenať, že to nemusí byť a priori staromódna, akademická tvorba. Na druhej strane sa však denne rodí hudba, ktorá používa iné hudobnokompozičné prostriedky, má od historickej európskej hudby diametrálne odlišné zámery, jej zvukový a zážitkový svet je celkom iný. Skrátka, vzniká hudba, ktorá vyžaduje iné, nové, originálne, neraz na prvý pohľad šokujúce spôsoby záznamu. Napokon, medzi oboma krajnosťami sa vinie akási stredná cesta: aj hudba, ktorá sa neusiluje o úplnú a radikálnu negáciu dejinného odkazu, ale vychádza z pokrokových tradícií, formuje nové predpoklady a vyhladky.

Z tohto hľadiska, t. j. zo stanoviska akejsi elementárnej stratifikácie diania (ktorá však ani zďaleka nevystihuje ozajstnú zložitú situáciu v 2. polovici nášho storočia, ale ako pracovná pomôcka vyhovuje), sa svet notopisu rozčleňuje teraz na tri veľké, vyhranené, ale vzájomne geneticky i štruktúralne súvisiace komplexy.

Najprv sa zoznámime s rozličnými pokusmi o *čiasťkové vylepšenie*, upresnenie a eventuálne zjednodušenie tradičného notopisu 20. stor. pri zachovaní a rešpektovaní jeho osvedčených zásad.

Druhý komplex predstavujú rozličné *reformy notácie*, ktoré v podstate vychádzajú z diatonicko-chromatickej sústavy a z taktovej organizácie časového parametra, ale chcú si vy dobyť priestor aj pre záznam skladieb presahujúcich tento rámec. Sú to typy notácií — podľa presvedčenia ich tvorcov a stúpcov — spôsobilé adekvátnejšie a ľahšie zachytiť akúkoľvek „starú“ hudbu, zároveň však adaptabilné aj pre „novú“ hudbu.

Napokon, do tretieho komplexu zaraďujeme notácie, ktoré buď bežný európsky notopis úplne odmietajú, alebo preberajú z nej podľa ľubovôle a momentálnej potreby iba niektoré vonkajšie znaky a prvky. Tento komplex je najmnohotvárnejší, najzložitejší a najťažšie vysvetliteľný.

Hneď teraz však treba dodať, že vzhľadom na štýlový ambitus hudby 20. stor. je celá notačná problematika súčasnosti tak enormne obsiahla a náročná,