

že sa budeme musieť uspokojiť iba so stručnou informáciou a charakteristikou matérie a vážneho záujemcu odkázať na príslušnú odbornú literatúru.

1. Tradičná notácia, pokusy o jej vylepšenie

Veľká, možno povedať, že najväčšia časť tzv. vážnej hudby asi do polovice 20. stor. sa notuje v zásade tradičnou, z 18.—19. stor. pochádzajúcou notáciou. Notový obraz je však niekedy zvláštny, zložitý, neprehľadný. Tak napr. v 4. sláčikovom kvartete Bélu Bartóka z roku 1928 nachádzame veľa rôznych slovných pokynov, týkajúcich sa tempa, spôsobu prednesu, rytmu, dynamiky, rozličné znaky a symboly vzťahujúce sa na techniku hry a pod. Napriek tomu všetkému, t.j. „čitateľnosť“ takejto partitúry je v porovnaní s analogickými skladbami povedzme o sto rokov staršími nepomerne ľahšia, možno toto jedinečné Bartókovo kvarteto zaradiť medzi skladby vcelku zapadajúce ešte do kategórie tradičných notových záznamov. Zápas o „novú“ hudbu sa tu odohráva na bojisku „starej“ notácie, ale pomocou istého rozširovania znakového inventára, ktorým sa má lepšie vystihnúť predstava skladateľa, jeho zvukové, farebné a rytmické zámery.

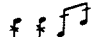
Slovné pokyny, grafické znaky, symboly a rôzne prídavné značky, ktorými sa majú adekvátne postihnúť zvláštnosti, najmä zvukové efekty „tradičnej“ hudby 20. storočia, je veľa. Skoro by sa dalo povedať, že každý skladateľ si vytvára svoj vlastný, individuálny notový „rukopis“, zvyklosti, techniku a sémantiku.

V podstate ide o *verbálne* výrazy talianske, no aj v iných jazykoch. K bežnému *andante*, *presto*, *amoroso*, *con fuoco* pristupujú výrazy ako napr. *tornando*, *non arpeggio*, *lunga*, *con tutta la lunghezza dell'arco*, *marcatissimo*, *ruvido*, ale aj *sehr rasch*, *immer noch pizz.*, *hervortretend*, *sehr deutlich*, *Bogen am Steg*, *Zeitmass schwungvoll*, *sehr zart*; *doux et expresif*, *sur la touche*, *position nat.*, *très en dehors*, *dans le mouvement plus animé* a pod. Stretávame sa s nimi u Bartóka, Schönberga, Debussyho atď.

Sem patria tiež grafické znaky, vzťahujúce sa na melodickú štruktúru, rytmus, dynamiku, prednes. Napr. doznievajúce tóny sa notujú \downarrow , zádrž miesto napr. $\frac{3}{8}$ \downarrow \downarrow \downarrow . len $\frac{3}{8}$ \downarrow \downarrow \downarrow . Glissando sa vyjadruje spojovacou čiarou medzi notami, niekedy sa vypisuje jeho trvanie (t.j. čas potrebný k prechodu z jedného tónu k druhému). Spomalenie alebo zrýchlenie glissanda sa znázorňuje jednak uhlom, ktorý zvierá táto čiara s horizontálou, ale i slovne a číslami. Rytmické odliene, ktoré sa nedajú znázorniť bežným delením, jemné zmeny rytmu, vyjadrujú zlomky medzi svorkami nad skupinou nôt. Napr. $\frac{5}{6}$ znamená, že noty pod svorkami sa nepočítajú do šiestich časových jednotiek, ale len do piatich (čitateľ, oboznámený s princípmi menzurálnej notácie, nemôže tu nezbadáť veľmi blízku, ba frapujúcu príbuznosť s teóriou a praxou menzurálnych proporcií!). Príznačné pre hudbu 20. storočia je, že skladateľ pre sláčikové nástroje predpisuje podrobne fah sláčika a zavádza rôzne špeciálne znaky. Bartók v VI. sláčikovom kvartete šípkami \downarrow umiestnenými nad notami predpisuje zníženie o $\frac{1}{4}$ tónu a značkou δ udáva silné pizzicato hrané tak, aby sa struna dotkla hmatníka. Schönberg používa rôzne znaky pre vedúce melodické hlasy (napr.: H, 7) a pre hlasy sprievodné, vedľajšie (N 7; S 7,).





Melodramatické parlando sa notuje štyrmi rozličnými spôsobmi. Namiesto hlavičiek sa píše len krížiky (x) alebo prázdne romboidy. Inde sú zase noty prednášané hovorene preškrávané krížikmi a tie, ktoré sa majú spievať krátkymi

86. Tradičná notácia v 20. storočí
B. Bartók: 4. sláčikové kvarteto, Boosey and
Hawkes, s. 34

šikmými čiarami (). Napokon v niektorých partitúrach sa fixuje len relatívna výška tónov tak, že sa použije iba jedna linajka obyčajne bez kľúča. Kľúč, ktorý sa píše niekedy na začiatku skladby, alebo úseku (často v zátvorke), má iba orientačný význam. Napr. basovým kľúčom sa navrhuje obsadenie partu hlbším mužským hlasom.






Medzi svojho času pozoruhodné objavy patrila kompozícia v štvrtónovej a šestinótovej sústave. Otcom týchto výbojov bol český skladateľ *Alois Hába* (1893—1973), ktorý nadväzujúc na nápady *Ferruccia Busoniho*, *Arnolda Schönberga* a i., sa pokúsil o formuláciu teoretických predpokladov novej kompozičnej náuky (*Harmonické základy čtvrtónové hudby*, Praha 1922, *Nová nauka o harmonii*, Praha 1927). V súvislosti so svojou teóriou načrtol niekoľko súborov značiek pre menšie než poltónové alterácie, pre štvrtónový systém (1922) a dva šestinótové systémy (1937, 1955):

Štvrtónový systém







-  zvýšenie o 1/4 tónu
-  zvýšenie o 3/4 tónu
-  zníženie o 1/4 tónu
-  zníženie o 3/4 tónu.

Šestinótové systémy

Sústava šestinótoových značiek z roku 1937 nepozná znaky pre vyjadrenie znižovania:

-  zvýšenie o 1/6 tónu
-  zvýšenie o 2/6 (1/3)
-  zvýšenie o 3/6 (1/2)
-  zvýšenie o 4/6 (2/3)
-  zvýšenie o 5/6

Sústava z roku 1955 používa tieto značky:

-  zvýšenie,  zníženie o 1/6 tónu
-  zvýšenie,  zníženie o 2/6 tónu
-  zvýšenie,  zníženie o 4/6 tónu.

Alterácie 3/6-tónové sa v tejto sústave označujú obvyklými krížikmi a bé.

Ukážka štvrtónovej notácie, ktorú preberáme z citovanej knihy A. Hábu z roku 1922, je charakterizovaná (na str. 40) ako „Symfonická hudba pro orchestr (vícehlasý polyfonní proud)“. Pravda, idea hudby založenej na mikrointervaloch hraných na bežných nástrojoch, ostala — z pochopiteľných dôvodov — zriedkavým javom, čo však neznamená, že samotná myšlienka rozšírenia zvukového a tónového priestoru o ďalšie elementy je neplodná.

2. Pokusy o reformy notopisu v 20. storočí

Snaha zlepšiť notáciu, zjednodušiť ju alebo nahradiť inými, údajne dokonalejšími, vôbec nie je nová. *Johannes Wolf* v III. a čiastočne i IV. časti 2. zväzku diela *Handbuch der Notationskunde* opisuje niekoľko desiatok rôznych reformovaných notácií a vynálezov, ktoré však ostali bez akéhokoľvek praktického ohlasu, hoci celý vývoj notopisu spočíva vlastne v snahe daný stav prekonať. Pravda, aj tu platí, že



87. Notácia štvrtónovej hudby
A. Hába, *Symfonická hudba pro orchestr*.

je veľa povolaných, ale málo vyvolených: z mnohých nápadov cez filter histórie prešlo iba nevelké percento. Tieto skutočnosti ešte markantnejšie vidíme v našom storočí, v zápase skladateľa a hudobníka o grafické zachytenie hudby štruktúralne i zvukovo „novej“, popierajúcej dovtedajší vývoj a hľadajúcej neznáme cesty. Určite nemožno pochybovať o tom, že diatonicko-chromatická taktová notácia nemôže vyhovovať zámerom novej hudby vzhľadom na odlišnosť hudobno-myšlienkových princípov a procesov, no je rovnako isté, že zatiaľ sa vôbec nedá hovoriť o nejakom jednotnom a výlučnom notopise novej hudby. Upozornovanie na nelogickosť,

kontradikcie a zbytočnú komplikáciu „starej“ notácie, napr. čo sa týka predznamenaní a posuviiek v postromantickej a dodekafonickej hudbe a zdôrazňovanie jej neschopnosti adekvátne postihnúť nové rytmicko-timbrové fenomény a vytvorí notopis, ktorý prekročí hranice individuálneho experimentu, to sú dve rôzne veci. Erhard Karkoschka vo svojej knihe *Das Schriftbild der neuen Musik* (Celle 1966), ktorú možno považovať za prvé súhrnné (i keď nie vyčerpávajúce) dielo o spôsoboch zápisu hudby 20. storočia, sa podrobne zaoberá teoretickými i graficko-sémantickými predpokladmi notopisu vhodného nielen pre „tradičnú“ hudbu a pre hudbu súčasného obdobia, ale aj pre dohľadnú budúcnosť (pokiaľ ju v takej zložitej a citlivej sfére nadstavby ako je hudba a umenie vôbec možno predvídať a programovať). Zisťuje tiež najdôležitejšie podmienky, ktorým musí notácia vyhovovať, aby bola spôsobilá prekročiť dvere pracovne skladateľa či teoretika a prejsť do všeobecnejšieho používania. Ide o tieto podmienky:

1. Nová notácia musí obsiahnuť všetky notačno-technické možnosti starej notácie.

2. Nesmie zbytočne protirečiť tradícii.

3. Musí mať dostatok technických možností zodpovedajúcich dnešnému stavu hudobného myslenia.

4. Musí byť spôsobilá vyjadriť zložité veci jednoduchšie ako súčasná notácia.

5. Musí mať širokú a neutrálnu základňu; podľa možností nesmie reprezentovať žiadny konkrétny štýl.

6. Musí vytvárať optimálne podmienky pre prechod k individuálnym formám notácie.

7. Musí byť schopná ľahko znázorniť viac než dvanásť hodnôt v oktáve.

8. To, čo ucho vníma, sa musí očiam predkladať s ohľadom na dve základné vlastnosti:

a) Vizualný obraz musí byť bezprostredným pretlmočením auditívneho a musí vyžadovať len minimálnu dodatočnú myšlienkovú činnosť.

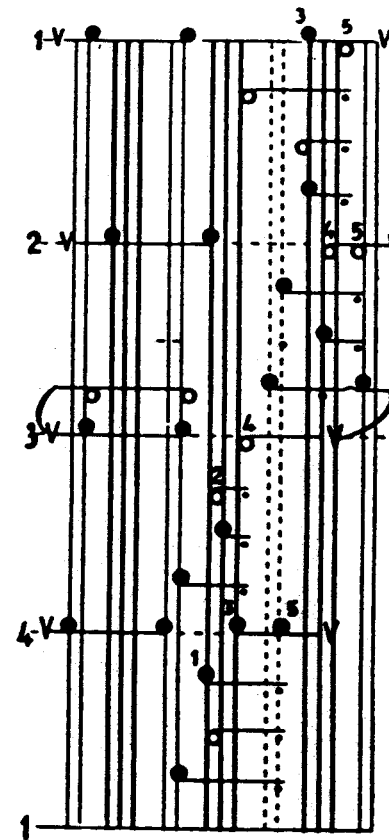
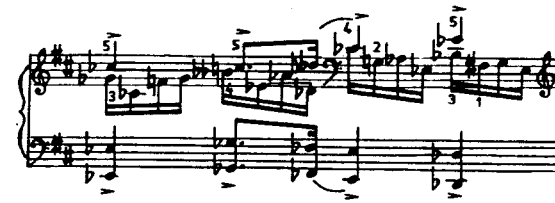
b) Jednotlivé znaky i sústava znakov ako celok musia byť vytvorené podľa princípov psychológie videnia, t. j. vizuálno-psychologicky musia byť „správne“.

Z viacerých druhov reformovaných notácií, ktoré síce vychádzajú z kritiky tradičného notopisu, ale v podstate ostávajú na jeho pôde, určitú popularitu a uplatnenie získalo len *klavarscribo* a *equiton*.

Tvorcom systému notácie *klavarscribo*, ktorá bola vypracovaná asi pred 40 rokmi, je Holanďan C. Pot. Už názov prezrádza, že *klavarscribo* je odvodené z princípu klávesnice klavíra a je určené predovšetkým pre klávesové nástroje. Do notácie *klavarscribo* bolo dodatočne prepísaných (i vydaných) veľa skladieb z obdobia klasicizmu a romantizmu, čo svedčí o istom úspechu, ba i oblube tejto bezpochyby dômyselnej notácie.

Zvláštnosťou notácie *klavarscribo* je horizontálne znázornenie tónového priestoru a vertikálne časovej dimenzie, teda vzhľadom na obvyklú grafickú organizáciu oboch parametrov ich obrat o 90°. Čo je v tradičnej notácii „hore“ a „dolu“, je v *klavarscribo* rozmiestnené zľava doprava; časová os je vedená zhora nadol.

Kostru notácie *klavarscribo* tvorí linajková osnova vedená zhora dolu. Linajky však nezobrazujú abstraktnú polohu tónov v tónovej sústave a priestore, ale *klávesnicu*. Noty na klávesnici sú vyjadrené bielymi a čiernymi krúžkami.



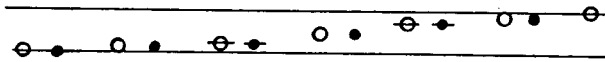
88. Klavarscribo
Úryvok z Chopinovej Sonáty b-mol
v tradičnej notácii a v klavarscribo

Čierne noty na tej-ktorej linajke predstavujú príslušný čierny kláves, biele noty v medzerách znázorňujú biele klávesy. Rozsah „osnovy“ a počet linajok sa prirodzene mení podľa priebehu skladby. Aby sa ľahšie dali znázorniť a prečítať aj akordy pozostávajúce z viacerých tónov, píše sa čierne noty nad a biele noty pod nožičku.

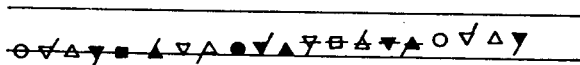
Rovnako jednoducho a účelne ako výška tónov sa notuje aj rytmus a vôbec časový priebeh skladby. Princíp spočíva v tom, že každý tón je umiestnený tam, kde skutočne zaznieva. Horizontálne čiary rôzneho druhu a dĺžky udávajú takty a jednotlivé doby. Môžu však — a to je veľké plus — znázorniť aj exaktné časové trvanie toho-ktorého úseku (medzi dvoma čiarami). Trvanie nôt, ich presahovanie do ďalších taktov či úsekov udávajú bodky umiestňované na patričnej dobe; ich zakončenie signalizuje buď nasledujúca nota, alebo značka \vee . Frázovanie, vedenie hlasov v polyfónii ako aj rozdelenie tónov a akordov do oboch rúk vyjadrujú trámce, ktoré však na rozdiel od tradičnej notácie nemajú rytmický význam.

Okrem relatívnej jednoduchosťi a prehľadnosti medzi prednosti notácie klavarscribo patrí aj to, že sa dá pomerne rýchlo a ľahko pasívne i aktívne osvojiť. Problematickou však zostáva spomínaná zámerna časopriestorovej osi, jednostranná závislosť na klávesnici a z hľadiska potrieb hudby 20. storočia i neschopnosť notovať menšie než poltónové intervaly.

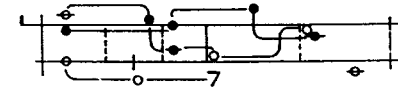
Autorom druhého systému, tzv. *equitonu*, ktorý vznikol v druhej polovici päťdesiatych rokov, je vo Švajčiarsku žijúci Angličan R. Fawcett. Na rozdiel od klavarscribo sa kvality tónov (výška, trvanie, rytmus) zapisujú tradične. Equiton tiež používa linajky, osnova však nie je stavaná terciovou, ale *oktávovou*, t. j. tak, že medzi dvoma vodorovne vedenými linajkami je umiestnených 12 tónov chromatickej škály. Žiaľ, umiestnenie tónov je z hľadiska dnešnej praxe trochu neobvyklé: biele noty totiž označujú celotónový sled od tónu „c“ a čierne noty poltóny, odvodené vždy od príslušnej bielej noty. Tak sa bielymi notami označuje rad c, d, e, fis, gis, b, čiernymi notami sled cis, es, f, g, a, h, čo prirodzene sťažuje orientáciu. Chromatická stupnica notovaná v equitone vyzerá takto:



Krátke čiary ťahané cez noty e-f a gis-a nemožno chápať ako pomocné linajky. Oktávové linajky možno ľubovoľne rozmnožovať (nad sebou) a menšie intervaly než poltóny sa dajú v equitonovej osnove pohodlne vyjadriť špeciálnymi symbolmi, ako napr. značkami rozdeľujúcimi oktávu až na 32 dielov. Napr.:



Pravda, názornosť a možnosť čítania značiek pre mikrintervaly v potrebnej rýchlosti je veľmi problematická. Trvanie nôt sa vyjadruje podobne ako v klavarscribo, t. j. taktovými čiarami alebo čiarami označujúcimi jednotlivé doby či trvanie úseku v sekundách. Zložitejší rytmus založený na krátkych hodnotách, nepravidelný rytmus a rytmus, ktorý neprebíha na pôdoryse binárneho delenia hodnôt, sa dá veľmi presne a neutrálne (t. j. bez evidentnej vizuálnej sugescie akejsi priority rytmu vyplývajúceho z dvojdobého delenia hodnôt) vyjadriť kratšími alebo



alebo:



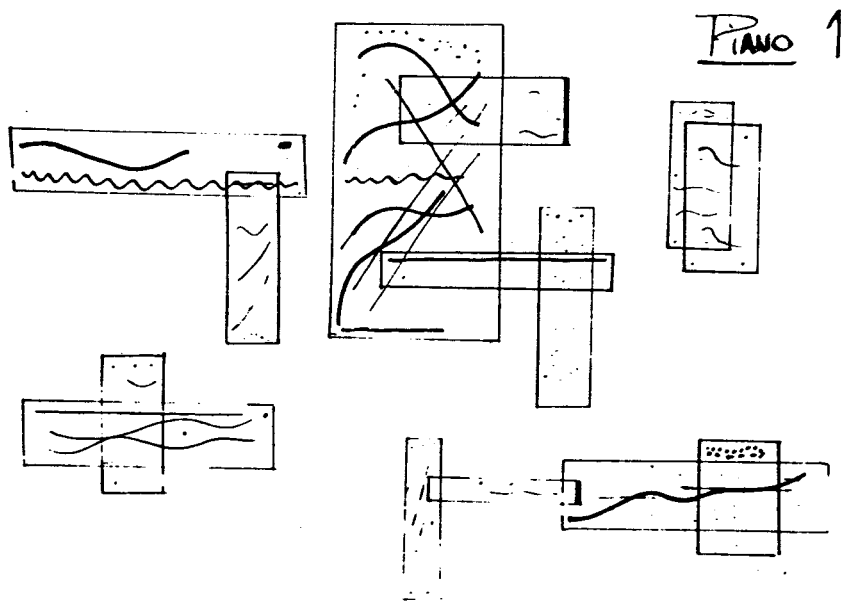
bodkovanými čiarami kladenými medzi základné taktové čiary. Dlhšie hodnoty sa znázorňujú horizontálnymi čiarami, ktoré môžu slúžiť aj na zvýraznenie polyfonickej faktúry, vedenia hlasov a pod. Nahrádzajú nožičky, zástavky a trámce známe z tradičnej notácie. Pomlky sa značia zodpovedajúcim rytmickým znakom písaným miesto noty, ktorý platí len po nástup nasledujúcej noty. Equiton teda umožňuje zachycovať rytmus viacerými spôsobmi podľa štruktúry skladby.

K veľkým kladom equitonu patrí úspornosť, šetrenie zraku a lepší prehľad v štruktúrálnom-formových vzťahoch — na osnovu pozostávajúcu len z dvoch linajok možno zapísať najmenej tri samostatné hlasy. Výhodou equitonu je aj identické značenie tónov v rôznych oktávových polohách. Medzi jeho nedostatky však nesporne patrí nejednotnosť v znázorňovaní bielych a čiernych klávesov a odlišnosť od bežnej zvyklosti.

Klavarscribo a equiton neboli jedinými notáciami, ktorá sa elimináciou záplavy krížikov a bé usilovali o jednoduchší pohľad na chromatiku a enharmoniku a na rozpínajúci sa tonálny priestor hudby 20. storočia. K podobným typom notového záznamu patria aj experimenty *Feruccia Busonih* (1909; modifikovaná osnova pre 12 tónov bez posuviiek), *J. Kalkhofa* a *Graafa* (1913; namiesto nôt len znaky pre zvýšenie a zníženie tónu), *Nikolaja Obuchova* (1915; pokus o zjednodušenie tým, že namiesto krížikov a bé sa na patričné miesto do osnovy napíše len znak x (znamená zvýšenie); propagátorom tejto notácie sa stal o. i. aj *Arthur Honegger*, *Jefima Golyševa* a *Herberta Eimerta* (1924, 1925, odstránenie posuviiek, vynechávanie „b“; zvýšenie udané len krížikom vo výške príslušného tónu) a i. Tieto pokusy, podobne ako aj poľský systém *izomorf*, ktorý charakterizuje určitá podobnosť s klavarscribo, si nezískali väčšiu obľubu.

3. Nové notácie

Zoznámiť sa s novými notáciami 20. storočia v tom rozsahu, v akom sme vysvetľovali napr. základy menzurálnej notácie, alebo rôznych druhov tabulatúr,



90. P. Krumm. Sax Piano Tape

vôbec nie je možné. Medzi nimi a medzi súčasnými notáciami a notačnými experimentmi sú totiž natoľko veľké rozdiely, že podobný postup sa aplikovať jednoducho nedá. Najväčší a najzávažnejší spočíva v tom, že moderné notácie sa do žiadnej inej — vrátane našej „tradičnej“ notácie — buď vôbec nedajú previesť, alebo možnosť nejakej „transkripcie“ je len aproximatívna. Druhý, rovnako veľký a z hľadiska tejto práce limitujúci rozdiel spočíva v skutočnosti, že hoci napr. menzurálna notácia mala viac národných a vývojových variantov, predsa vychádzala z určitých spoločných notačno-gnozeologických predpokladov a z konvergencie viacerých typov notácie (výsledkom čoho je v celoeurópskom meradle jednotná biela menzurálna notácia 15.—16. stor.), moderné notácie majú — ako už aj ich doterajšie štúdium ukázalo — vo svojej mnohosti diametrálne odlišné východiská. Ak sme na inom mieste konštatovali, že komunikačná podstata notopisu nedáva singulárnym notáciám veľkú šancu, zdá sa, že v prítomnosti toto celkom neplatí. Moderné notácie totiž vynikajú *individualizmom, extrémnou originalitou a negovaním akejkoľvek konvencie*. V zápase skladateľov o optimálny „zápis“ skladieb komponovaných novými kompozičnými technikami (seriálna hudba, aleatorika, musique concrète, elektroakustická hudba a pod.) nedochádza totiž len k vzniku obrazov a grafických výtvorov, ktoré s notopisom v bežnom slova zmysle majú iba málo spoločné, ale aj ku *splynutiu diela s notovým záznamom*, čo v krajnom prípade predstavuje radikálne odmietnutie celého doterajšieho snaženia o jednotný a všeobecne akceptabilný notopis (čím nie je povedané, že tradičná notácia takéto

požiadavky ideálne spĺňa). Ak si prelistujeme napr. publikáciu *Notations* od *Johna Cagea* (New York 1969), ktorá má byť akosi antológiou reprodukcii autografov súčasných skladateľov v majetku editora, žasneme nad fantastickým, bizarným, nekonformným a šokujúcim vizuálnym vzhľadom niektorých specimenov, ktoré figurujú ako notový „obraz hudby“. Pravda, v niejednom prípade takúto notáciu jej pôvodcovia za noty v užšom slova zmysle ani nepovažovali, resp. väčšina z nich nie je určená bežnému konzumentovi, ale znalcovi dokonale zoznámenému s programom, technikami a procedúrami tvorby a reprodukcie avantgardnej hudby. Medzi takéto z hľadiska tradície problémové notácie patrí napr. skladba *Sax Piano Tape* od *Philippa Krumma*, ktorá je doplnená výstižnou poznámkou (nevedno, či autorom alebo vydavateľom ukážky): „Písmo je evidentne krásne, nie je však bezprostredne isté, aké noty sú tu napísané“.

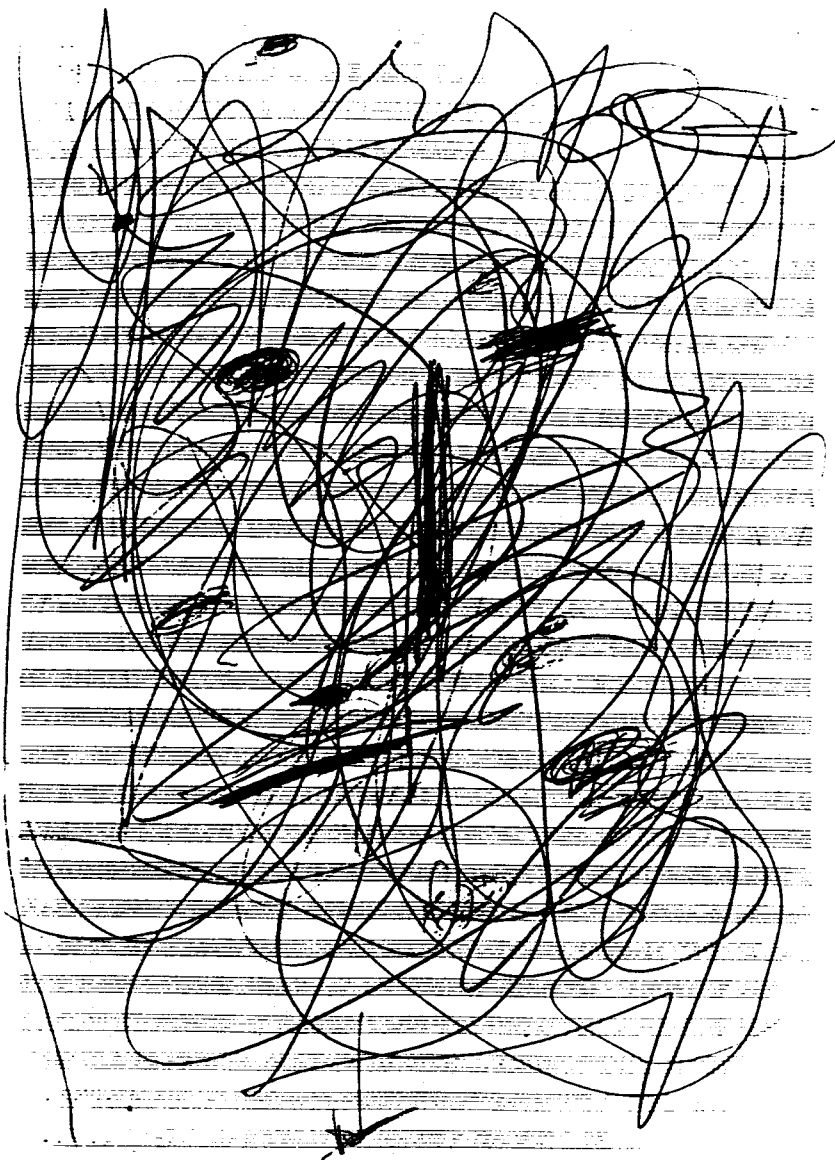
K podobnému typu notácie patrí aj „kresba“ s názvom *Rorschach Symphonic Sonata* od *Otta Lueninga*, kde sa dá hovoriť skôr o fantázii, žarte, happeningu, recesii, vízii než o umeleckom diele. Obe ukážky nie sú vernými záznamami hotových skladieb (res facta), ale iba akýmiśi návodmi, podnetmi na voľné rozohranie fantázie, na individuálnu či kolektívnu improvizáciu.

Rôzne typy a systémy nových notácií sa vcelku úspešne pokúsil utriediť (asi po prvý raz vôbec) vyššie spomínaný *Erhard Karkoschka*. Svoju koncepciu, v ktorej zovšeobecňuje poznatky získané štúdiom veľkého množstva neobyčajne heterogénnych výtvorov skladateľov 20. storočia i skúsenosti z vlastnej kompozičnej a interpretačnej aktivity, postavil na myšlienke kategorizácie notopisu podľa *presnosti*, a to tak, že postupuje od typov, ktoré vcelku presne a jednoznačne vyjadrujú hudobné štruktúry a parametre až k typom, ktoré majú len dráždiť predstavivosť a provokovať k tvorbe hudby, či hudbe podobných (často i nepodobných!) akustických štruktúr. Sú to tieto notácie:

1. *presná notácia* (präzise Notation)
2. *rámcová notácia* (Rahmen-Notation)
3. *pokynová notácia* (hinweisende Notation)
4. *hudobná grafika* (musikalische Graphik).

K týmto štyrom druhom nových notácií, ktoré sú v Karkoschkovej typológii usporiadané podľa klesajúcej tendencie presnosti, pristupuje ešte ako notácia sui generis *notácia elektroakustickej hudby*. Treba však povedať, že hranice medzi jednotlivými typmi nie sú pevné; sú možné kríženia, medzitypy a existuje vlastne temer neohraničený priestor pre hudobnú i notačnú vynachádzavosť a osobnú invenciu. Ukazuje sa, že špecifickosť jednotlivých typov nespočíva v konkrétnych a striktno vymedzených notačno-teoretických princípoch, v tvorbe noriem alebo širšie platných konvencií, ale predovšetkým na predpoklade dobrej znalosti určitej kompozičnej techniky, v ovládaní hudobnej matérie a nakoniec aj na spôsobilosti používania a čítania čoraz väčšieho počtu rôznych nových znakov. Preto aj Karkoschka začína príslušnú stať svojej práce celkom logicky inventarizáciou znakov používaných v modernej praxi. Len pre prvé tri kategórie ich uvádza 721 (usporiadaných teoreticky do 240 skupín, v skutočnosti však len do 218 skupín). Pravda, presný počet znakov sa nedá určiť. Jednak, už u samotného Karkoschku nachádzame ešte ďalšie (ale už nečíslované) znaky, jednak od vydania knihy uplynul dosť dlhý čas, za ktorý sa súbor znakov nepochybné rozšíril.

Na tomto mieste nemožno podať úplný výpočet a reprodukciu jednotlivých znakov. Dokonca nie je ani možné vybrať a uviesť — aspoň pre informáciu —



91. O. Luening, Rotschach Symphonic Sonata

najdôležitejšie, primárne znaky, napr. znaky pre výšku tónov, trvanie a pod. a ostatné (dynamické, artikulačné a pod.) vynechať. Výber by totiž z hľadiska tvaru nemusel zahŕňať tie najzaujímavejšie, najtypickejšie a najatraktívnejšie, resp. najmenej problematické (najľahšie vysvetliteľné) a navyše zo stanoviska estetiky mnohých reprezentatov nových smerov v súčasnej hudbe je viac-menej irelevantné, či k prvotným kvalitám patrí exaktne daná výška a trvanie tónu, alebo či nejaká v tradičnej hudbe neznáma „akcia“ (napr. údery rukou na klávesnicu, špeciálne glissando nechtom a i.). Keď sa však napriek uvedeným výhradám pokúsime — ešte skôr, než sa letmo zoznámime so spomínanými typmi notácie — o reprodukciu niekoľkých znakov, môžeme to urobiť len viac-menej *náhodne*, s cieľom, aby si čitateľ menej informovaný o moderných trendoch v hudbe mohol vytvoriť aspoň približnú predstavu.

Karkoschkom reprodukován súbor špecifických znakov notácie súčasnej hudby je usporiadaný do tabuľky, kde na osi *y* je uvedených 10 skupín znakov pre prvé tri typy (presná, rámcová, pokynová). Sú to znaky pre tempo, metrum, trvanie, výšku tónov (sem patria aj znaky pre register, farbu), intenzitu, artikuláciu, rôzne znaky pre zvláštne použitie, znaky pre akcie, znaky pre zoskupenie a formovanie hudobných štruktúr a znaky pre usporiadanie partitúry. Na osi *x* sú tieto znaky špecifikované do ôsmich skupín, t. j. na znaky platné pre rôzne nástroje, pre dirigenta, znaky pre klávesové, sláčikové, brnkacie a dychové nástroje, znaky pre ľudský hlas, znaky pre bicie nástroje a rôzne nástroje a predmety, na ktorých je možné vydávať zvuky, a napokon znaky *ad libitum*. Ak všetky možnosti spočítame, dostaneme spomínaných 240 teoretických skupín. Keďže však znaky napr. pre metrum, výšku, tempo a pod. sa na osi *y* objavujú vždy trikrát a na osi *x* osemkrát, ľahko zistíme, že v moderných notáciách existuje najmenej 24 skupín znakov pre ten-ktorý parameter hudobného diela, čo však nevylučuje, že niektoré skupiny sú zatiaľ „neobsadené“, resp. iné sú exponované viacnásobne. Je potrebné tiež pripomenúť, že v notácii, kde má veľký význam individuálna vynachádzavosť, sa nevyhnutne musia vyskytnúť „homonymické“ znaky (znak môže mať viac významov) i „synonymá“ (viacero znakov pre tú istú kvalitu). Preto výber, ktorý je tu podaný zámerne iným spôsobom než u Karkoschku, je subjektívny a má za cieľ *iba ilustrovať* problematiku a nesnaží sa vysvetľovať podstatu znakov a ich systémové súvislosti.

- I.a 1) Zmena tempa podľa priebehu skladby (Penderecki)
2) Časti v úseku vyznačenom šípkami sa môžu hrať v ľubovoľnom tempe (Boulez)
- I.b Znaky pre jednu, dve a tri doby (Boulez)
- I.c Neurčité trvanie taktu (Kagel)
- I.d 1) Husľový kľúč a basový kľúč (Otte)
2) Zákl. nota a nota zvýšená o poltón (Kayn)
3) Cluster na bielych klávesoch
- I.f 1) Takmer nezvučne stlačiť klávesy; takmer nezvučne držať klávesy (Schäffer)

	I.	II.	III.
a			
b			
c			
d			
e			
f			

- 2) Trilok alebo tremolo s tónmi nasledujúceho akordu (Stockhausen)
- 3) Glissando cez viacero strún (Kagel)
- 4) Rýchle a pomalé vibrato na sláčikovom nástr. (Evangelisti)
- 5) Pizzicato (Cerha)
- 6) Otvorené, polootvorené a zavreté ústa (Cerha)

- II.a
- 1) Súhrnné trvanie strany je 1 minúta (Kagel)
 - 2) Možnosť výberu v rozmedzí udaného trvania
- II.c
- V rámci času udaného linkou môže k určitej akcii dôjsť v ľubovoľnom okamihu. Presné určenie rámca je dané krátkou zvislou čiarou; šípka značí možnosť predĺžiť úsek, ktorý je k dispozícii (Lachenmann)
- II.d
- 1) Možnosť výberu tónov vo vymedzenom rozsahu (Kagel)
 - 2) Možnosť výberu zo štyroch tónov (Schäffer)
- II.e
- Crescendo a decrescendo ad libitum (Kagel)
- III.a
- 1) Čím sú znaky bližšie k stredu, tým pomalšie ich treba čítať (Otte)
 - 2) Priebeh acceleranda (Pousseur)
 - 3) Hrať čo možno najrýchlejšie (Stockhausen)
- III.b
- Periodické rozdelenie na časti (Pousseur)
- III.c
- Rytmické hodnoty v ambite rýchlo-pomaly (Otte)
- III.d
- 1) Približný výškový priebeh značený notami bez hlavičiek (Berio, Brown, Bussotti, Cage)
 - 2) Výšky tónov (približné) znázornené veľkosťou písmen (Haubenstock-Ramati)
- III.e
- 1) Intenzita znázornená veľkosťou hlavičiek (Haubenstock-Ramati)
 - 2) Intenzita ad libitum (Kagel)
- III.f
- 1) Klopať prstami (Bussotti)
 - 2) Improvizovať; veľmi nepravidelne s rôznym úderom a artikuláciou (Kagel)
 - 3) Klopať na veko klavíra (Bussotti)
 - 4) Klopať na kovové časti klavíra (Bussotti)
 - 5) Postupne stláčať klávesy; začať ľakfom (Kagel)

V I. stĺpci sú zaradené znaky z tzv. *precíznej notácie*. Ako samotný názov hovorí, ide tu o jednoznačné a presné písomné zachytenie hudobných procesov prebiehajúcich v inej sústave časopriestorových koordinát, než v tradičnej, t. j. diatonicko-chromatickej a taktovo cítenej hudbe. Čas, trvanie sa tu napr. znázor-

ňuje číslami udávajúcimi trvanie v sekundách, dĺžkou magnetofónového pásu, synchronizačnými znakmi a pod.; metrum grafickým znázornením počtu dŕb. Nové znaky sa zavádzajú pre kľúče, alterácie, štvrtóny, objavujú sa rozmanité znaky pre clustre, iné sú pokyny pre spôsob prednesu a objavuje sa rozsiahla skupina znakov pre prednesové zvláštnosti, odtiene a pod. Keďže je tu evidentný úmysel poskytnúť interpretovi čo najviac údajov a verne tlmočiť skladateľov zámer, je znakový inventár modernej, tzv. precíznej notácie veľmi rozsiahly a notový obraz skladieb zapísaných touto notáciou veľmi rozmanitý a pestrý. Znaky sa môžu kombinovať s tradičnou notáciou, ale niekedy dostávame celkom neobvyklé riešenia (možnosť rôzneho, nekonvenčného usporiadania „partitúry“ — do kruhu, ako vystrihovacia, zvitok a pod.).

V II. stĺpci je niekoľko znakov tzv. *rámцovej notácie*. Termín pochádza od poľského skladateľa *Bogusława Schöffera*, ktorý ho zaviedol v predhovore k dielu *Topofonica pre štyridsať nástrojov* (1960) a znamená toľko, že interpret má v určitých hraniciach možnosť voľby (improvizácie). Môže si vybrať z určitých tónov, trvanie sa vymedzuje „od — do“ (minimálne — maximálne), tempo sa označuje iba približne (metronóm opäť len „od — do“), ba ani „forma“ skladby nie je definitívne určená. Naopak, interpret má byť zapojený do tvorivého aktu, majú sa zohľadniť jedinečné miestne, časové i ostatné podmienky interpretácie, ba treba počítať aj s momentom náhody. Voľba spôsobu interpretácie a „formovania“ je závislá od ľubovôle, predpísané písmená, čísla, šípky, linajky, farby, slovné pokyny dávajú možnosť výberu z niekoľkých alternatív. Dielo môže zaznieť podľa vopred dohodnutého plánu, spontánne, nápadmi pri hre a pod. Voľbu z niekoľkých možností môže usmerniť dirigent sám, v koordinácii s hráčmi, alebo sa môžu rozhodnúť hráči sami.

Ďalší krok k „slobode“ predstavuje tzv. *pokynová notácia* (III. stĺpec), kde sa — obrazne povedané — upúšťa od akejkoľvek kvantitatívnej (resp. kvantifikovanej) determinácie a kde sa napr. metrum, takt a proporcie jeho trvania viac „precizujú“ než odpočítavajú a pod. To sa týka aj ostatných parametrov (výška, intenzita a pod.).

Od pokynovej notácie vedie viac-menej plynulá cesta k tzv. *hudobnej grafike* ako protipólu precíznej notácie. Akcent nie je na „konštatovaní“ určitého hudobného diela, ale na podnecovaní fantázie a inšpirácii. Pojem „hudobná grafika“ začal používať rakúsky skladateľ poľského pôvodu *Roman Haubenstock-Ramati* začiatkom šesťdesiatych rokov. No historická priorita patrí experimentálnej americkej tvorbe tzv. *New Scholl* (*Cage, Brown, Wolff, Feldmann*) ako reakcii na preorganizovanosť serializmu európskej *Novej hudby* (*Stockhausen, Boulez, Nono, Maderna* a i.). Hudobná grafika je — ako to ukazuje tvorba najvýraznejších reprezentantov tohto smeru, napr. *Sylvana Bussottiho* a najmä *Anestisa Logothetisa* — výtvarným dielom vyvolávajúcim hudobné asociácie. Pravda, aj tu možno vystopovať celú škálu — od precíznej notácie s vedľajšími grafickými vlastnosťami¹⁾ až po čistou grafiku s akými „rastrom“ pre výšku a trvanie „tónov“. Ba čo viac, hudobná grafika môže podnietiť cesty hľadania základov novej notácie, graficky „správnejšej“ a lepšie vystihujúcej priebeh hudobného diela než iné typy, vrátane tradičnej. Niektoré znaky, ktoré zaviedol *Anestis Logothetis* a *Robert Moran*, sú také

¹⁾ Snaha, aby notový zápis bol aj výtvarne efektívny, nie je nová; spomeňme si na neskorostredoveké chorálne kódexy a na veľké menzurálne rukopisy s bohatou ilumináciou!

vydarené, že ich sémantický význam je bez akéhokoľvek vysvetlenia jasný. Na druhej strane sa však hovorí aj o tom, že hudobná grafika sa má predovšetkým čítať, t. j. vnímaním „zápisu“ sa má mobilizovať vnútorný sluch, a nie v obvyklom slova zmysle „hrať“. Nie je vylúčené, že hudobná grafika bude jedinečnou príležitosťou pre sebarealizáciu výtvarne nadaných hudobníkov a miestom stretnutia estetického zážitku zvukovo-hudobného s obrazovo-výtvarným.

Tradičným notopisom vonkoncom nie sme schopní zaznamenať *elektroakustickú hudbu*, u ktorej je napr. matematicky presne určená frekvencia, intenzita a trvanie, možno plynule meniť „farbu“ (filtrovanie alikvotných tónov). Rôzne spôsoby záznamu elektroakustickej hudby vlastne ani nie sú určené „priemernému“ hudobníkovi, ale obsluhu generátora, a preto v každom prípade vyžadujú istý stupeň špeciálnych elektroinžinierskych resp. elektrotechnických znalostí. Zatiaľ sa vyvinuli štyri spôsoby záznamu elektroakustickej hudby:

1. „Partitúra“, ktorá sa číta obvyklým spôsobom; výšky zdola nahor, čas zľava doprava s tým, že sa notuje na špeciálny papier podobný milimetrovému a výška zvuku sa udáva v hertzoch.

2. V druhom type sa presne udáva iba časový priebeh skladby (aby bola možná dokonalá súhra s magnetofónom) a elektroakustické zvuky sú znázornené len schematicky.

3. Záznam sa uskutoční verbálnou metódou: Partitúra potom pozostáva zo súboru čísiel, slov a schematických náčrtkov.

4. Záznam sa zhotoví tak, aby slúžil za podklad pre zakódovanie na diernu pásku. Obsahuje rôzne diagramy a príslušné komentáre.

Tak ako v iných kapitolách, aj tu uvádzame niekoľko ukážok rôznych spôsobov notácie súčasnej hudby. Vyberáme ich z tvorby slovenských skladateľov a spolu s reprodukciou nôt pripájame aj autentický komentár (legendu) pôvodcov. Záujemcu odkazujeme na citovanú publikáciu E. Karkoschu a na zbierku reprodukcií J. Cagea. Vhodné príklady možno nájsť aj v knihe *Bogusława Schöffera, Wstęp do kompozycji* (Kraków 1976).

Vladimír Bokes: Spôsob ticha, cyklus pre bas a štyri nástroje na básne Jozefa Mihalkoviča, op. 22 (1977), 4. časť — Krajina so stromom

- a) Rýtmické hodnoty sú len približné, bez presne označeného metra.
 - b) Posuvky platia len pre jednu notu.
 - c) V rámci daného úseku možno v uvedenom nástroji ľubovoľne striedať označené prvky. Pri striedaní je potrebné dávať pozor na rovnomernosť, t. j. aby sa niektoré prvky nevyskytovali nápadne častejšie než iné. Jeden prvok možno opakovať za sebou maximálne dvakrát.
 - d) Ťažkolet v nižšej polohe, spojený s frullatom.
 - e) najnižší hrateľný tón frullato
 - f) najvyššie hrateľné tóny na C a G strune tremolo
 - g) nepravidelný rytmus, staccato
 - h) cluster na klavíri v rozsahu veľkej septimy
 - i) glissando na strunách klavíra približne v danom rozsahu
- Trvanie úseku je dané partom sólového speváka.

Handwritten musical score for "Spôsob ticha" (1977) by V. Bokes. The score includes staves for strings (violin, viola, cello, double bass), piano, and voice. The bass line has lyrics "Je g určity spô". The piano part has "Ped" markings. The voice part has lyrics "sich ucho-penia. Si-ty učitó - ne orientu ju". There are various performance instructions and dynamic markings throughout.

92. V. Bokes: Spôsob ticha (1977)

Handwritten musical score for the introduction to the B major Symphony (1770) by J. Haydn. The score is dense with musical notation across many staves, including various dynamics and articulation marks.

93. I. Parik: introdukcia k Symfónii B dur, č. 102, J. Haydna (1970)

--- 0,1-15'' ---

brumendo A E I O U fischio

dyn. 0' p f p 2' p f 4' 2' p f p 4'''
 zas
 freq. 5-15'' 0,2-2'' 5-15''

94. V. Bokes: Línie pre 12 spevákov (1978)

Vladimír Bokes: Línie pre 12 spevákov, op. 25 (1978)

V partitúre sú kombinované prvky veľkej aleatoriky s grafickou notáciou. Základom kompozičnej štruktúry je 11 prvkov vyznačených vo väčších okienkach:

- 8 rôznych typov glissánd,
- držaný tón,
- krátky tón (staccato staccatissimo),
- veľmi rýchle, nepravidelné zmeny výšky tónu.

Tieto prvky sa kombinujú s tromi spôsobmi artikulácie:

- brumendo (m)
- niektorá zo samohlások a, e, i, o, u
- fischio (pískanie)

Každý z 12 spevákov (6 žien a 6 mužov) počas celej skladby ľubovoľne a nezávisle od druhých kombinuje jednotlivé prvky a spôsoby artikulácie.

a) Rozsah glissanda je ľubovoľný, od najmenšieho postrehateľného v rozsahu 1/4 alebo 1/2 tónu až po celý register.

Trvanie glissanda je tak isto ľubovoľné, od najkratšieho postrehateľného okamihu (0,1'') až po 15''.

b), c) Držané a krátke tóny sa musia od seba artikulačne ostro odlišovať.

d) Približná realizácia:

Trvanie je ako v prípade a), rozsah v celom hlasovom registri.

V I. úseku (0—2) skladbu začínajú 4 speváci (1S, 1A, 1T, 1B), postupne podľa gesta dirigenta sa pridávajú ostatní. Medzi jednotlivými prvkami treba robiť 5—15'' prestávky (každý spevák individuálne), pričom nesmie dôjsť k prerušeniu continuity vo zvuku.

Dynamika jednotlivých prvkov je kontrastná: každý spevák strieda dynamiku: 2 prvky piano, 1 prvok forte-mezzoforte.

2. úsek (2—4') začína v okamihu, keď nastúpia poslední speváci. Dynamika na začiatku tohto úseku klesá po p—pp a celý úsek vytvára dynamickú gradáciu do maxima. Pomlky medzi jednotlivými nástupmi sa postupne skracujú až na 0,2''—2''.

3. úsek (4—2') je inverzný voči druhému (zoslabovanie, zriedčovanie hustoty).

4. úsek (2—1') je inverzný voči prvému (postupné zoslabovanie).

Jednotlivé prvky ako aj spôsoby artikulácie každý spevák rovnomerne strieda, pričom treba veľmi dbať aj na rovnomerné a kontrastné striedanie a trvanie jednotlivých prvkov.

quattro elementi per due o più strumenti a tast.

quattro elementi per due o più strumenti a tast

95. M. Adamčiak: Quattro elementi per due o più strumenti a tast (hudobný projekt, 1978)

Milan Adamčiak: Quattro elementi per due o piu strumenti a tasti
hudobný projekt
19.—29. dec. 1978

Grafický záznam projektu pozostáva z jedného listu, na ktorom sú v ôsmich po sebe idúcich pásmach zaznamenané kontúry zvukového priebehu. Každý hráč hrá z jednej polohy listu, podľa toho si určí sled čítania záznamu (od horného pásma zľava doprava, od dolného pásma k hornému zľava doprava a pod.). Trvanie jedného pásma je cca 48"

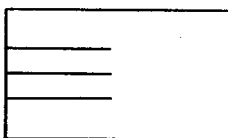
resp. 96"
resp. 2'

Sled jednotlivých pásiem mení detaily v realizácii ich zvukového priebehu podľa tejto formovej schémy:

1. pásmo	tóny: ppp	akordy: fff	rýchle sledy tónov
2. pásmo	pp	ff	rýchle sledy tónov a dvojjzvukov
3. pásmo	p	f	rýchle sledy tónov a trojjzvukov
4. pásmo	mf	mf (mp)	rýchle sledy tónov a štvorzvukov
5. pásmo	f	p	rýchle sledy tónov a päťzvukov
6. pásmo	ff	pp	rýchle sledy tónov a šesťzvukov
7. pásmo	fff	ppp	rýchle sledy tónov a clustrov (cca v rozsahu oktávy)
8. pásmo	ppp	fff	rýchle sledy tónov

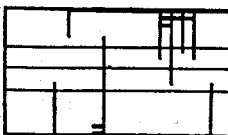
Interpreti koordinujú svoju hru tak, aby každé pásmo začali simultánne, ako pomôcka im môže poslúžiť vertikálne rozdelenie pásiem podľa časových údajov v rámci kresby.

Poznámky:



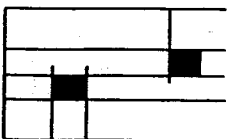
mano destra

stredný register celkový rozsah klaviatúry



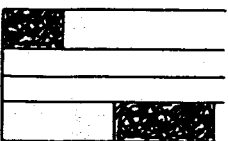
mano sinistra

legato (skupiny tónov)



jednotlivé tóny

staccato, secco (jednotlivé tóny)

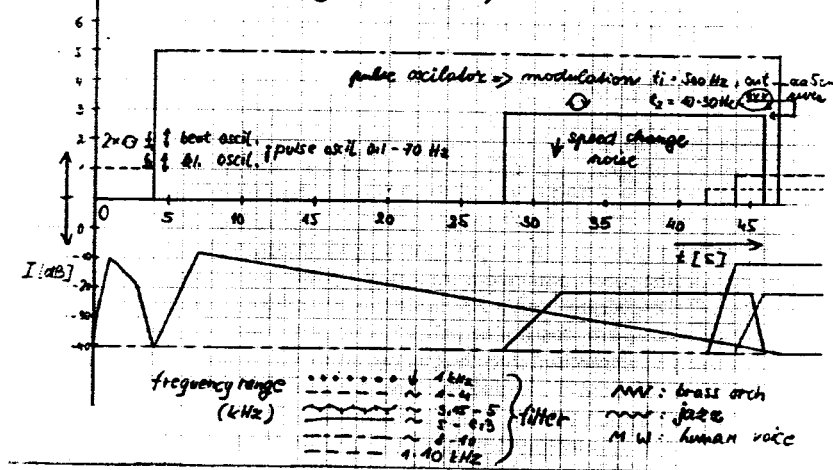


tubovoľný akord v danej časti stredného registra (minimálne päťzvuk)

Trvanie projektu je podmienené voľbou dĺžky jednotlivých pásiem (jednotné pre všetkých hráčov a všetky pásma). Sú možné 3 verzie (podľa dĺžky trvania jedného pásma):

- cca 6'26"
- cca 13'
- cca 16'

THEOREMA Jozef Malovec
(symbolic score)



96. Ukážka zápisu elektroakustickej hudby
— J. Malovec: Theorema (1970)

Takmer k všetkým formám a druhom umelej hudby je v súčasnosti možný prístup naozaj iba prostredníctvom notopisu, pričom nezáleží na tom, či ide o historickú, alebo súčasnú hudbu. K hudbe — od gregoriánskeho chorálu až po Šostakoviča a Nona — sa dostávame jedine a len prostredníctvom notového písma, prostredníctvom záznamu hudobných štruktúr notovými znakmi, alebo grafémami vo funkcii notových znakov. Jedinú, ale tiež nie absolútnu výnimku predstavuje vari iba hudba elektroakustická a konkrétna, kde notový záznam — v širokom slova zmysle — nahrádza v niektorých prípadoch magnetofónová páska alebo dierny štítok. Ci je to iba čosi výnimočné, alebo sa nám tu prihovára už posol z ďalekej budúcnosti, ťažko povedať, a tak v tejto záverečnej úvahe ostávame radšej na pôde tradície a histórie.

Dotyk s notovým písmom, snaha dešifrovať ho, pochopiť ním zakódovanú hudbu predstavuje iba začiatok práce každého hudobníka—muzikológa, pedagóga, kritika, dirigenta, organistu, speváka, ba vlastne každého, pre koho je hudba čímsi viac ako zvukovou kulisou. Každý z nich prichádza do styku s notami, každý nimi fakticky začína, ibaže bod stretnutia je akoby vždy iný, a iný je aj záujem o ne, práca, ktorú ten-ktorý hudobník s notovým zápisom vykonáva, ako s ním narába, na čo ho použije a pod. Isté však je, že samotné „prečítanie“ nôt a ich realizácia prstami, hlasivkami, ba ani ich transformácia do psychiky ešte nestačí na to, aby sa z nich stala hudba. Toto všetko je iba impulzom k ďalšej, neraz veľmi namáhavej práci, ktorá sa dá označiť komplexným pojmom tvorivosti.

Skôr, ako budeme hovoriť o významných spôsoboch tvorivej práce s notovým zápisom, chceli by sme upozorniť na skutočnosť, že notopis sa stal samozrejmom súčasťou európskeho a svetového kultúrneho povedomia a duchovným vlastníctvom naozaj širokých vrstiev, aj tzv. laikov. Svedčí o tom napr. aj fakt, že medzi koncertným obecnstvom sa neustále rozširuje počet tých, ktorí predvedenie diela sledujú z vreckových partitúr a pokúšajú sa tak umocniť sluchový zážitok aj „čítaním“ skladieb.

Muzikológ pracuje s notovým záznamom mnohorakým spôsobom. Nadväzujúc na notačnú problematiku zasahuje najmä do dvoch sfér. Jedna z najšpecifickejších oblastí je nepochybne *príprava skladieb na vydanie* tlačou, kde sa editor musí sústrediť na to, aby sa mu podarilo vypracovať ich najautentickejšiu a najkorektnejšiu podobu. To znamená, že text, ktorý predkladá verejnosti, musí byť úplne bezchybný, zrozumiteľný, jednoznačný a musí čo najdokonalejšie zhmotňovať úmysel skladateľa. Podľa povahy podkladov býva editor často postavený pred neobyčajne zložitú, neraz unikátnu a ťažko riešiteľnú problémy, najmä ak je skladba

nekompletná, nečitateľná, poškodená, alebo naopak, ak sa objavuje vo viacerých prameňoch, v rozličných verziách a pod. Ak je skladba neúplná, musí editor dielo rekonštruovať, v opačnom prípade sa rozhoduje pre najlepšie znenie, prípadne pre kombináciu znení. Pravda, jedno i druhé si žiada skúsenosti, veľkú znalosť princípov a metód edičnej techniky i dobového a individuálneho štýlu a interpretačnej praxe. Musíme poznamenať, že hoci všeobecne prijatých edično-technických zásad a noriem niet, je to práve oblasť edície, kde sa hudobná veda dopracovala k obdivuhodnému a ťažko prekonateľnému perfekcionizmu.

Druhá oblasť, kde prichádza k slovu aj muzikológ, resp. hudobník s hudobnohistorickou erudíciou, je tzv. *realizácia* diela, pod čím rozumieme súhrn zásad a postupov smerujúcich od notového zápisu ku konkrétnej, znejúcej hudbe. V bežnom prípade spadá táto oblasť do kompetencie dirigenta a skladateľa, no zatiaľ čo dirigent a interpret klasicistickej a romantickej hudby vychádza aspoň z relatívne kompletnej partitúry, interpret stredovekej, renesančnej a barokovej hudby si musí takú partitúru vypracovať fakticky sám. Čím je totiž pôvodný notový zápis starší, tým je aj strohejší a stručnejší. Až do 17. storočia nielenže sa neudávala dynamika a tempo, ale väčšinou sa ani neurčovalo obsadenie skladieb. Skladateľ nepredpisoval, či sa určité party majú obsadiť vokálne alebo inštrumentálne a akými nástrojmi. Aj text sa vpisoval nedbalo. V 17.—18. stor. sa zasa vyvinula celá zložitá náuka o ornamentoch, ktoré sa nevypisovali, ale zašifrovali do sústavy dnes už bezprostredne nezrozumiteľných značiek a pod. V barokovej hudbe hrala dôležitú úlohu aj improvizácia, no nie voľná, ale riadená určitými vtedy samozrejmyými pravidlami a zvyklosťami. S touto zložitou oblasťou musí byť realizátor dôkladne zoznámený, musí mať nielen citlivé ucho, zmysel pre štýl, ale musí poznať aj dobové teoretické spisy, ikonografický materiál, musí byť orientovaný v historickej organológii a navyše musí byť aj umelcom, ktorý je schopný na základe svojich vedomostí vytvoriť predstavu a osobnostnú koncepciu diela. V podstate rovnakú kvalifikáciu musí preukázať aj umelec zaujímajúci sa o niektoré smery a problémy hudby druhej polovice 20. storočia. Dobrá edícia môže prácu realizátora veľmi uľahčiť, tvorivé ingénium však v žiadnom prípade nenahradí.

Enormný záujem o starú, hlavne barokovú a predbarokovú hudbu dáva podnet pre vznik početných edícií, ale aj zrodu rozličných špecializovaných súborov. Našťastie, kvantita a kvalita sa tu nevyklučujú. Edície diel stredovekej, renesančnej i neskoršej hudby, rôzne typy vydaní (fontes, monumenta, omnia opera, Denkmäler atď.), dosahujúce rozsah niekoľko desiatok ba i stoviek zväzkov, sa pripravujú pod vedením najlepších muzikológov. Ich koncepcia, odbornovo-vedecká i typografická úroveň je neraz priam skvelá. Dopyt po starej hudbe nadobúda také rozmery, že významné pamiatky a diela niektorých skladateľov vychádzajú súbežne v niekoľkých vydaniach a ťažko posúdiť, ktoré je lepšie, dokonalejšie a reprezentatívnejšie. Každým dňom narastá aj počet súborov rozličného zloženia a zamerania. Nejednen z nich sa dopracoval k svetovej sláve a možno povedať, že právom, lebo to, čo niektoré súbory špecializované na ten-ktorý štýl, epochu, skladateľa a pod. ponúkajú a predvádzajú, je naozaj jedinečné a objavné. I tu existujú nevyriešené problémy, rozličné náhľady, i tu registrujeme diskusie, polemiky, konflikty; je celkom bežné, že niekoľko interpretov, súborov hrá tú istú skladbu, z tých istých nôt, a predsa je to vždy iná hudba. Ktorá je krajšia, zaujímavejšia? Treba sa za každú cenu snažiť, aby Monteverdiho madrigaly zneli tak ako pred tristo rokmi, alebo ich máme priblížiť dnešnému poslucháčovi?

O problémoch edičnej techniky, o textovej kritike, o problémoch realizácie a interpretácie starej hudby, o otázkach štýlovosti a pod. bolo napísaných mnoho článkov, štúdií a kníh. Konečným a definitívnym zmyslom práce hudobného historika je však poznanie samotnej hudby — poznanie vedecké, no i návrat starej hudby z „inobytia“ knižníc, archívov a múzeí na koncertné pódium a gramofónovú platňu. Editor a realizátor, teda muzikológ a výkonný hudobník, sú dva najdôležitejšie články v procese znovuoživenia historickej hudby a otázky paleografické, notačné sú vždy tie, ktorými sa začína. Ak táto kniha, v ktorej sme sa pokúsili zrozumiteľne vysvetliť princípy najdôležitejších európskych notácií, poskytne záujemcovi súhrn základných informácií a usmerní ho k ďalšiemu štúdiu, potom splní svoje poslanie. Preniknutie do „tajomstiev“ jednotlivých druhov notopisu si však bezpodmienečne vyžaduje prax — každodenný a láskyplný styk so starými, a ak chceme i s najnovšími notáciami.

Literatúra

- Agustoni, Luigi: *Le Chant Grégorien, Mot et Neume*, Roma 1969
- Apel, Willy: *Die Notation der polyphonen Musik 900—1600*, Leipzig 1962
- Apel, Willy: *Geschichte der Orgel und Klaviermusik*, Kassel 1967
- Aufführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Kongress-Bericht, New York 1961
- Bannister, Henry: *Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina*, Leipzig 1913, 2 zv.
- Bellermann, Heinrich: *Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1906
- Besseler, Heinrich: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931
- Besseler, Heinrich — Gülke, Peter: *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*, Musikgeschichte in Bildern III/5, Leipzig 1973
- Besseler, Heinrich: *Studien zur Musik des Mittelalters I, II*, in: Archiv für Musikwissenschaft VII, VIII, 1925, 1926
- Birtner, Herbert: *Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation und ihrer Übertragung*, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft XI, 1928—29
- Cage, John: *Notations, New York 1969*
- Cardine, Eugène: *Semiologia gregoriana*, Roma 1968
- Chailley, Jacques: *40 000 let hudby*, Praha 1965
- Chailley, Jacques: *Précis de musicologie*, Paris 1958
- Chrysander, Friedrich: *Abriss einer Geschichte des Musikdruckes vom fünfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert*, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 1870
- Clercx, Suzanne: *Les accidents sous-entendus et la transcription en notation moderne*, in: Les Colloques de Wegimont II, 1955, L'ArS Nova, Paris 1959
- Corbin, Solange: *L'église à la conquête de sa musique*, Paris 1980
- Coussemaeker, Edmond de (ed.): *Scriptorum de Musica Medii Aevi novam seriem I—IV*, Paris 1864—1876
- Dadelsen, Georg von (ed.): *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Kassel 1967
- Dahlmann, Carl: *Über das Tempo in der Musik des Späteren 16. Jahrhunderts*, in: Musica XIII, 1959
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel, od r. 1949, 16 zv.
- Dolmetsch, Arnold: *Interpretace hudby 17. a 18. století*, Praha 1958
- Donington, Robert: *Ornamentation*, in: Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5. ed., Vol. VI, London 1954
- Donington, Robert: *The Interpretation of the Early Music*, London 1963
- Eggebrecht, Hans Heinrich (ed.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden od r. 1971
- Falvy, Zoltán: *A gráci antifonárium. Az Országos Széchényi Könyvtár kiadványai XXXIV*, Budapest 1954
- Falvy, Zoltán: *A Pray-kódex zenei paleografája*, in: Zenetudományi Tanulmányok II, Budapest 1954
- Ferland, Ernest T.: *Die Improvisation in Beispielen*, in: Das Musikwerk, zv. 12, Köln 1956
- Fleischer, Oskar: *Neumen-Studien*, Abhandlungen über mittelalterliche Gesang-Tonschriften I—III, Leipzig 1895, 1897, 1904
- Floros, Constantin: *Universale Neumenkunde II*, Ursprung und Deutung der lateinischen Neumen, Kassel 1970
- Frotscher, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und Orgelkomposition I—III*, Berlin 1966
- Georgiades, Thrasylulos (ed.): *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins*, Kassel 1971
- Gerbert, Martin: *Scriptores Ecclesiastici de Musica sacra potissimum I—III*, Graz 1905
- Grout, Donald Jay: *A History of Western Music*, New York 1960
- Gusev, Viktor Jevgenievič: *Estetika folklóru*, Praha 1978
- Günther, Ursula: *Das Ende der Ars nova*, in: Die Musikforschung XVI, 1963
- Günther, Ursula: *Die Mensuralnotation der Ars nova in Theorie und Praxis*, in: Archiv für Musikwissenschaft XIX/XX, 1962—63
- Hába, Alois: *Harmonické základy čtvrtónové soustavy*, Praha 1922
- Haas, Robert: *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931
- Handschin, Jacques: *Musikgeschichte im Überblick*, Stuttgart 1964
- Hayes, Gerald: *Instruments and Instrumental Notation*, in: The New Oxford History of Music IV, New York—Toronto 1968
- Heckmann, Harald: *Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts*, in: Archiv für Musikwissenschaft X, 1953
- Husmann, Heinrich: *Das System der modalen Rhythmik*, in: Archiv für Musikwissenschaft, XI, 1954
- Húščava, Alexander: *Dejiny a vývoj nátho písma*, Bratislava 1951
- Hutter, Josef: *Česká notace I, II*, Praha 1926, 1930

Jacobsthal, Gustav: <i>Die Mensuralnotenschrift des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts</i> , Berlin 1871	
Karkoschka, Erhard: <i>Das Schriftbild der neuen Musik</i> , Celle 1966	
Kirchner, Gerhard: <i>Der Generalbass bei Heinrich Schütz</i> , Kassel 1960	
Lissa, Zofia: <i>K současným problémům periodizace světových hudebních kultur</i> , in: <i>Hudební věda X</i> , 1973	
Lorberová-Adamčiaková, Vlasta: <i>Notácia 20. storočia a jej kategorizácia</i> (diplomová práca), Bratislava 1971	
Ludwig, Friedrich: <i>Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts</i> , in: <i>Handbuch der Musikgeschichte</i> , ed. Quido Adler, Berlin 1924, Bd. I	
Mocquereau, André (ed.): <i>Paléographie musicale</i> , Solesmes od r. 1889, 18 zv.	
Mokry, Ladislav: <i>Hudobná paleografia</i> (skriptá FFUK), Bratislava 1957	
Molnár, Antal: <i>Repertorium a barokk zene történetéhez</i> , Budapest 1959	
Mužik, František: <i>Úvod do kritiky hudebního zápisu</i> , Praha 1961	
Paléographie Musicale. <i>Les Manuscrits du Chant Gregorien, Ambrosien, Mozarabe, Gallican publiés en fac-similes phototypiques par les Benedictins de Solesmes</i> , Solesmes, od r. 1889	
Parrish, Carl: <i>The Notation of Medieval Music</i> , New York 1957	
Paclt, Jaromír: <i>Hudobná grafika</i> , Informácia o pojme, jeho genéze a interpretácii, in: <i>Slovenská hudba X</i> , 1966	
Pfaff, Maurus: <i>Gestalt und Überlieferung der gregorianischen Gesänge</i> , in: <i>Geschichte der katholischen Kirchenmusik</i> , herausgegeben von Karl Gustav Fellerer, Bd. I, Kassel 1972	
Pincherle, Marc: <i>On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th and 18th Century Music</i> , in: <i>Musical Quarterly XLIV</i> , 1958	
Praetorius, Ernst: <i>Die Mensuraltheorie des Franchinus Gaffurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts</i> , Leipzig 1905	
Rajeczky, Benjamin: <i>Melodiarium Hungariae Medii Aevi I, Hymni et Sequentiae</i> , Budapest 1956	
Reese, Gustave: <i>Music in the Renaissance</i> , New York 1954	
Riedel, Friedrich Wilhelm: <i>Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte der 17. Jahrhunderts</i> , Kassel 1960	
Riemann, Hugo: <i>Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert</i> , Leipzig 1898	
Rybarič, Richard: <i>Slovenská neuma</i> : in: <i>Hudobnovedné štúdie I</i> , 1955	
Schäffer, Boguslaw: <i>Wstęp do kompozycji</i> , Kraków 1976	
Schering, Arnold: <i>Aufführungspraxis alter Musik</i> , Heidelberg 21969	
Schmitz, Eugen: <i>Vom Graduale zur „Tristan“ Partitur</i> , in: <i>Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1939</i> , Leipzig 1940	
Schmitz, Hans-Peter: <i>Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert</i> , Kassel 1955	
Schuler, Manfred: <i>Punctum, Suspirium und Bindebogen, ein Notationsproblem der deutschen Orgeltabulatur des 15. und 16. Jahrhunderts</i> , in: <i>Musikforschung</i> 1962	
Smits van Waesberghe, Joseph: <i>Musikerziehung, Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter</i> , <i>Musikgeschichte in Bildern III/3</i> , Leipzig 1969	
Stauder, Wilhelm: <i>Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte</i> , Braunschweig 1973	
Stäblein, Bruno: <i>Schriftbild der einstimmigen Musik</i> , <i>Musikgeschichte in Bildern III/4</i> , Leipzig 1975	
Suñol, Grégoire Marie: <i>Introduction à la Paléographie musicale grégorienne</i> , Paris—Tournai—Rome 1935	
Szabolcsi, Bence: <i>A zenei ékesten európai körzetei</i> , in: <i>A melódia története</i> , Budapest 1950	
Szabolcsi, Bence: <i>Írott hagyomány-élő hagyomány. Adatok az írás és élő szó viszonyához a magyar zene történetéből</i> , in: Szabolcsi B.: <i>A magyar zene évszázadai I</i> , Budapest 1959	
Szabolcsi, Bence: <i>Népt és egyéni műalkotás a zenetörténeben</i> , in: Szabolcsi B.: <i>Népzene és történelem</i> , Budapest 21955	
Szendrei, Janka: <i>Az esztergomi Missale Notatum hangjelzése</i> in: <i>Zenatudományi dolgozatok</i> , 1979	
Szigeti, Kilián: <i>Denkmäler des gregorianischen Chorals aus ungarischen Mittelalter</i> , in: <i>Studia Musicologica IV</i> , 1963	
Thomas, Ernst (ed.): <i>Notation Neuer Musik</i> , Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz 1965	
Wagner, Peter: <i>Einführung in die gregorianischen Melodien II</i> , Neumenkunde, Leipzig 21912	
Waite, William G.: <i>The Rhythm of Twelfth Century Polyphony</i> , New Haven 1954	
Wolf, Johannes: <i>Die Tonschriften</i> , Breslau 1924	
Wolf, Johannes: <i>Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460</i> , 3 zv., Leipzig 1904	
Wolf, Johannes: <i>Handbuch der Notationskunde I, II</i> , Leipzig 1913, 1919	
Obsah	
Predhovor	5
I. Úvod	
1. Písomná tradícia a jej význam v dejinách hudobnej kultúry	7
2. Predmet a metóda hudobnej paleografie	10
3. Typy notácie	13
II. Neumová notácia	
1. Základné pojmy	17
2. Pôvod, vznik a rozšírenie neum	18
3. Systematika neum	22
4. Vývoj a typológia latinských bezlinajkových neum	26
5. Neumy na linajkovej osnove	42
6. Zásady transkripcie neum a chorálnej notácie	59
III. Stredoveká písmenová notácia	
1. Úvodná poznámka	65
2. Písmenová notácia	65
3. Intervalová notácia	72
4. Dazejská notácia	73
5. Transkripcia písmenovej notácie	74
IV. Kvadratická notácia	
1. Vývoj, druhy a princípy kvadratickej notácie v 13. storočí	77
2. Zásady transkripcie kvadratickej notácie	84
V. Menzurálna notácia	
1. Vývoj menzurálnej notácie	89
2. Systém menzurálnej notácie	96
Notové znaky	98
Teória a znaky menzúry	101
Kolorovanie a proporcie	105
3. Zásady transkripcie menzurálnej notácie	109
VI. Renesančné a barokové inštrumentálne notácie	
1. Úvod	126
2. Druhy tabulatúr	128
3. Tabulatúry pre klávesové nástroje	130
a) Stará nemecká organová tabulatúra	132
b) Nová nemecká organová tabulatúra	141
c) Španielska organová tabulatúra	147
d) Notové organové tabulatúry	152
4. Lutnové tabulatúry	159
a) Talianska a španielska lutnová tabulatúra	161
b) Francúzska lutnová tabulatúra	162
c) Nemecká lutnová tabulatúra	165
5. Tabulatúry pre iné nástroje	167
6. Zásady transkripcie tabulatúr	167
VII. Notopis po roku 1600	171
VIII. Notopis v 20. storočí	195
1. Tradičná notácia, pokusy o jej vylepšenie	196
2. Pokusy o reformy notopisu v 20. storočí	198
3. Nové notácie	203
Na záver	218
Literatúra	221

Richard Rybář

VÝVOJ
EURÓPSKEHO
NOTOPISU

Vydal OPUS, československé hudobné vydavateľstvo n. p., Bratislava v roku 1982 ako svoju 371. publikáciu redakcie hudobnín a kníh o hudbe. Zodpovedný redaktor Ladislav Kačic. Jazyková redaktorka Elena Kucherová. Technický redaktor Stanislav Glasa. Graficky upravil, prebal a väzbu navrhol Ján Krížik. Vytlačili Polygrafické závody, n. p., Bratislava-Krasňany 403/22 — VH 28,5.

Náklad 2000 výtlačkov. Vydanie I.