
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 13 (39)

2022

Číslo 1

Bratislava 2022

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 13 (39), 2022, číslo 1

Volume 13 (39), 2022, Number 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, verejnej výskumnej inštitúcie; vychádza dvakrát ročne.

Journal of the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences; published biannually.

Redakcia / Editorial Staff

Hlavná redaktorka / Editor-in-Chief: Hana Urbancová

Výkonné redaktorky / Executive editors: Katarína Godárová, Michaela Majerová

Redakčná rada / Editorial Board

Ann Buckley (Trinity College Dublin – University of Dublin), Zsuzsa Czagány (Zenetudományi intézet MTA BTK, Budapest), Bernard Garaj (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Michal Hottmar (Univerzita Komenského v Bratislave), Jana Lengová (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Vladimír Maňas (Masarykova univerzita, Brno), Janka Petőczová (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Instytut Sztuki PAN, Warszawa), Jurij Snoj (Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana), Eva Szórádová (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Lubomír Tyllner (Etnologický ústav AV ČR, Praha), Jadranka Važanová (City University of New York), Eva Veselovská (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Hana Vlhová-Wörner (Universität Basel – Akademie věd České republiky, Praha)

Adresa redakcie / Editorial Address

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

tel./fax.: +421 2 54773589

Vydavateľ a distribúcia / Publisher and Distributor

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i. / Institute of Musicology SAS, IČO 00 586 978

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicology@savba.sk; musicologica.slovaca@savba.sk

tel./fax.: +421 2 54773589

Publikované / Published: jún 2022 / June 2022

Časopis je evidovaný v databázach / Abstracted and Indexed in:

RILM (Répertoire Internationale Littérature Musicale), EBSCO – RILM Abstracts of Music Literature, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), CEEOL (Central and Eastern European Online Library)

© Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Bratislava 2022

MK SR EV 4007/10

ISSN 1338-2594 (print)

ISSN 2729-9783 (on-line)

OBSAH

Štúdie

Hana URBANCOVÁ: Piesňový repertoár Nemcov v obci Velké Pole na fonografických nahrávkach Karola A. Medveckého (1902 – 1903).....	5
Janka PETŐCZOVÁ: Migrácia hudobných prameňov ako zdroj poznania hudobnej minulosti Spiša	36
Michal HOTTMAR: Intavolácie villanel Lucu Marenzia v lutnovej tlači „Thesaurus Harmonicus“ (Köln 1603) podľa Jeana-Baptista Besarda	58
Veronika GARAJOVÁ: Temné hodinky „Tenebrae“ novoobjaveného fragmentu v Štátnom archíve Trenčín	89
Marián ŠTÚŇ: Teória tónových množín Allena Forteho a jej aplikácia pri analýze piesňového cyklu <i>Ad astra</i> Eugena Suchoňa	114

Materiál

Katarzyna SPURGJASZ: <i>Bregenses Silesii</i> : New Discoveries about the Plotz Family History.....	141
--	-----

Recenzie

Darina MÚdra: Topografia hudby klasicizmu na Slovensku z pohľadu kanonických vizitácií (Jiří Sehnal)	148
Grzegorz Joachimiak: Lutnia w klasztorze. Fenomen dworskiego instrumentu w kulturze Śląska XVII i XVIII wieku (= Musicologica Wratislaviensia 14) (Janka Petőczová)	151
Eva Ferková: Hudobná analýza II. Stručné dejiny hudobnej analýzy (Marián Štúň)	155
Robert Klugseder: Codices manuscripti & Impressi. Zeitschrift für Buchgeschichte. Supplement 10 (Zuzana Badárová)	157

CONTENTS

Studies

Hana URBANCOVÁ: The Song Repertoire of Germans in the Village of Veľké Pole in Karol A. Medvecký's Phonograph Recordings (1902–1903)	5
Janka PETŐCZOVÁ: The Migration of Musical Manuscripts and Prints as a Source of Knowledge of the Musical Past of Spiš	36
Michal HOTTMAR: Intabulation of the Villanelles of Luca Marenzio in the Lute Publication "Thesaurus Harmonicus" (Köln 1603) according to Jean-Baptiste Besard	58
Veronika GARAJOVÁ: "Tenebrae" on a Newly Discovered Fragment in the State Archive in Trenčín	89
Marián ŠTÚŇ: Allen Forte's Pitch-class Set Theory Applied in Analysis of <i>Ad astra</i> , the Song Cycle by Eugen Suchon	114

Material

Katarzyna SPURGJASZ: <i>Bregenses Silesii</i> : New Discoveries about the Plotz Family History	141
--	-----

Reviews

Darina Múdra: Topografia hudby klasicizmu na Slovensku z pohľadu kanonických vizitácií (Jiří Sehnal)	148
Grzegorz Joachimiak: Lutnia w klasztorze. Fenomen dworskiego instrumentu w kulturze Śląska XVII i XVIII wieku (= Musicologica Wratislaviensia 14) (Janka Petőczová)	151
Eva Ferková: Hudobná analýza II. Stručné dejiny hudobnej analýzy (Marián Štúň)	155
Robert Klugseder: Codices manuscripti & Impressi. Zeitschrift für Buchgeschichte. Supplement 10 (Zuzana Badárová)	157

PIESŇOVÝ REPERTOÁR NEMCOV V OBCI VELKÉ POLE NA FONOGRAFICKÝCH NAHRÁVKACH KAROLA A. MEDVECKÉHO (1902 – 1903)

HANA URBANCOVÁ

*doc. PhDr. Hana Urbancová, DrSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9,
841 04 Bratislava 4; e-mail: hana.urbancova@savba.sk*

ORCID: 0000-0002-3870-9117

ABSTRACT

The first phonograph recordings of Slovak folk songs were carried out by the ethnographer Karol Anton Medvecký (1875–1937) in 1901 in the village of Detva in Central Slovakia. After this first phonograph session, he recorded songs in the German enclave in Central Slovakia, in the village of Velké Pole (Hochwies). Today, the technical reconstruction of these recordings is unrealistic due to their physical and biological degradation. Nevertheless, with the help of contemporaneous sources, we managed to reconstruct the time of origin of the recordings, their number, and contents. Medvecký carried out the sound recordings in Velké Pole with a phonograph in 1902–1903. They consisted of 17 songs in German and Slovak, rendered by a German female inhabitant of this village. Although physical documents only survived in a form of two cylinders, the reconstruction of the song repertoire led to the presumption that there were more, minimum three to four cylinders. The musical analysis of the published transcriptions from 1904 revealed that the songs in German conserved the earlier styles of Slovak folk singing.

Keywords: phonograph cylinders, published transcriptions, source criticism, ethnic minority, bilingual song repertoire, musical analysis, collection concept

Prvé zvukové nahrávky tradičnej hudby a jazykových dialektov pomocou fonografu v Európe pochádzajú z polovice 90. rokov 19. storočia.¹ Najstaršie nahrávky ľudovej

¹ MYERS, Helen (ed.): *Ethnomusicology. An Introduction*. (= The New Grove Handbooks in Music.) The Macmillan Press : New York; London, 1992, s. 4–5.

piesne a hudby z územia Slovenska sa datujú do prvej dekády 20. storočia. Súviseli s nástupom techniky zvukového záznamu a reprodukcie, ktorá sa začala postupne využívať na prácu v teréne vo viacerých regiónoch Európy.² Fonografické nahrávky vznikali za rôznych podmienok a s rozdielnou motiváciou: jednak ako ojedinelé pokusy o využitie technického prostriedku na zvukový záznam, jednak ako fonografické akcie s premyslenou dokumentačnou stratégiou.³ Spočiatku obsahovali málopočetné zvukové snímky, ktoré možno označiť za raritné, pričom časť z nich je dnes už nedostupná. Neskôr to boli viacročné systematické projekty, ktoré sa stali súčasťou nových prístupov k výskumu tradičných hudobných kultúr v začiatkoch formovania etnomuzikológie ako modernej vednej disciplíny.⁴ Fonograf bol prínosom pre viaceré vedné odbory – popri porovnávacej hudobnej vede a hudobnej folkloristike aj pre lingvistikú, dialektológiu, a najmä pre etnografiu.⁵

Autorom historicky prvých fonografických nahrávok slovenskej ľudovej piesne a hudby je etnograf Karol Anton Medvecký (1875 – 1937).⁶ Svoje nahrávky uskutočnil pomocou fonografu v lete roku 1901 v obci Detva, kde v tom čase po ukončení štúdií v Banskej Bystrici pôsobil na poste kaplána.⁷ Napriek skutočnosti, že fonografické valčeky sú v súčasnosti značne poškodené a nahrávky sa nepodarilo technicky obnoviť, pomocou ďalších primárnych aj sekundárnych prameňov bolo možné rekonštruovať ich obsah a stanoviť predpokladaný počet nahratých piesní. Obsahová rekonštrukcia ukázala, že Medvecký pomocou fonografu v tejto obci nasnímal 45 piesní.⁸ Podstatnú časť dokumentovaných piesní v rozsahu 31 zápisov publikoval vo vlastivednej monografii *Detva* v roku 1905.⁹ Pri výbere piesní spolupracoval s hudobným teoretikom, fol-

² Napr. LINEVA, Jevgenija: *Opyt zapisi fonografom ukrajinskich narodnych pesen*. Moskva, 1905. ROZDOLSKI, Josif: *Halicko-ruski narodni melodii zibrani na fonograf*. Lwów, 1906. DAHLIG, Piotr: Pierwszy zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904). In: *Muzyka*, roč. 42, 1997, č. 2, s. 57-70. AHMEDAJA, Ardian: Sound recordings as source for research history. Collection work in Albania since 1903. In: *Historical Sources and Source Criticism*. (= Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 29.) Ed. Susanne Ziegler. Stockholm : Svenskt visarkiv, 2010, s. 155-165.

³ SCHÜLLER, Dietrich: Phonographische Dokumentationsmethoden in der Ethnomusikologie. Ein historisch-technisch-quellenkritischer Überblick. In: *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie*. (= Sociologia Internationalis I.) Ed. Wolfgang Lipp. Berlín : Duncker und Humblot, 1992, s. 505-517.

⁴ HORNBOSTEL, Erich Moritz – ABRAHAM, Otto: Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, roč. 36, 1904, č. 2, s. 222-236. BARTÓK, Béla: Prečo a ako máme zbierať ľudovú hudbu? (1936). In: BARTÓK, Béla: *Postrehy a názory*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965, s. 191-211.

⁵ POLÍVKA, Jiří: Fonograf ve službě národopisu. In: *Národopisný věstník československý*, roč. 1, 1906, s. 167-174. BRADY, Erika: *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson : University Press Mississippi, 1999.

⁶ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 33.

⁷ URBANCOVÁ, Hana: Z histórie prvých fonografických nahrávok na Slovensku. Korešpondencia Karola Medveckého a Andreja Kmeťa z roku 1901. In: *Slovenský národopis*, roč. 54, 2006, č. 1, s. 5-28.

⁸ URBANCOVÁ, Hana: K obsahovej rekonštrukcii prvých fonografických nahrávok slovenskej ľudovej hudby. In: *Multimediálna spoločnosť na prahu 21. storočia, jej kultúra, umenie, hudba a neprekonané problémy*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, s. 206-225.

⁹ MEDVECKÝ, Karol A.: *Detva. Monografia*. Ružomberok : Tlačou kníhtlačiarne Karla Salvu, 1905, s. 247-330.

kloristom a skladateľom Milanom Lichardom (1853 – 1935), ktorého prizval na spoluprácu k jednej z fáz nahrávania v Detve.¹⁰ Spolupráca Medveckého s Lichardom sa premietla do vzniku prvej hudobnoštyľovej typológie slovenských ľudových piesní na príklade repertoáru z obce Detva.¹¹ O výsledkoch prvej dokumentácie pomocou fonografu v Detve z roku 1901 Medvecký aktuálne informoval na verejnom podujatí – na valnom zhromaždení Muzeálnej slovenskej spoločnosti v Martine začiatkom augusta toho istého roku. Vzápätí svoju prednášku uverejnil spolu s ukážkami transkripcií štyroch detvianskych piesní v periodiku vydávanom touto spoločnosťou.¹²

Fonografické valce Karola A. Medveckého sú dnes súčasťou zbierok Slovenského národného múzea v Martine.¹³ Podstatná časť Medveckého zbierky bola identifikovaná ako súbor valčekov z obce Detva. Menšia časť tejto zbierky však obsahovala nahrávky, ktoré pochádzali z ďalších obcí, pričom lokalizácia časti z nich ostala predbežne neznáma.

V rámci archívneho výskumu tejto zbierky nás zaujali popri siedmich fonografických valcoch (resp. ich zvyškoch) z Detvy aj dva tubusy s označením lokality Veľké Pole. Podľa textových incipitov z tubusových obalov išlo o nemecko-slovenský repertoár obyvateľov Veľkého Poľa – obce, ktorá pôvodne patrila k nemeckým sídlam na strednom Slovensku. Dôležitým doplnkovým prameňom pri určovaní obsahu obidvoch valčekov bola štúdia Karola A. Medveckého z roku 1904, uverejnená pod názvom *Veľké Pole a Píla. Miesto- a národopisná črta*.¹⁴ Na základe publikovaných údajov a poznatkov bolo možné zrekonštruovať nielen nahratý repertoár, ale aj väčšinu konkrétnych piesní v podobe zápisu ich textovej aj hudobnej zložky. Prinášame prvé poznatky k tejto časti Medveckého fonografickej zbierky, ktorými doplníme informácie o jeho dokumentačnej práci pomocou fonografu v Detve.

Medveckého fonografické nahrávky z Veľkého Poľa a ich súčasný stav

Karol A. Medvecký bol od svojho prvého pôsobiska v Detve ako kňaz často prekladaný na nové miesta. V období rokov 1899 – 1918 vykonával kňazské povolanie postupne v desiatich lokalitách stredného Slovenska (Detva, Krupina, Jastrabá, Veľké Pole, Beňuš, Detvianska Huta, Donovaly, Brehy, Prochot, Bacúrovo).¹⁵ Častá zmena pôsobiska súvisela s jeho národnými záujmami a aktivitami, pre ktoré bol začiatkom 20. storočia – podobne ako ďalší príslušníci vlastenecky orientovanej slovenskej inteligencie – sledovaný a prenasledovaný.

¹⁰ URBANCOVÁ, Hana: Milan Lichard a jeho teória slovenskej ľudovej piesne. In: *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy*. (= Musicologica Slovaca et Europaea XXIII.) Ed. Jana Lengová. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 2006, s. 68-116.

¹¹ MEDVECKÝ, Ref. 9, s. 234-235.

¹² MEDVECKÝ, Karol A.: O ľudovom umení v Detve. In: *Sborník Slovenskej museálnej spoločnosti*, roč. 6, 1901, s. 144-152.

¹³ Slovenské národné múzeum v Martine, Fond Muzeálnej slovenskej spoločnosti.

¹⁴ MEDVECKÝ, Karol A.: Veľké Pole a Píla. Miesto- a národopisná črta. In: *Sborník Museálnej slovenskej spoločnosti*, roč. 9, 1904, s. 3-22.

¹⁵ MEDVECKÝ, K. A.: *Z mojich rozpomienok k šesdesiatinám*. Trnava : Nákladom Fr. Urbánka a spol., 1935.

S prejavmi perzekúcie sa Medvecký stretol po prvý raz práve v súvislosti s fonografom – po verejnej prednáške pred členmi Muzeálnej slovenskej spoločnosti v Martine koncom leta roku 1901, kde predstavil na báze svojich prvých skúseností z Detvy nový prístroj a jeho prínos pre prácu etnografa. Vedecká prezentácia sa však stretla s odmietnutím miestnej verejnosti, ale aj s nepochopením cirkvi. Medvecký sa musel vyrovnávať s vykonštruovanými obvineniami okolo nákupu prístroja a obsahu nahrávok, dokonca bol obvinený z vlastizrady.¹⁶ Prvé zvukové nahrávky slovenského etnografa ostali na Slovensku bez širšej odbornej odozvy a primárne vedecký zámer bol konfrontovaný s dobovou politickou realitou, s konzervatívnym postojom cirkvi aj malou prajnosťou slovenského prostredia.¹⁷

V pokračovaní prác na fonografickej dokumentácii podporoval Medveckého etnograf a polyhistor Andrej Kmeť (1841 – 1908). Odporúčal mu naďalej nahrávať piesne v miestach jeho aktuálneho pôsobenia.¹⁸ Zvukové nahrávky pomocou fonografu Medvecký uskutočnil v lokalitách, ktoré patrili k jeho prvým pôsobiskám. Po Detve máme ďalšie doklady k jeho dokumentačnej práci pomocou fonografu z obce Veľké Pole (okr. Žarnovica). Pôbil tu pravdepodobne niekedy v rokoch 1902 a 1903.¹⁹ Preloženie do tejto izolovanej nemeckej lokality komentoval vo svojich pamätiach. V tomto komentári však zaujme najmä veľká empatia slovenského etnografa voči minoritnému etniku:

„[...] musel som sa brať medzi Nemcov-Handrbulcov,^[20] ďaleko medzi vrchy, na Veľké Pole. Nemecky som len tolko vedel, čo ostalo vo mne zo strednej školy a považoval som to za krivdu nie tak na sebe, ako skorej tomu nemeckému ľudu, ktorý má plné právo mať duchovného, ktorý jeho materinskú reč správne ovláda.“²¹

Obec Veľké Pole (nem. Hochwies, Hochwiesen) bola súčasťou nemeckých jazykových ostrovov na území Slovenska. Pôvodne patrila do jedného z kompaktných nemeckých regiónov, neskôr sa stala malou izolovanou enklávou na jeho okraji spolu s obcou Píla (nem. Paulisch). Obidve lokality tvorili juhozápadný výbežok oblasti Kremnica – Nitrianske Pravno. Spadali do tzv. regiónu Hauerland, ktorý bol kolonizovaný príslušníkmi nemeckého etnika v niekoľkých vlnách od 14. storočia.²² V období,

¹⁶ GOLIAN, Ján: „Starí učia mladých lietať!“ Vplyv Andreja Kmeťa na formovanie Karola Antona Medveckého v úvodnej dekáde 20. storočia. In: *Kultúrne dejiny / Cultural History*, roč. 12, 2021, Supplement, s. 142-145.

¹⁷ GOLIAN, Ref. 16, s. 142-144.

¹⁸ Medvecký, Karol Anton. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník IV*. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 137. GOLIAN, Ref. 16, s. 145.

¹⁹ Presné datovanie pôsobenia Medveckého v jednotlivých lokalitách sťažuje častá zmena miesta a krátkodobý pobyt na novom pôsobisku. Z korešpondencie je známe, že medzi rokmi 1899 a 1903 vystriedal pobyt až v šiestich obciach. Pozri: GOLIAN, Ref. 16, s. 159.

²⁰ Pomenovanie príslušníkov nemeckej minority, pôvodne žijúcich v lokalitách na území Nitrianskej, Tekovskej a Turčianskej župy. Išlo o prezývku, ktorú nemeckým obyvateľom prisúdili Slováci ako humorné až pejoratívne označenie ľudí hovoriacich „nezrozumiteľným“ jazykom. Pozri bližšie: *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 1995, s. 162.

²¹ MEDVECKÝ, Ref. 15, s. 42.

²² KOVAČEVIČOVÁ, Soňa: *Bývalé nemecké vidiecke sídla na Slovensku, ich história a kultúra*. (= Národopisné informácie 1989/2.) Bratislava : Národopisný ústav SAV, 1989, s. 30-37. SCHWARZ, Ernst: *Sudetendeutsche Sprachräume*. München : Verlag E. Reinhardt, 1935, s. 276-291.

keď tu Medvecký pôsobil, bolo Veľké Pole malým mestečkom a jeho nemeckí obyvatelia prechádzali procesom asimilácie, hoci si ešte zachovali viaceré prvky nemeckej identity najmä v architektúre, kroji, jazyku či lokálnej toponymii. Tieto procesy zo začiatku 20. storočia etnograf zdokumentoval a uverejnil vo svojej monografickej štúdii z roku 1904.²³

V Medveckého publikovanej štúdii však nie je žiadna zmienka o použití fonografu na záznam piesní, ani poznámka o ich transkripcii z fonografických nahrávok, tak ako to bolo v prípade zápisov piesní v monografii o Detve.²⁴ Doklady sa však nachádzajú vo fonografickej zbierke: jej súčasťou sú dva zachované tubusy (obaly) na fonografické valce s uvedením názvu obce Veľké Pole.²⁵ Na jednej strane obalu sa v obidvoch prípadoch vyskytujú pasportizačné údaje. Odkazujú na lokalitu, rok nahrávky a obsah valčekov v podobe textového incipitu piesní, pričom uvádzajú aj meno interpreta (Príloha, Obr. 1 – 2). Pri porovnaní s listovou korešpondenciou zo začiatku 20. storočia bolo možné skonštatovať, že rukopis sprievodných údajov na obidvoch obaloch – na rozdiel od tubusov fonografických valcov z Detvy – nemožno pripísať Medveckému. Súvislosť týchto nahrávok s Medveckým však potvrdzuje nielen začlenenie obidvoch valcov do jeho zbierky, ale aj publikovaná národopisná štúdia tohto autora o nemeckých lokalitách Veľké Pole a Píla.

Prvý tubus so signatúrou KH 7417/d obsahuje nadpis *Piesne Nemcov z Veľkého Poľa (Tekov)*. Nasledujú textové incipity piatich piesní a napokon meno speváčky, spolu s rokom nahrávky: 1902. Vo vnútri obalu sa nachádza celý valec. Tubus so signatúrou KH 7417/i má uvedené označenie lokality *Veľké Pole (Tekov)*, textové incipity piatich piesní a meno speváčky s vročením: 1903. Vo vnútri obalu je poškodený, resp. puknutý valec. V záhlaví popisu na jednom z obalov sú udané skratky Muzeálnej slovenskej spoločnosti (M. S. S.), ktoré naznačujú miesto uloženia nahrávok v národopisných zbierkach tejto spoločnosti.

Na obidvoch obaloch je uvedená ako speváčka *Mína Braxator*. Krstné meno Mína by mohlo byť skratkou dvoch mien (Hermína alebo Magdaléna) a podľa Medveckého patrilo k frekventovaným a obľúbeným ženským menám v obci.²⁶ Priezvisko Braxator bolo začiatkom 20. storočia bežným, hoci postupne zanikajúcim priezviskom miestnych nemeckých rodín.²⁷ Nahrávky piesní Medvecký teda uskutočnil s miestnou speváčkou, ktorá patrila k nemeckým obyvateľom obce.

Podľa sprievodných údajov z tubusových obalov bol na obidvoch valcoch zaznamenaný rovnaký počet piesní – po päť záznamov. Nahrávky pochádzajú z podania jednej a tej istej speváčky. Vročenie, ktoré odkazuje na vznik nahrávok v rokoch 1902 a 1903, naznačuje, že išlo o dve samostatné nahrávacie akcie. Fonografické valce obsahujú tento súpis piesní (so zachovaným poradím):

²³ MEDVECKÝ, Ref. 14.

²⁴ Pri niektorých zápisoch piesní v monografii *Detva* je uvedený odkaz „dľa fonografu“. MEDVECKÝ, Ref. 9.

²⁵ Slovenské národné múzeum v Martine, Fond Muzeálnej slovenskej spoločnosti.

²⁶ MEDEVECKÝ, Ref. 14, s. 9.

²⁷ MEDEVECKÝ, Ref. 14, s. 8.

Fonografický valec KH 7417/d*Keby si ty moja milá**Keby mi tak bolo**Mán man hat mi' lang fohásn**Ešte som maličký**Tej našej zahrady***Fonografický valec KH 7417/i***Fidl Látn**Ach Mütter, Mütter**Sigora, sigora**Cíper Polka tanz i' ker**Ked' som ja bov 20-ročný*

Podľa textových incipitov je zrejmé, že okrem piesní v slovenskom jazyku boli nahraté z podania tej istej speváčky aj štyri nemecké piesne, resp. piesne v nemeckom jazyku. Ide teda o dvojjazyčný repertoár, ktorý poukazuje na stav tradičného spevu v lokalite prostredníctvom jednej jej obyvateľky; podrobnejšie údaje o tejto speváčke (napríklad vek v čase nahrávania) však nepoznáme.

Na prípadnú súvislosť fonografických nahrávok s publikovanou štúdiou K. A. Medveckého z roku 1904 upozornil výskum piesňovej kultúry Nemcov na Slovensku. V rámci neho sme evidovali Medveckého príspevok ako súčasť histórie dokumentácie Nemcov na strednom Slovensku. Piesňové ukážky uverejnené v tejto štúdii zahrnovali len malý počet nemeckých piesní – poukazovali skôr na repertoárové zlomky a piesňové fragmenty. V kontexte nemeckej piesňovej tradície z územia Slovenska sme sa síce nimi podrobnejšie nezaoberali, uviedli sme ich však ako jeden z príkladov nemecko-slovenských vzťahov v tradičnom speve.²⁸ Publikované ukážky v Medveckého štúdii sa stali osobitne zaujímavé až vo vzťahu k fonografickým valčekom a nahrávkam, ktoré mali obsahovať. Zápisy piesní nielen pomohli bližšie identifikovať repertoár zaznamenaný na dvoch fonografických valčekom, ale priniesli tiež ďalšie piesňové ukážky, ktoré prehĺbili obraz o piesňovom repertoári tejto nemeckej obce na začiatku 20. storočia.

Obsahová rekonštrukcia nahrávok a dokumentovaný repertoár

Pri rekonštrukcii obsahu fonografických nahrávok z obce Veľké Pole sme vychádzali z metodiky, ktorú sme použili pri vyhodnotení Medveckého zvukovej dokumentácie slovenských ľudových piesní v obci Detva.²⁹ Popisy na obaloch dvoch fonografických valčekom a publikovaná štúdia Medveckého z roku 1904 predstavujú dva kľúčové pramene, ktoré sú vzájomne komplementárne – pomocou porovnania a doplnenia údajov sa dal určiť nielen obsah nahrávok na dvoch fonografických valčekom, ku ktorým

²⁸ URBANCOVÁ, Hana: K typológii slovensko-nemeckých vzťahov v tradičnom piesňovom repertoári na Slovensku. In: *Z histórie slovensko-nemeckých vzťahov*. Ed. Ján Doruľa. Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2008, s. 154-156.

²⁹ URBANCOVÁ, Ref. 8.

máme doklady v súčasnosti, ale aj pravdepodobný celkový rozsah piesňového repertoáru, ktorý zdokumentoval etnograf v tejto obci.

Monografická štúdia *Veľké Pole a Píla. Miesto- a národopisná črta* (Obr. 3a-b) sa venuje podľa názvu dvom obciam. Autor sa však sústredil najmä na prvú z nich, hoci s poznámkou, že väčšina poznatkov sa vzťahuje aj na blízku nemeckú obec Píla. Stručné informácie k spevu miestnych nemeckých obyvateľov spolu s ukážkami piesní v štúdii pochádzajú iba z lokality Veľké Pole. Autor ich uviedol ako súčasť etnografických poznatkov o histórii a kultúrnych tradíciách tejto obce. Komentáre k spevnosti sú veľmi stručné, väčšina priestoru je venovaná piesňovým zápisom.³⁰ Pozoruhodné však je, že piesňové ukážky prinášajú kompletný hudobno-textový zápis piesní, čo na prelome storočí v etnograficky orientovaných prácach nebolo štandardom, keďže ich autori sa zvyčajne uspokojili s uverejnením piesňových textov bez nápevov. V tejto súvislosti možno spomenúť nielen Medveckého skúsenosť zo spolupráce s Milanom Lichardom, ale aj jeho snahu o korektný prístup k dokumentácii a sprístupnenie ľudových piesní – pokiaľ to bolo možné – spolu s nápevmi, čo dokladá najmä monografia o Detve, čiastočne aj ďalšie publikácie.³¹

Medvecký vo svojej štúdii uverejnil spolu 15 piesňových zápisov. Z nich 13 prináša záznam textu aj s nápevom, 2 zápisy obsahujú iba text – autor pomocou týchto dvoch textových ukážok chcel poukázať na prax dvojazyčného spevu na jeden spoločný nápev.

Zoradenie piesní, tak ako sú v štúdii prezentované, nie je náhodné – naznačuje určitý zámer a koncepciu. Ako prvý je uvedený blok piesní v nemeckom jazyku (8 zápisov), ktorý mal odkazovať na relikty pôvodnej identity miestnych Nemcov, zachované v tradičnom speve. Za ním nasleduje blok piesní v slovenskom jazyku (5 zápisov), ktorý svedčí o preberaní repertoáru od Slovákov. Na záver je uvedená ukážka piesňového textu v nemeckej a slovenskej verzii. Vzhľadom na to, že autor uverejnil z obidvoch jazykových verzii len jednu strofu, mohlo ísť tak o dve samostatné piesne, ako aj o jednu dvojazyčnú pieseň. Spevná prax v prostredí etnických minorít vo všeobecnosti dokladá obidve možnosti.³² Keďže spôsob zápisu neodkazuje jednoznačne na jednu z nich, obidva piesňové texty považujeme za dve samostatné piesne, ktoré sú však vzájomným prekladom. Radenie piesňového repertoáru v štúdii je nasledovné:

Piesne v nemeckom jazyku

Ach Mutter, Mutter gebt mir einen Rath

Is' ka schönere Wald iber unser Tonwald

Mã'n mann hat mi läng vóhãsn

Auf ter Túne, auf ter Túne boxen schöne Blúmãn

Hindl Latn, fídl Latn stit a' Flikl hãn

Cíperpolka tanz i' gér

Nim mich Hanslãj nim mich

Kláre Nãslãn sai' net krús

³⁰ MEDVECKÝ, Ref. 14, s. 13-15.

³¹ Napr. MEDVECKÝ, K. A.: *Sto slovenských ľudových balád*. Bratislava : Vlastným nákladom, 1923.

³² URBANCOVÁ, Hana: Tradičná piesňová kultúra Nemcov na Spiši. In: *Slovenská hudba*, roč. 26, 2000, č. 3, s. 314-315.

Piesne v slovenskom jazyku

Sigora, sigora, zelená sigora

Keby som bov o tom vedev

Keby mi tak bolo, jako šuhaj tebe

Ešte som maličký, už som vojak

Keď som ja bov dvacaťročný mládenec

Dvojazyčné piesne

Alán bin ich, alán

Sama som ja, sama

Zápis piesňových textov v nemeckom jazyku má znaky zjednodušenej fonetickej transkripcie, okrem kontrakcií (skrátenej tvarov) poukazuje na prvky nemeckého dialektu, ale aj na prítomnosť slovákizmov v lexike. Piesňové texty v slovenčine sú transkribované pomocou spisovného jazyka s prvkami stredoslovenského dialektu. V slovenských textoch sa miestami vyskytujú deformované výrazy (napr. „*sigora*“ namiesto: *limbora*, „*medzi hviežničkami*“ namiesto: *medzi hviezdíčkami*), gramatické chyby či nedôslednosti (napr. „*radnej by som domov sedev*“ namiesto: *radnej by som doma sedev*), prípadne celkom nezrozumiteľné pasáže („*ver' by priletela joru vodu tebe*“ [?]). Tieto deformácie však majú svoju informačnú hodnotu. Naznačujú, že interpret piesní nemusel jazyku celkom rozumieť, čo je opäť bežný jav v tradičnom speve etnických minorít, poukazujúci na stupeň akulturácie.³³ Medvecký na túto skutočnosť vo svojej štúdii sám upozornil, keď písal o „kazení osnovy“ slovenských piesní pre neznalosť jazyka.³⁴

Transkripcia hudobnej zložky korešponduje so zápisovou praxou, akú dokladajú dobové publikované piesňové zbierky a materiálové vydania z druhej polovice 19. a začiatku 20. storočia.³⁵ Využíva jednoduchý zápis melodicko-rytmického priebehu. Až na jediný nápev majú všetky piesne párne metrum. Precíznejší zápis rytmickej zložky zachytáva trioly, bodkovaný rytmus či fenomén rytmického predĺženia finálneho tónu, čomu zodpovedá aj jediný ametrický nápev. Využitie predznamenanania je spravidla tonálnou či stupnicovou interpretáciou nápevu z pohľadu zapisovateľa. V tomto prípade transkripcie obsahujú predznamenanie, ktoré sa vzťahuje prevažne na polohu finálneho tónu, s odkazom na durovú alebo molovú stupnicu osemtónového radu (alebo jeho výseku), s prípadným využitím akcidentál v priebehu melódie. Len v jednom prípade sa transkripcia odchyľuje od uvedených zásad, pričom údaj o metre vzhľadom na priebeh nápevu nie je korektný (Pr. 12). Melodický ambitus siaha od tónu *c*¹ po tón *f*². Predpokladáme, že vo všetkých prípadoch ide o zápisy piesní bez transpozície, teda so zachytením výškovej polohy, v akej speváčka piesne zaspievala.

Hudobno-textové transkripcie prinášajú zápis nápevu s prvou strofou piesňového textu. Nie je preto zrejmé, či piesne obsahovali aj viac strof a jednostrofiký zápis je výsledkom metodiky dokumentácie, alebo ide o piesne s fragmentárnym textom, tak ako

³³ URBANCOVÁ, Ref. 28, s. 168.

³⁴ MEDVECKÝ, Ref. 14, s. 13.

³⁵ Napr. *Sborník slovenských národných piesní... I – II* (1870, 1874), *Slovenské spevy I – III* (1880 – 1926).

sa vyskytovali v speve Nemcov z Veľkého Poľa. Prikláňame sa však k prvej možnosti, ktorá súvisí s metodikou zápisu či zvukového záznamu pomocou fonografu. Spôsob nahrávania, ktorý preferoval záznam piesne iba s prvou strofou, súvisel s časom, ktorý bol k dispozícii zberateľovi na jednom fonografickom valčeku. Nahratie piesne iba s prvou strofou používali zberatelia, ktorých zámerom bolo dokumentovať na jeden valček čo najvyšší počet piesní, hoci na úkor celého piesňového textu a, samozrejme, aj na úkor zachytenia prípadnej medzistrofickej variability.³⁶

Medzi zápisom piesňových incipitov na obaloch fonografických valčekov a transkripciou tých istých piesňových textov v publikovanej štúdii sú menšie diferencie. Týkajú sa najmä nemeckých textov (napr. *Mütter/Mutter; tanz i' ker/tanz i' gér; Fidl Látn/fidl Latn; lang fohásn/läng vohásn*). Tieto odchýlky podporujú názor, že popis na tubusových obaloch fonografických valcov zrejme nepochádza od Medveckého, ale od inej osoby, ktorá valcami disponovala po tom, ako ich autor výskumu odovzdal Muzeálnej slovenskej spoločnosti. Poukazuje na to aj odlišný rukopis, na ktorý sme už upozornili.

Je ešte potrebné zmieniť sa o autorstve hudobného zápisu piesní. V prípade piesňového repertoáru publikovaného v monografii *Detva* sme považovali spoluprácu Medveckého s Lichardom na hudobno-textových transkripciách za vysoko pravdepodobnú.³⁷ Na základe korešpondencie však vieme, že ich praktická kooperácia sa týkala najmä výberu konkrétnych (tzv. „typických“) piesní na fonografický záznam a tiež hudobnosťlovej charakteristiky, ktorú Lichard Medveckému poskytol na uverejnenie do monografie. Zatiaľ nemáme k dispozícii údaj, ktorý by pomohol jednoznačne identifikovať autora hudobného zápisu piesní. Predpokladáme však, že ak by bol autorom hudobných transkripcií niekto iný, Medvecký by sa o tom vo svojich publikáciách zmienil, tak ako v príslušnej kapitole monografie *Detva* korektne odkázal na Milana Licharda ako autora poznatkov o hudobnej zložke detvianskych piesní.³⁸ Niekoľko ukážok hudobno-textových zápisov sa nachádza aj v Medveckého publikácii o slovenských ľudových baladách: pri konkrétnej piesni uviedol meno autora zápisu (zberateľa) a sporadicky aj informáciu o spôsobe zápisu (pri bezprostrednom kontakte so spevákom alebo „dľa fonografu“) ako súčasť pasportizačných údajov.³⁹

Hoci Medvecký nemal osobitné hudobné vzdelanie, základy hudby získal ako študent teológie. Odborné otázky hudobnej transkripcie zvukových nahrávok sa v tom čase riešili predovšetkým na báze porovnávacej hudobnej vedy a hudobnej folkloristiky.⁴⁰ Hudobné (hudobno-textové) zápisy piesní v Medveckého štúdii z roku 1904 pochádzajú od autora, ktorý bol zorientovaný minimálne v hudobnom zápise slovenských ľudových piesní a poznal zápisový úzus z domácich prameňov. Týmto autorom

³⁶ Napr. PROCHÁZKOVÁ, Jarmila [et al.]: *Vzaty do fonografu. Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912*. Brno : Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., 2012.

³⁷ URBANCOVÁ, Ref. 8, s. 211. V prameňoch z konca 19. storočia sa stretávame so spoluprácou dvoch autorov pri zápise piesní – jednak ich hudobnej, jednak ich textovej zložky.

³⁸ MEDVECKÝ, Ref. 9, s. 234.

³⁹ MEDVECKÝ, Ref. 31, s. 23, 112.

⁴⁰ Napr. HORNBOSTEL, Erich Moritz – ABRAHAM, Otto: Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, roč. 11, 1909-1910, č. 1, s. 1-25. BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne. I zväzok*. Ed. Oskár Elsček, Alica Elsčeková, Jozef Kresánek. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1959, s. 103-107.

mohol byť Medvecký aj preto, že tieto pramene poznal a reflektoval ich z pozície zberateľa, etnografa a folkloristu. Samozrejme, môže sa objaviť aj otázka, či piesňové zápisy v Medveckého štúdiu z roku 1904 sú transkripciami zo zvukového záznamu, alebo sú zápismi, ktoré vznikli pri bezprostrednom kontakte so spevákom. Chýba totiž pri nich poznámka „dľa fonografu“, ktorú Medvecký uvádzal v iných prípadoch.⁴¹ Nazdávame sa však, že ak by išlo o druhú možnosť, zaznamenal by pieseň s kompletným textom, ktorý by uverejnil spolu s nápevom – pri zápise v priamom kontakte so spevákom zberateľ nebol pod takým časovým tlakom ako pri nahrávaní na fonografické valce, ktorých počet mal spravidla obmedzený.

Pomocou porovnania údajov z popisu tubusov na jednej strane a transkribovaných ukážok v štúdiu na druhej strane možno spresniť celkový rozsah piesňového repertoáru, ktorý zaznamenal Medvecký v obci Veľké Pole. Je to spolu **17 dokumentovaných piesní** (Príloha, Súpis piesní). Z tohto počtu údaje k 10 piesňam pochádzajú z obalov fonografických valcov, kde sú zachytené prostredníctvom textových incipitov. Publikovaná štúdia obsahuje spolu 15 transkripcií (v 2 prípadoch ide len o zápis piesňového textu).

V prípade 8 piesní sa obidva pramene prekrývajú, zvyšok je doložený len prostredníctvom jedného z nich. Údaje k dvom piesňam sa nachádzajú iba na tubusových obaloch, pričom ide o slovenský repertoár: *Keby si ty moja milá, Tej našej zahrady*. Doklady (transkripcie) k siedmim piesňam sa zasa objavujú iba v uvedenej štúdiu, pričom ide o päť nemeckých a dve slovenské piesne: *Alán bin ich, alán; Auf ter Túne, auf ter Túne; Is' ka schönere Wald iber; Kläre Näslán sai' net krús; Nim mich Hanslaj nim mich; Keby som bov o tom vedev; Sama som ja, sama*.⁴²

Pri nahrávaní piesňového repertoáru pomocou fonografu bolo možné využiť dva postupy. V snahe zaznamenať čo najviac piesní zberateľ nahral len ich prvú strofu. Vďaka tomu sa na jeden valec dostalo viac piesní a mohla sa dokumentovať v prvom rade šírka a početnosť repertoáru. Druhou možnosťou bol záznam celej piesne (t. j. nápevu so všetkými strofami piesňového textu). V takom prípade sa nasnímalo na jeden valec menej piesní, spravidla dve – štyri, pričom ich počet závisel aj od dĺžky piesňového textu a štruktúry nápevu. Takéto záznamy zasa prinášali informáciu o medzistrofickkej variabilite, o prednesovom štýle spevákov a pod. Obidva postupy využil napríklad Leoš Janáček so svojimi spolupracovníkmi pri nahrávaní slovenských a moravských piesní v rokoch 1909 – 1912. V prípade záznamu prvej strofy piesne sa na jeden fonografický valček dostalo priemerne päť až osem piesňových jednotiek.⁴³ Podľa celkového rozsahu piesňového repertoáru v počte 17 piesní, ktoré Medvecký zdokumentoval vo Veľkom Poli, možno predpokladať existenciu ďalšieho jedného až dvoch fonografických valcov. Tie sa však v jeho zbierke nezachovali, resp. za súčasného stavu zbierky ich už nemožno identifikovať.

⁴¹ MEDVECKÝ, Ref. 9. MEDVECKÝ, Ref. 31.

⁴² Termínom „slovenské“ piesne a „nemecké“ piesne označujeme piesňový repertoár podľa jazyka piesňových textov.

⁴³ PROCHÁZKOVÁ [et. al.], Ref. 36.

K charakteristike piesňového repertoáru

Karol A. Medvecký vyhodnotil a sprístupnil výsledky svojho terénneho výskumu z obce Veľké Pole v spomínanej monografickej štúdii z roku 1904.⁴⁴ Je dôležité, že pri dokumentácii neselektoval piesne na základe jazyka, ale snažil sa zachytiť všetky jazykové kategórie spevu. To mu pomohlo dospieť k poznatkom o **stave tradičnej spevnosti** v lokalite a o **procesoch akulturácie či asimilácie** nemeckého etnika v slovenskom prostredí. Samotné usporiadanie piesňového materiálu v troch blokoch na základe jazyka piesňových textov naznačuje určitý názor na klasifikáciu piesňového repertoáru slovenských Nemcov práve z tohto pohľadu. Hoci ťažiskom pasáže o spevnosti v štúdii ostáva zverejnenie piesní v podobe hudobno-textových zápisov (transkripcií), sprevádza ich stručný komentár autora:

„Veľkopolský ľud mnoho *spieva*, lež jeho spevy postrádajú melodičnosti. Pôvodné ľudové spevy by človek na prstoch vyrátal. Preto spievajú najradšej spevy slovenské, prispôsobujúc si ich viac-menej svojmu vkusu, kaziac osnovu pre neznalosť slovenčiny, alebo na slovenské nápevy spievajú ustavične: „*jala jala...*“, čo je ináčej po každej piesni obligátny refrain. [...] Veľkopolci, nemajúc nadostač slovenských nápevov, assimilujú si nápevy maďarské. [...] Niektoré piesne spievajú s osnovou nemeckou i slovenskou na ten samý nápev. [...] A s týmto by sme skoro celý piesňový poklad tohoto ľudu vyčerpali.“⁴⁵

Stručné Medveckého poznámky sú legitímnymi poznatkami o stave tradičnej spevnosti v obci. Absencia rozvinutej melodiky v nemeckých piesňach, o ktorej sa autor zmienil na začiatku komentára, súvisí so žánrovou príslušnosťou piesní aj so štýlovou bázou nápevov, na ktorú ešte poukážeme. Skutočnosť, že obyvatelia obce spievajú veľa, hovorí o zachovaní znakov tradičnej kultúry bez ohľadu na pôvod, rozsah a podobu konkrétnych piesní. Preberanie slovenského piesňového repertoáru a nedôslednosti pri jeho jazykovom osvojení, o ktorých sa Medvecký zmienil, odkazujú na nízku úroveň jazykovej integrácie do slovenského prostredia. Poznámka o preberaní „maďarských“ melódii zasa odráža dobový názor na piesne novouhorskej štýlovej vrstvy v slovenskom ľudovom speve.⁴⁶ Medvecký si všimol v nemeckom speve aj časté využívanie refrénov s asémantickým textom. V prostredí etnických minorít môže tento jav súvisieť nielen s dôrazom na zvukové pôsobenie refrénov, ale aj s nízkou mierou ovládania „druhého“ jazyka. Komentovaný príklad dvoch jazykových verzií zasa poukazuje na jeden z viacerých prípadov jazykového „prekladu“ v speve. Napriek tomu, že podrobnejší komentár k hudobnej štruktúre piesní chýba, ide o relevantné informácie, ktoré autor priniesol na základe vlastného terénneho výskumu a štúdia lokálnej kultúry z pohľadu etnografa a folkloristu.

Piesňový materiál, ktorý Medvecký zaznamenal, priniesol aj ďalšie poznatky. Týkajú sa aspektov, ktorým nevenoval bližšiu pozornosť – hudobnoštýlových znakov a čiastočne aj žánrovo-druhovej skladby. Hoci ide o repertoár nevelkého rozsahu, je

⁴⁴ MEDVECKÝ, Ref. 14.

⁴⁵ MEDVECKÝ, Ref. 14, s. 13, 15.

⁴⁶ Napr. LICHARD, Milan: Niektoré záhady v národnej piesni slovenskej. In: *Slovenské pohľady*, roč. 23, 1903, č. 1, s. 41-45.

to mimoriadne zaujímavá vzorka piesní. Ďalšia charakteristika bude vychádzať zo zápisov/transkripcií piesní, ktoré boli publikované v Medveckého štúdiu z roku 1904.

Hudobnoštýlová analýza piesňového materiálu sa zamerala osobitne na repertoár v nemeckom a v slovenskom jazyku. V oboch prípadoch bol použitý univerzálny analytický systém s aplikovaním na európsku ľudovú pieseň.⁴⁷ V rámci analýzy nápevov sme vyhodnotili tonalitu, tónový rad (stupnicu), ambitus, tonálne centrum (kostru), finálne tóny, typ melodiky, metrum a rytmus, hudobnú formu, taktové členenie, veršovú stavbu a strofickú štruktúru. Tento súbor parametrov zodpovedá tzv. typologickej (porovnávacej) analýze.⁴⁸ Výsledky sa interpretovali v kontexte historických štýlových vrstiev slovenského ľudového spevu a typológie nápevov nemeckého ľudového spevu.⁴⁹ Identifikácia piesňových druhov a žánrov bola len rámcová, keďže sme mohli vychádzať iba z prvej strofy vzhľadom na neúplný (fragmentárny) zápis piesňových textov. Opierala sa o národné klasifikačné systémy slovenskej a nemeckej piesne.⁵⁰ Najdôležitejšie štrukturálne parametre (tonalita, hudobná forma, slabičná stavba, melodický ambitus) boli spracované do tabuliek, kde sa porovnáva ich zastúpenie v repertoári medzi nemeckými a slovenskými piesňami (Príloha, Tabuľky).

Výsledky získané z hudobnej analýzy súboru 8 nemeckých piesní (Pr. 1 – 8) boli prekvapujúce: všetky nápevy z nemeckého repertoáru možno priradiť k historickým štýlovým vrstvám slovenského ľudového spevu, a to k piesňam starej kultúry viazanej na predharmonické tonálne princípy.⁵¹ Zodpovedajú roľníckej a valasko-pastierskej vrstve v regionálnom štýlovom kontexte.⁵²

Väzba na štýlové vrstvy predharmonických piesní je zrejme predovšetkým v tonalite. Zastúpenie kvarttonálneho a kvinttonálneho princípu je v nemeckých piesňach vzácné vyrovnané: jednotlivé nápevy dokladajú viaceré vývinové fázy kvarttonality (Pr. 1 – 4) a kvinttonality (Pr. 5 – 8) podľa typu tonálnych kostier, podobne ako v slovenskom ľudovom speve. Kvarttonálny princíp prevláda v podobe kombinácie dvoch kvarttových kostier v plagálnom spojení, ktoré sa vyskytuje v slovenskom speve v žatevných piesňach (*Is' ka schönere Wald iber*, Pr. 2) aj v nápevoch s tanečnou funkcionalitou (*Auf ter Túne, auf ter Túne*, Pr. 3; *Hindl Latn, fidl Latn*, Pr. 4), podobne ako malomotivická stavba nápevu s jednou kvarttovou kostrou (*Má'n mann hat mi läng vóhásn*, Pr. 1). Kvinttonálny princíp v nemeckých piesňach sa viaže na tonálne kostry s kvintakordálnou stavbou (*Ach Mutter, Mutter*, Pr. 5; *Kláre Näslán sai' net krús*, Pr. 6), na rozšírenú kvinttonalitu o interval spodnej kvarty (V-5/6), ktorá zdvojuje v oktáve

⁴⁷ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Základná etnomuzikologická analýza. In: *Hudobnovedné štúdie*, roč. 6, 1963, s. 117-178.

⁴⁸ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 47, s. 152.

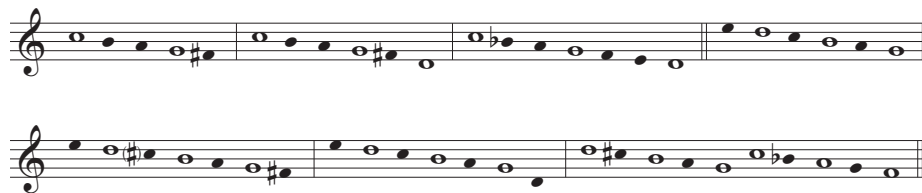
⁴⁹ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik. In: *Studia Musicologica*, roč. 20, 1978, s. 263-303. SUPPAN, Wolfgang – STIEF, Wiegand: *Melodietypen des deutschen Volksliedes*. Band 1 – 4. Tutzing : Hans Schneider, 1976 – 1983.

⁵⁰ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1980. ERK, Ludwig – BÖHME, Franz: *Deutscher Liederhort*. Bd. I – III. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1925.

⁵¹ ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 6, s. 63-124.

⁵² ELSCHÉKOVÁ, Ref. 49, s. 279-288.

vrchný kostrový tón (*Ciperpolka tanz i' gér*, Pr. 7), a na raritnú kombináciu dvoch kvintakordálnych kostier v celotónovom posune (*Nim mich Hanslaj nim mich*, Pr. 8). Slovenskej ľudovej piesni starších štýlových vrstiev zodpovedajú aj tónové rady, v ktorých sa vyskytujú intervaly zv. 2 a zv. 4, a to buď ako ich stabilná súčasť, alebo ako súčasť tónových flexií (transmutácií):



So starou piesňovou kultúrou súvisia aj ďalšie štýlové znaky. Z hľadiska ambitu nápevy nemeckých piesní dosahujú prevažne stredný rozsah, ktorý nepresahuje interval malej septimy; len v jedinom prípade ambitus dosiahol interval nóny, čo korešponduje s rozšírením tónového priestoru kvinttonalít (V-6). Tieto piesne síce nepatria k najarchaickejšim nápevom, ktoré boli identifikované v prostredí nemeckých enkláv,⁵³ odrážajú však staršie princípy predharmonického hudobného myslenia. Popri 2-dielnej forme (AB) výraznejšie prevláda otvorená 4-dielna forma aditívneho (ABCD) a aditívno-repetitívneho (AABB, AABC) typu. Využitie tektonického prvku transpozície prvého dielu o interval tercie nahor zodpovedá kvintakordálnym piesňam, pričom ojedinelý výskyt uzatvorenej formy naznačuje prienik novšieho štýlového prvku (AA³BA), korešpondujúceho s rozšírenou kvinttonalitou v nápeve. V bloku nemeckých piesní sa trojdielna forma nevyskytuje. Jednoznačne v nich však prevláda pravidelná izosylabická stavba verša, počtom slabík zviazaná najmä so staršími piesňovými vrstvami (6-, 7- a 8-slabičnosť). Melodika v kvarttonálnych nápevoch vykazuje archaickejšie znaky (descendenčný alebo krúživý typ), v kvinttonálnych nápevoch inklinuje k oblúkovitej stavbe a ku kombinácii ascendenčno-descendenčného pohybu. Prevažuje párne 2/4 metrum, a to aj v prípadoch, ak je nápev transkribovaný v 4/4 metre. S predtaktím, ktoré je vzhľadom na jazykový akcent v nemeckom speve časté, sa tu nestretávame vôbec.

To, čo Medvecký považoval za absenciu rozvinutej melodiky, nesúvisí len s užším melodickým ambitom piesní, ale s celým komplexom hudobnoštýlových znakov. Tie sa odvíjajú na jednej strane od typologicky starších štýlových vrstiev slovenského ľudového spevu, na druhej strane od funkcionality niektorých piesní (napríklad väzba na tanec). Melodický stereotyp nemeckých piesní súvisí aj so špecifickými variantnými väzbami medzi niektorými nápevmi. Pripomínajú variačnú adaptáciu textov odlišnej stavby na jeden melodický model, ktorý je opäť štýlovo a geneticky ukotvený v slovenskom ľudovom speve. Na tomto základe vznikli dve variantné dvojice nápevov. V jednom prípade sa variabilita prejavila v rámci spoločného tonálneho profilu a hudobnej formy, ale s podstatnou zmenou v rytmickej stavbe (*Auf ter Túne, auf ter Túne – Hindl*

⁵³ SUPPAN, Wolfgang: Bi- bis tetrachordische Tonreihen im Volkslied deutscher Sprachinseln Süd- und Osteuropas. In: *Studia Musicologica*, roč. 3, 1962, s. 329-356.

Latn, fidl Latn, Pr. 14). V druhom prípade sa variabilita dotkla zmeny tonálneho princípu a hudobnej formy, ale pri zachovaní metricko-rytmickej štruktúry (*Is'ka schönere Wald iber – Ach Mutter, Mutter*, Pr. 15). Medvecký si tieto variantné väzby nepochybné všimol, keďže príslušné piesne v publikovanej štúdii priradil k sebe.

Porovnanie s typologickým systémom nemeckých ľudových piesní malo preveriť interpretáciu výsledkov hudobnej analýzy o väzbe nápevov nemeckých piesní z Veľkého Poľa na štýlovú bázu slovenského ľudového spevu. Sledovali sme, či sa melodické typy nemeckých piesní z tejto lokality nenachádzajú v nemeckom systéme melodických typov, ktorý bol vymedzený na báze širokého materiálového korpusu pochádzajúceho zo všetkých nemeckých jazykových regiónov vrátane nemeckých enkláv v stredovýchodnej a východnej Európe.⁵⁴ Tento systém síce vychádza z niektorých spoločných analytických parametrov, odlišná je však ich hierarchia a cieľ – na rozdiel od slovenského systému sa nezameriava na vymedzenie hudobnoštýlových vrstiev, ale sleduje typologickú príbuznosť melódií podľa základných melodických typov. Dominantným parametrom je stavba nápevu podľa počtu melodických riadkov (formových dielov) a ich finálne tóny. Na tomto základe boli určené analytické údaje (schémy, vzorce), ktoré opisujú číselne určitý melodický typ a charakterizujú ho podľa zvolených štruktúrnych parametrov.⁵⁵

Podľa zásad nemeckého systému sme určili k nápevom ôsmich nemeckých piesní z Veľkého Poľa príslušné analytické schémy a porovnali sme ich s nemeckým typologickým katalógom. Dostali sme tieto výsledky: katalóg síce obsahuje identické analytické schémy k dvom nápevom z Veľkého Poľa (*Ach Mutter, Mutter*: 3/1-5-1, Pr. 5; *Má'n mann hat mi läng vohásn*: 4/1-1-3-1, Pr. 1), nevedú však k bližším variantným väzbám. To znamená, že základné prvky v stavbe a finálnych tónoch sú s katalógom totožné, neopisujú však variantnú príbuznosť nápevov, ale len niektoré štrukturálne paralely.⁵⁶ K ostatným šiestim nápevom (2/1-V; 3/5-2-VII; 4/1-4-1-1; 4/5-1-2-1; 4/5-4-2-1) sme v katalógu príslušné analytické schémy nenašli vôbec.

Výsledok tejto konfrontácie podporil pôvodný predpoklad o štýlovom ukotvení nápevov ôsmich nemeckých piesní z Veľkého Poľa. Možno teda potvrdiť, že všetky vymedzené charakteristiky začleňujú blok nemeckých piesní do štýlového kontextu slovenského ľudového spevu. Niektoré nemecké piesne v lexikálnej zásobe obsahujú slovákizmy. Malá porovnávací sonda do publikovaných zbierok nemeckého repertoáru z regiónu Hauerland predbežne naznačila, že piesne v nemeckom jazyku z dokumentácie K. Medveckého sú pravdepodobne lokálnym javom.

Hudobná analýza súboru piatich slovenských piesní (Pr. 9 – 13) určila ich príslušnosť k novším štýlovým vrstvám slovenského ľudového spevu, a to k prechodnej medzivrstve modálnych piesní (*Keby mi tak bolo*, Pr. 9; *Sigora, sigora*, Pr. 10) a k novej piesňovej kultúre s vyšším podielom starších harmonických piesní tzv. tradičného typu

⁵⁴ SUPPAN – STIEF, Ref. 49.

⁵⁵ Analytická schéma (vzorec) obsahuje tieto údaje: počet melodických riadkov / finálne tóny jednotlivých melodických riadkov / abstrahovaný melodický typ; podľa uvedenej schémy možno v katalógu vyhľadávať typologické a variantné súvislosti konkrétnych piesní.

⁵⁶ SUPPAN – STIEF, Ref. 49, Band 1, *Zwei- und Dreizeiler*, 1976, s. 147-151; Band 2, *Vierzeiler*, 1978, s. 95-97.

(*Keby som bov o tom vedev*, Pr. 11; *Ešte som maličký, už som vojak*, Pr. 12) a s ojedinelým zastúpením novouhorskej piesne (*Keď som ja bov dvacaťročný mládenec*, Pr. 13).⁵⁷

Tomu zodpovedajú aj ďalšie štýlové znaky nápevov. V melodike prevláda oblúkový typ. Prvky melodickej descendečnosti ako relikť štýlových vrstiev starej piesňovej kultúry sa zachovali v modálnej a staršej (tradičnej) harmonickej piesni, podobne ako typ otvorenej formy. K týmto reliktom patrí aj 2/4 metrum, ktoré sa vyskytuje takmer vo všetkých slovenských piesňach ako jednotiaci štýlový prvok, udržiavajúci kontinuitu so starou piesňovou kultúrou. Prejavom pretrvávania niektorých typologicky starších prvkov je aj 6-slabičný verš, prítomný v dvoch modálnych piesňach. V piesňach harmonicko-funkčnej tonality sa dôsledne vyskytuje heterosylabická stavba, s prevahou veršov s vyšším počtom slabík. Melodický ambitus siaha od intervalu malej septimy po interval undecimy, čo zodpovedá širokorozsahovým nápevom modálnych, a najmä harmonicky determinovaných piesní. Prevláda 4-dielna hudobná forma staršieho typu s otvorenou stavbou (ABCD, AABC), popri ktorej je vyvážené zastúpená forma novšieho, uzavretého typu (ABCA_v). Na rozdiel od nemeckých piesní sa v slovenskom repertoári vyskytuje aj prípad 3-dielnej formy, a to otvoreného typu (ABB_v). Všetky uvedené charakteristiky zodpovedajú znakom, aké sa štandardne vyskytujú v slovenských ľudových piesňach novších štýlových vrstiev v regionálnom aj nadregionálnom, resp. celoslovenskom kontexte.

V bloku slovenských piesní prevládajú ľúbostné lyrické piesne, popri nich sa vyskytuje vojenská pieseň. Sú to piesňové kategórie bez pevnej funkčnej väzby na stabilné spevné príležitosti, ktoré ľahšie prechádzali cez sociálno-kultúrne a etnické hranice. Z týchto piatich piesní k trom nachádzame varianty v piesňových zbierkach z 19. storočia. Pieseň *Limbor, limbor, zelená limbor*, uverejnená už v prvej tlačenej zbierke textov slovenských ľudových piesní ako súčasť goralského („poľsko-slovenského“) repertoáru,⁵⁸ sa stala koncom 19. storočia súčasťou spoločenského spevu Slovákov.⁵⁹ Zápisu z Veľkého Poľa je blízky textový variant z Tekova, prinášajúci žartovnú obmenu rozšíreného piesňového textu s modálnym nápevom (*Zingora, zingora, červená zingora*).⁶⁰ Blízky variant piesne *Keby mi tak bolo jako šuhaj tebe* je uverejnený v Kollárovej zbierke, kde je zaradený k ľúbostným piesňam žien.⁶¹ Podobne sa u Kollára nachádza aj ďalšia pieseň *Keby som bov o tom vedev*, ktorá je začlenená medzi mužské ľúbostné piesne.⁶² V speve Nemcov z Veľkého Poľa však došlo v prvej strofe ku kontaminácii mužského a ženského variantu, spôsobenej zrejme nedostatočnou znalosťou jazyka.

Ukázalo sa, že piesne v nemeckom jazyku konzervovali archaickejšie štýly slovenského ľudového spevu než piesne v slovenskom jazyku, ktoré nemeckí obyvatelia prevzali z majoritného prostredia. Piesne v slovenskom jazyku, naopak, reprezentujú

⁵⁷ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 49, s. 288-297.

⁵⁸ KOLLÁR, Ján – ŠAFÁRIK, Pavel Jozef: *Piesne svetské ľudu slovenského v Uhorsku*. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Tatran, 1988, s. 334, č. 129.

⁵⁹ SALVA, Karol: *Národný spevník*. Ružomberok : Nákladom kníhtlačiarne Karola Salvu, 1897, s. 148, č. 181.

⁶⁰ GALKO, Ladislav (ed.): *Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie*. V. diel. Bratislava : Opus, 1981, s. 222, č. 962.

⁶¹ KOLLÁR, Ján: *Národné spievanky*. I. diel. Ed. Eugen Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, s. 348, č. 22.

⁶² KOLLÁR, Ref. 61, s. 406, č. 248.

novšie štýly – popri regionálne viazaných modálnych nápevoch sú to najmä vrstvy harmonickej piesne, rozšírené aj v ďalších regiónoch strednej Európy vrátane spomínaného „maďarského“, t. j. novouhorského nápevu.

V prípade piesne v dvoch jazykových mutáciách – nemeckej aj slovenskej – máme k dispozícii len zápis textu bez nápevu. Podľa poetiky piesňového textu predpokladáme, že nemecká jazyková verzia bola odvodená – je prekladom slovenskej verzie, hoci Medvecký uverejnil nemeckú verziu v poradí ako prvú. Prevzatie zo slovenského zdroja dokladá výrazný štýlový prvok pravidelnej 6-slabičnej stavby v 4-riadkovej strofe. Potvrdzuje ho aj metafora, ktorá sa vyskytuje v slovenských lyrických piesňach viacerých regiónov Slovenska v podobe putovnej strofy začlenenej do viacerých piesňových typov, ako to dokumentujú aj dobové pramene.⁶³ Pre tradičný spev v minoritnom prostredí takéto jazykové preklady nie sú ničím neobvyklým:

Sama som ja, sama	Alán bin ich, alán
medzi paničkama,	zwischn die Frájälán,
jako ten mesíček	wie ter liebe Monschán
medzi hviezničkama.	zwischen die Stendälán.

(Medvecký 1904)

Panna som ja, panna, medzi panenkami,
jako ten mesiačik medzi hviezdičkami.
(Kollár 1834)

Kým si bola panna medzi panenkami,
jako ten mesiačik medzi hviezdičkami.
(Slovenské spevy 1926)

Porovnanie s výsledkami terénnej dokumentácie z novšieho obdobia umožňuje interpretovať Medveckého záznamy v kontexte **vývinu a zmien lokálnej spevnosti**,⁶⁴ ale tiež v kontexte odlišných zberateľsko-dokumentačných koncepcií.

Pre nemecké lokality na Slovensku boli významnými zberateľské akcie, ktoré sa uskutočnili v nemeckých enklávach po roku 1918, najmä v 30. a 40. rokoch 20. storočia. Bolo to obdobie, keď sa nemeckí a rakúski bádatelia začali intenzívnejšie zaujímať o život a kultúru príslušníkov vlastného etnika v zahraničí.⁶⁵ Napriek tomu, že susediace obce Veľké Pole a Píla tvorili malú izolovanú nemeckú enklávu na okraji regiónu Hauerland, boli zahrnuté do rozsiahlej plošnej dokumentácie piesní tzv. karpatských Nemcov.⁶⁶ Zachovaný materiál svedčí o tom, že zberatelia sa sústredili takmer výlučne

⁶³ KOLLÁR, Ref. 61, s. 212, č. 15. GALKO, Ladislav (ed.): *Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie*. III. diel. Bratislava : Opus, 1976, s. 384-385, č. 499.

⁶⁴ KREKOVIČOVÁ, Eva: *O živote folklóru v súčasnosti. (Ludová pieseň.)* Bratislava : Národopisný ústav SAV, 1989, s. 241-266.

⁶⁵ KOVAČEVIČOVÁ, Ref. 22, s. 10-12.

⁶⁶ Výsledkom niekoľkých zberateľských akcií v nemeckých enklávach na Slovensku je rozsiahly piesňový materiál v podobe rukopisných (strojopisných) zápisov v origináloch aj viacerých kópiách (odpisoch). V dôsledku presunov, sťahovania aj konfiškácie je tento piesňový materiál

na nemecké piesne. Evidovali však aj rôzne formy dvoj- a viacjazyčného spevu. Zaznamenali repertoár svetských, ale aj duchovných piesní, ktoré mali pre identitu Nemcov osobitný význam.⁶⁷

Piesňový materiál, ktorý sme mali k dispozícii na porovnanie, obsahuje rukopisné záznamy piesní prevažne bez nápevov.⁶⁸ Z Veľkého Poľa pochádza 52 piesňových zápisov. Z nich až 46 piesní má aj nápevy, 6 piesní je bez melódie, v prípade dvoch je však pripísaný odkaz na obecnú notu. Zdá sa, že zberatelia v tejto lokalite zamerali pozornosť predovšetkým na nemecké duchovné piesne – v celom repertoári tvoria výraznú väčšinu (spolu 42 zápisov). Je to pomerne široká vzorka duchovných piesní, ktoré sa spievali v chráme, na púťach aj v rodinnom prostredí. Najbohatšie (viac ako polovicou) je zastúpený vianočný repertoár. Prezентuje sa v skladbe, ktorá bola štandardom vianočného spevu Nemcov na Slovensku, a to aj s regionálnymi špecifikami stredoslovenskej oblasti Hauerland (napr. *Ein Kind geboren zu Bethlehem; Ihr Hirten erwacht; Laufet ihr Hirten; Auf ihr Hirten; Laßt uns das Kindlein wiegen; Zit, zit, zit, seid alle still* a ď.).⁶⁹ V menšom počte sú zastúpené duchovné piesne k Veľkej noci, k sviatkom niektorých svätcov, letničné a mariánske piesne, pútnické piesne, svadobná a pohrebná pieseň. Zvyšok predstavuje svetský repertoár (10 piesní) jednak v nemeckom dialekte (svadobné piesne, pijanská pieseň), jednak v spisovnej nemčine (ľúbostné a žartovné piesne). Svadobná pieseň *Raus Präutal, raus* je lokálnym variantom rozšírenej nemeckej obradovej piesne, ktorá sa spievala v rámci tradičného svadobného ceremoniálu vo viacerých nemeckých obciach z oblasti Hauerland na strednom Slovensku.⁷⁰ Pieseň o pálenke (*Pronntbain, Pronntbain, schmaiß mi nida*) vykazuje znaky kvinttonálnej štýlovej vrstvy – jej nápev bol prevzatý zo slovenského prostredia a osvojený s piesňovým textom na báze lokálneho dialektu. Žánrové paralely tejto piesne v slovenskom repertoári boli súčasťou svadobného spevu vo fázach zábavy. Piesne v spisovnej nemčine sa viažu na harmonicky determinované nápevy s prvkami viacerých štýlových vrstiev, vrátane tzv. západoeurópskeho štýlu (napríklad *An einem heißen Sommerabend; Es wollt ein Mädchen grasen gehn; Auf der Donaubrücken* a ď.). Nízky počet svetských piesní naznačuje, že tento repertoár v lokalite zrejme nebol početný a pochádzal z rôz-

v súčasnosti uložený v rôznych podobách a zlomkoch vo viacerých inštitúciách na Slovensku, v Českej republike a v Nemecku. Zlomok z fondu kópií sa nachádza v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i., kde je uložený ako Rukopisná zbierka nemeckých piesní. Ide prevažne o kópie/odpisy piesňových textov, výnimočne aj s nápevmi.

⁶⁷ Zberatelia v Nemecku a Rakúsku dokumentovali duchovné piesne spolu s ľudovými piesňami od 19. storočia ako súčasť národnej tradície spevu. Napr.: ERK – BÖHME, Ref. 50.

⁶⁸ Rukopisná zbierka nemeckých piesní, Oddelenie etnomuzikológie Ústavu hudobnej vedy SAV, v. v. i.

⁶⁹ URBANCOVÁ, Hana: „Ein Kind geboren zu Bethlehem...“ Piesňový repertoár Nemcov na Slovensku vo vianočnom období. In: *Piesňová tradícia etnických menšín v období Vianoc.* (= Studia Ethnomusicologica III.) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2006, s. 29-88.

⁷⁰ URBANCOVÁ, Hana: Die Liedkultur der Deutschen in der Slowakei und ihr Platz in den regionalen Traditionen. Zur Beteiligung der ethnischen Minoritäten an den Differenzierungs- und Integrationsprozessen in den Region. In: *Kultur ohne Grenzen.* (= Jahrbuch Volkskultur Niederösterreich 2003.) Ed. Dorothea Draxler, Dietmar Jäger, Edgar Niemczek. Atzenbrugg : Volkskultur Niederösterreich, 2003, s. 56-58.

nych zdrojov. Zberatelia sa preto sústredili na reprezentatívnu dokumentáciu ukážok z duchovného spevu.

Zlomkový výber z týchto rukopisných zápisov bol publikovaný v druhej polovici 30. rokov 20. storočia v piesňovej zbierke, ktorá obsahuje repertoár nemeckých enkláv z územia bývalého Československa.⁷¹ Uverejnené zápisy nemeckých piesní pochádzali z viacerých prameňov, publikovaných aj archívnych. V tejto zbierke sa nachádzajú aj ukážky troch piesní z Veľkého Poľa – dve vianočné piesne (*Auf, ihr Hirten, es ist Zeit; Auf, auf! Schaut, ihr Hirten*) a jedna svetská pieseň (*An Sonntag auf die Nacht*). Všetky ukážky zodpovedajú piesňovému materiálu z našej rukopisnej zbierky. Navyše obsahujú aj údaj o autorovi a rok záznamu, ktorý na kópiách zväčša chýbal: piesne vo Veľkom Poli zapísal v roku 1930 rakúsky etnograf Karl Horak.⁷² Išlo o jednu z prvých väčších zberateľských akcií skupiny národopisných pracovníkov z Univerzity vo Viedni v oblasti Kremnice a Nitrianskeho Pravna.⁷³

Dokumentovaný piesňový materiál zo začiatku 30. rokov sa so záznamami K. Medveckého neprelína v žiadnej piesni. Sú to dva celkom odlišné piesňové korpusy – nielen z hľadiska počtu a repertoárovej skladby, ale aj z hľadiska jazyka piesňových textov a hudobnoštyľovej charakteristiky.

Slovenský etnograf Karol A. Medvecký sa sústredil výlučne na svetské piesne. O duchovný spev miestnych Nemcov nemal ako zberateľ záujem, a to aj napriek tomu, že v tejto lokalite pôsobil na kňazskom poste. Išlo o zberateľsko-dokumentačný prístup, ktorý presahoval z 19. storočia a súvisel s konceptom ľudovej piesne ako svetkej piesne.⁷⁴ Na rozdiel od iných regiónov strednej Európy z prelomu 19. a 20. storočia na Slovensku sa pod pojem ľudová pieseň nezahrnul aj ľudový duchovný spev a už vôbec nie chrámový spev zhromaždenia veriacich. Ako etnograf si Medvecký všimol aj inojazyčné, slovenské piesne, ktoré zasa dokumentácia nemeckých a rakúskych bádateľov celkom obchádzala. Z nemeckého repertoáru, ktorý zaznamenal Medvecký, v novšom období nebola zdokumentovaná žiadna pieseň. Podobne z nemeckých svetských piesní, ktoré zachytili zberatelia o necelých 30 rokov neskôr, sa v Medveckého piesňovom súbore variant nevyskytuje. Predpokladáme však, že kontinuitu so starším fondom svetských piesní v nemeckom dialekte zachovali dve svadobné obradové piesne a pijanská žartovná pieseň, ktoré zaznamenali rakúski bádatelia začiatkom 30. rokov. Nemáme doklady o tom, že Medvecký tieto piesne v rámci svojej fonografickej dokumentácie nahral. Sú však reliktom staršieho piesňového fondu – nielen podľa použitia miestneho nemeckého dialektu, ale aj štylovými prvkami v piesňovom texte či nápeve. V miestnom repertoári sa tieto piesne zrejme udržali vďaka obradovej funkcii spevu v rámci svadby.

Na základe porovnávacích sond sa domnievame, že najmä svetský spev v tejto lokalite prešiel v prvej polovici 20. storočia zásadným zlomom. Na jednej strane súvisel s postupujúcim zánikom staršieho fondu nemeckých svetských piesní s prvkami ja-

⁷¹ JUNGBAUER, Gustav – HORNTRICH, Herbert: *Die Volkslieder der Sudetendeutschen*. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1938.

⁷² JUNGBAUER – HORNTRICH, Ref. 71, s. 56, 61, 475.

⁷³ KOVAČEVIČOVÁ, Ref. 22, s. 12.

⁷⁴ *Pjsně světské lidu slowenského/slawnského w Uhrjch...*, I – II. Pešť, 1823, 1827. Moderné vydanie: KOLLÁR – ŠAFÁRIK, Ref. 58.

zykového dialektu (so silným štýlovým vplyvom slovenského ľudového spevu), ktorý zdokumentoval ešte Medvecký, hoci už upozorňoval na jeho ústup. Na druhej strane tento vývinový zlom súvisel s nástupom novej vrstvy svetských piesní v spisovnej nemčine, ktoré prenikali do nemeckých enkláv v neskoršom, medzivojnovom období ako súčasť zintenzívnených kontaktov medzi materskou krajinou, resp. starou vlasťou, a nemeckými enklávami v stredovýchodnej Európe.⁷⁵ Navyše, na rozdiel od duchovného spevu, mnohé druhy a žánre svetského spevu podliehajú väčšej vývinovej dynamike a radikálnejšej repertoárovej obmene – oblúba konkrétnych piesní sa spravidla viaže na určitú generačnú aj vekovú skupinu spevákov a speváčok. Duchovný spev takejto dynamickej výmene nepodliehal. Nemecké duchovné piesne, ktoré zaznamenali zberatelia v tejto obci začiatkom 30. rokov, s veľkou pravdepodobnosťou tvorili súčasť miestneho spevu už na prelome 19. a 20. storočia, teda aj v období, keď tu Medvecký pôsobil.

Záver

Fonografická zbierka Karola A. Medveckého dlhodobo stála na okraji záujmu etnomuzikológie, keďže nahrávky už nebolo možné oživiť pre biologické a fyzické poškodenie fonografických valcov. Zvukové snímky, ktoré Medvecký realizoval pomocou fonografu v prvých rokoch 20. storočia, boli však prvými zvukovými dokumentmi slovenskej ľudovej piesne a hudby. Výskum zvyškov jeho fonografickej zbierky je dnes dôležitý najmä z hľadiska spresnenia historickej faktografie, ktorá sa týka dejín zvukovej dokumentácie hudobného folklóru v regiónoch stredovýchodnej Európy.

Po vyhodnotení prameňov k Medveckého prvej fonografickej dokumentácii z roku 1901 v obci Detva na strednom Slovensku bolo potrebné pokračovať v kritickom spracovaní ďalších prameňov. Tentoraz sme sa zamerali na časť fonografickej zbierky, ktorá súvisí s dokumentáciou piesní v nemeckej obci Velké Pole (okr. Žarnovica). K dispozícii boli dva kľúčové pramene: popisy na tubusových obaloch s poškodenými fonografickými valčekmi a Medveckého publikovaná štúdia so zápsmi (transkripciami) piesní z roku 1904.

Pasportizačné údaje na tubusoch dvoch fonografických valcov pomohli určiť obdobie vzniku nahrávok (1902 – 1903), spolu s menom a rodom interpreta (speváčka Mína Braxatorová). Konečným cieľom kritického vyhodnotenia prameňov bola rekonštrukcia zaznamenaného piesňového repertoáru. Z popisu obalov dvoch fonografických valcov sme pôvodne získali len obmedzenú informáciu. Týkala sa rozsahu nahraného repertoáru a jeho jazyka: z 10 nahrávok 4 textové incipity odkazovali na nemecký repertoár a 6 textových incipitov na slovenský repertoár. Nahrávky sa dali bližšie identifikovať až pomocou piesňových zápisov v publikovanej štúdii – osem z nich má priamu paralelu v transkribovaných piesňach z Medveckého štúdie. Pomocou porovnania obidvoch prameňov sme získali celkový počet minimálne 17 piesní,

⁷⁵ Napr. URBANCOVÁ, Hana: Wandervogelbewegung und ihr Einfluss auf das Liedrepertoire der Deutschen in der Slowakei. In: *Das Leben und die Kultur der ethnischen Minderheiten und kleiner Sozialgruppen*. Ed. Jana Pospíšilová. Brno : Ústav pro etnografi a folkloristiku AV ČR, 1996, s. 73-82.

ktoré Medvecký v obci zaznamenal: z toho 9 piesní patrilo k nemeckému repertoáru a 8 piesní k slovenskému repertoáru. Sú dokladom dvojazyčného spevu nemeckých obyvateľov tejto obce na začiatku 20. storočia, čo potvrdzuje aj príklad jazykového prekladu – piesňový text v dvoch jazykových verziách. Slovenské piesne s prvkami deformácie v jazyku však naznačujú, že nemeckí obyvatelia v uvedenom období slovenský jazyk dostatočne neovládali. Dvojazyčnosť v speve preto nemusí zodpovedať reálnej jazykovej praxi v živote etnickej minority. Poukazuje však na iné aspekty. Tie môžu súvisieť s ústupom pôvodného lokálneho repertoáru v nemčine a snahou o jeho rozšírenie prostredníctvom prevzatých piesní z majoritného prostredia, ako to naznačil aj Medvecký. Ďalšou motiváciou mohol byť záujem o osvojovanie piesní, ktoré patrili k všeobecne rozšírenému a populárnemu repertoáru v majoritnom prostredí.⁷⁶

Z rekonštruovaného repertoáru k 13 piesňam sme mali k dispozícii kompletne zápisy textu spolu s nápevom, nachádzajúce sa v publikovanej štúdii. Túto piesňovú vzorku sme podrobili hudobnoštýlovej analýze, ktorej sa Medvecký bližšie nevenoval. Výsledky analýzy odhalili na jednej strane vzťah piesní v nemeckom jazyku k starším štýlovým vrstvám slovenského ľudového spevu s prvkami regionálneho ukotvenia, na druhej strane príslušnosť piesní v slovenskom jazyku k vrstvám novej, harmonickej determinovanej piesne so širšími stredoeurópskymi väzbami. K etnografickým poznatkom, ktoré Medvecký publikoval vo svojej štúdii k akulturačným a asimilačným procesom nemeckej enklávy v lokalite, sme pripojili pohľad etnomuzikológa na štýlový profil piesňového repertoáru. Ukázalo sa, že vrstva piesní v nemeckom jazyku bola reliktom lokálno-regionálnej identity nemeckých obyvateľov: uchovávala miestny nemecký dialekt na báze nápevov patriacich k starším štýlovým vrstvám slovenského ľudového spevu v regióne. Porovnávací sonda do nemeckého repertoáru z piesňovej dokumentácie na začiatku 30. rokov poukázala na ústup a postupný zánik tejto piesňovej vrstvy. Naznačila zároveň, že došlo k jej nahradeniu novšou vrstvou piesní v spisovnej nemčine, ktoré prenikali do nemeckých enkláv v medzivojnovom období s cieľom posilniť povedomie príslušnosti k pôvodnej vlasti.

Na základe celkového rozsahu piesňového repertoáru v počte 17 piesní, ktoré Medvecký zdokumentoval vo Veľkom Poli, možno predpokladať existenciu ďalšieho jedného až dvoch fonografických valčekov; doklady k nim fonografická zbierka však už neobsahuje. Zdanlivo nízky počet nahratých fonografických valčekov či zdokumentovaných piesní však plne korešponduje s viacerými podobnými nahrávacími akciami v regiónoch strednej a východnej Európy. Napríklad z roku 1904 pochádzajú prvé fonografické snímky goralského folklóru – štyroch piesní a obradnej svadobnej reči, ktoré na území Poľska nahrál poľský etnograf a slavista Roman Zawiliński (1855 – 1932) na dvoch voskových valčekoch.⁷⁷ Ruská folkloristka Jevgenija Lineva (1854 – 1919) v roku 1905 vydala svoje transkripcie 18 piesní na základe fonografických nahrávok, ktoré uskutočnila v roku 1903 v Poltavsku na Ukrajine.⁷⁸ Zväčša išlo o individuálne zberateľské akcie hudobníkov, folkloristov,

⁷⁶ Pozri tiež príklad preberania populárnych srbských piesní do spevu Slovákov v obci Stará Pazova vo Vojvodine. LOMEN, Kristína: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021, s. 191-193.

⁷⁷ DAHLIG, Ref. 2, s. 64-70.

⁷⁸ LINEVA, Ref. 2, s. 251-266.

etnografom a lingvistom s reálnou alebo symbolickou podporou domácich inštitúcií, spolkov či profesijných združení. Založením Fonografického archívu vo Viedni v roku 1900 vznikli v stredovýchodnej Európe predpoklady na rozsiahlejšie dokumentačné projekty, odborne aj technicky garantované špecializovanou inštitúciou s medzinárodným dosahom.⁷⁹

Napriek tomu, že Karol A. Medvecký bol primárne etnografom, jeho prínos k štúdiu tradičnej hudobnej kultúry spočíva – aj napriek nedostupnosti jeho zvukových nahrávok – vo viacerých aspektoch. Uskutočnil prvý krok k modernej zberateľsko-dokumentačnej praxi, keď ako prvý u nás prejavil záujem o nové možnosti techniky zvukového záznamu a reprodukcie zvuku v podobe využitia fonografu na prácu v teréne, ale aj na transkripciu zo zvukovej nahrávky. Tým, že piesne nahrával v miestach svojho pôsobenia, pričom k nim patrili aj nemecké lokality na strednom Slovensku, do ktorých bol nútené preložený, snímал ukážky z piesňového repertoáru nielen Slovákov, ale aj príslušníkov ďalších etníc žijúcich na území Slovenska – nemeckých obyvateľov z historického regiónu Hauerland.⁸⁰ Séria prvých fonografických nahrávok z Detvy a Veľkého Poľa v rozpätí rokov 1901 – 1903 je jedinečným dokladom moderného zberateľského konceptu, ktorým slovenský etnograf prekročil rámec národne orientovaného výskumu z 19. storočia a naznačil smerovanie k teritoriálnemu princípu, ktorý zahŕňal ďalšie etniká a etnické skupiny žijúce na území Slovenska.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0100/22 „Historické pramene tradičného slovenského spevu: typológia, rekonštrukcia, interpretácia“ (2022 – 2025), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

⁷⁹ Napr. AHMEDAJA, Ref. 2, s. 155-156.

⁸⁰ Po nemeckej obci Veľké Pole Medvecký pôsobil aj v ďalšej lokalite so zvyškami nemeckých obyvateľov, v obci Prochot (okr. Žiar nad Hronom), kam sa presťahoval v roku 1905. MEDVECKÝ, K. A.: Prochot. In: *Sborník Museálnej slovenskej spoločnosti*, roč. 15, 1910, s. 110-126.

PRÍLOHY

Súpis piesní

Incipit piesňového textu: opis na obale valca	Incipit piesňového textu: transkripčia piesní	Signatúra	Rok nahrávky / rok publikovania
<i>Ach Mütter, Mütter</i>	<i>Ach Mutter, Mutter</i>	KH 7417/i	1903 / 1904
-	<i>Alán bin ich, alán</i>	-	- / 1904
-	<i>Auf ter Túne, auf ter Túne</i>	-	- / 1904
<i>Cíper Polka tanz i' ker</i>	<i>Cíperpolka tanz i' gér</i>	KH 7417/i	1903 / 1904
<i>Ešte som maličký</i>	<i>Ešte som maličký</i>	KH 7417/d	1902 / 1904
<i>Fidl Látn</i>	<i>Hindl Latn, fidl Latn</i>	KH 7417/i	1903 / 1904
-	<i>Is' ka schönere Wald iber</i>	-	- / 1904
<i>Keby mi tak bolo</i>	<i>Keby mi tak bolo</i>	KH 7417/d	1902 / 1904
<i>Keby si ty moja milá</i>	-	KH 7417/d	1902 / -
-	<i>Keby som bov o tom vedev</i>	-	- / 1904
<i>Keď som ja bov 20-ročný</i>	<i>Keď som ja bov dvacaťročný</i>	KH 7417/i	1903 / 1904
-	<i>Kláre Näslán sai' net krús</i>	-	- / 1904
<i>Mán man hat mi' lang fohásn</i>	<i>Mán mann hat mi läng vohásn</i>	KH 7417/d	1902 / 1904
-	<i>Nim mich Hanslaj nim mich</i>	-	- / 1904
-	<i>Sama som ja, sama</i>	-	- / 1904
<i>Sigora, sigora</i>	<i>Sigora, sigora, zelená sigora</i>	KH 7417/i	1903 / 1904
<i>Tej našej zahrady</i>	-	KH 7417/d	1902 / -

Tabuľky

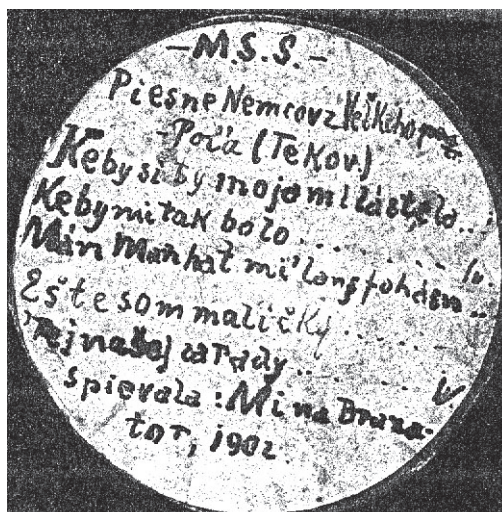
Tonálny typ	nemecké piesne	slovenské piesne
4	1	–
44	3	–
3/5	2	–
55	1	–
3/5 rozš.	1	–
7	–	2
8	–	3

Forma	nemecké piesne	slovenské piesne
Dvojdielna		
AB	1	–
Trojdielna		
ABB _v	–	1
Štvordielna		
ABCD	4	1
AABC	1	1
AABB	1	–
AA ³ BA	1	–
ABCA _v	–	2

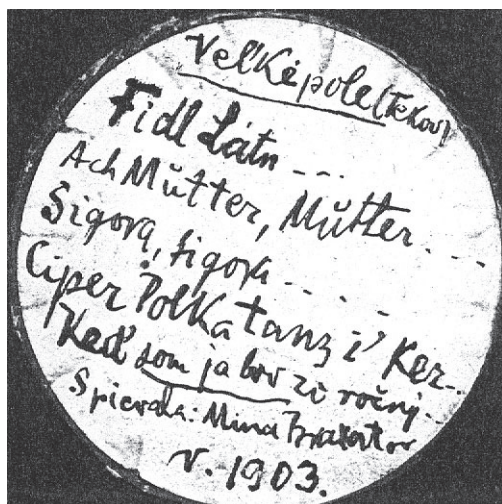
Slabičná stavba	nemecké piesne	slovenské piesne
Izosylabická		
6	2	2
7	2	–
8	1	–
10	–	1
Heterosylabická		
8 5 7 5	1	–
8 6 6 7	1	–
8 8 10 9	–	1
10 10 11 12	1	–
11 11 8 11	–	1

Ambitus	nemecké piesne	slovenské piesne
zm. 5	1	–
v. 6	2	–
m. 7	4	–
v. 7	–	1
č. 8	–	1
v. 9	1	2
č. 11	–	1

Obrazová príloha



Obr. 1: Popis na obale fonografického valca KH 7417/d (SNM v Martine, Fond Muzeálnej slovenskej spoločnosti)



Obr. 2: Popis na obale fonografického valca KH 7417/i (SNM v Martine, Fond Muzeálnej slovenskej spoločnosti)

SBORNÍK

MUSEÁLNEJ SLOVENSKEJ SPOLOČNOSTI.

Rediguje:

A. SOKOLÍK,
tajomník.

Ročník IX.



TURČIAŇSKÝ SV. MARTIN.

Tlačou knihtačiarско-účastinárského spolku. — Nákladom vlastným.

1904.

Velké Pole a Píla.

Miesto- a národopisná črta. Podáva Karol A. Medvecký.

Na severozápado rozložitej stolice tekovskej ťahajú sa dolinkami popretrhávané novobaňské vrchy, ktoré potom u prameňa Žitvy schádzajú sa so skupeninou vrchov, takzvaným Ptáčnikom. Tam, kde sa tieto refaze vrchov, ktoré delia dolinu rieky Žitvy a Nitry s jednej, Pohronie ale s druhej strany, schádzajú, tvoria úzke priesmyky do úrodnej doliny Nitrianskej, začína sa a v juhovýchodnom smere tiahne úzka dolina *Velkopolsko-Žarnovická*, uzavrená na jednom konci 887 metrov vysokým, Reichberg menovaným vrchom, na druhom ale konci poí sa u Žarnovice k doline Pohronskej. Potok (bezmenný), ktorý touto dolinou sa vinie, niekedy dosť vodnatý, prijíma do seba viac väčších-menších potôčkov. Hlavný prúd prýti sa pod samým Reichbergom, ku ktorému poja sa nize Velkého Pola dva potôčky s prava i s ľava. Takto osilnený poberie vyše Pily jeden potôčik, nize Pily ale potôčik vytekajúci z chotára malo-lehotského. Neďaleko obce Pily počína sa sice ešte jeden potôčik, ktorý ale, spojac sa s hórskymi potôčkami, uhádzajúci od Zubkova i od Klaku, povyš Horných Hámrov, pri takzvanom Brode, vpadá do hlavného potoka, ktorý nize H. Hámrov ešte posilnený od Čiernej uhádzajúcim potôčkom, vlieva sa u Žarnovice do rýchlotokého Hrona. Tento potok a čiastka oslansko-žarnovickej stoličnej cesty zaujíma temer celú úzku dolinu Velkopolsko-Žarnovickú, ponechávajúc k výžive obyvateľstva len veľmi málo pôdy na lúky a temer žiadnej k oráčine. Nedostatok tento dohádzajú obyvatelia námahyplným obrábaním strných úbočí oboch strán doliny. Vrcholce pokryté sú zväčša hustou smrečinou.

Obe strany doliny uzavierajúce vrchy pozostávajú z vápenca, miesty aj k páleniu výborného vápna upotrebované.¹⁾

Kedy dolina táto zaludnená bola, nevedno. Podobne nemôžeme určiť dosiaľ ani národnosť praobyvateľov, keďže staré listiny začínajú spomínať

¹⁾ V nedostatkú primeranejšieho miesta pripomenieme, že neďaleko obce Pily v chotára zubkovskom, nachádza sa zvláštny druh nerastov, takzv. *zabkoid*. Uh. Nár. museum v Pešti má z neho niekoľko kusov.

Obr. 3a-b: Štúdia publikovaná v *Sborníku Museálnej slovenskej spoločnosti*, obálka periodika a prvá strana príspevku (Medvecký 1904, s. 3)

Piesňová príloha

Príklad 1: *Má'n mann hat mi läng vóhásn*, repertoár v nemeckom jazyku (Medvecký 1904, s. 13)

Má'n mann hat mi läng vó - há - sn bid ma schi na Čižman ká - fn,
schinan Čižman ej, hob i' swoó li - be' bul i' a' no - jes Poó.

Príklad 2: *Is' ka schönere Wald iber*, repertoár v nemeckom jazyku (Medvecký 1904, s. 13)

Is' ka schö - ne - re Wald i - ber unser Tonwald, Binter u - der Summer
i - mer is er schin grin.

Príklad 3: *Auf ter Túne, auf ter Túne*, repertoár v nemeckom jazyku (Medvecký 1904, s. 14)

Auf ter Tú - ne, auf ter Tú - ne bo - xen schö - ne Blú män Wa - ie - lain,
Nä - ge - lain däs sin sché - ne Schme - ke - lain.

Príklad 4: *Hindl Latn, fidl Latn*, repertoár v nemeckom jazyku (Medvecký 1904, s. 14)

Hin - dl La - tn, fi - dl La - tn stit a' Fli - kl hán;
ber a' schi - ne má - dl hat, krít a' schinen Ahn.

Príklad 5: *Ach Mutter, Mutter*, repertoár v nemeckom jazyku (Medvecký 1904, s. 13)

Ach Mutter, Mutter gebt mir ei nen Rath, soll ich dem nehmen
mit dem grauen Bart? Ja, du kanst ihn nehmen, mit dem grauen Bart,
der Al-te wird dir sterben, krigst e' jun-ges Blut.

Príklad 6: *Kláre Näslán sai' net krús*, repertoár v nemeckom jazyku (Medvecký 1904, s. 14)

Klá-re Nä-slán sai' net krús, dra-je wie-re Ho-sen-nus,
wie-re, wön-wö Kirschnkérn; di-ses Mádlein hob i gérn.

Príklad 7: *Ciperpolka tanz i' gér*, repertoár v nemeckom jazyku (Medvecký 1904, s. 14)

Ci-per-pol-ka tanz i' gér, Ci-per-pol-ka tanz i' gér,
mit tem schó-ne' jungem Hérr, mit tem schó-ne' jun-gem Hérr.

Príklad 8: *Nim mich Hansl'aj nim mich*, repertoár v nemeckom jazyku (Medvecký 1904, s. 14)



Nim mich Hansl'aj nim mich schönes Mádlein bin ich
schbazel Anglán hob ich, ru-te Schnirlein trog ich.

Príklad 9: *Keby mi tak bolo*, repertoár v slovenskom jazyku (Medvecký 1904, s. 15)



Ke-by mi tak bo-lo, ja-ko šu-haj te-bě ver' by pri-le-
te-la jo-ru vo-du te-be.

Príklad 10: *Sigora, sigora, zelená sigora*, repertoár v slovenskom jazyku (Medvecký 1904, s. 14)



Si-go-ra, si-go-ra, ze-le-ná si-go-ra, pa-da-jú
o-rie-šky do náš-ho pi-tvo-ra.

Príklad 11: *Keby som bov o tom vedev*, repertoár v slovenskom jazyku (Medvecký 1904, s. 15)



Ke-by som bov o tom ve-dev, rad-nej by som do-mov se-dev,
že ten moj naj-milej - ší neprin-dze, že ja sním tan-co-vať ne-bu-dem.

Príklad 12: *Ešte som maličký*, repertoár v slovenskom jazyku (Medvecký 1904, s. 15)

E - šte som ma - li - čký, už som vo - jak, už mi o - blie - ka - jú
sve - tlý ka - bát už mi o - blie - ka - jú sve - tlý ka - bát.

Príklad 13: *Keď som ja boľ dvadcaťročný mládenec*, repertoár v slovenskom jazyku (Medvecký 1904, s. 15)

Keď som ja boľ dvadcaťročný mlá - denec volav som si švá - rno dievča
na ta - nec. Tan - cuj mi - lá du - ša mo - ja, veď ty bu - deš
že - na mo - ja fu - há - ja.

Príklad 14: Variantná dvojica piesní *Auf ter Túne, auf ter Túne – Hindl Latn, fidl Latn*

Auf ter Túne
Hindl Latn

Príklad 15: Variantná dvojica piesní *Is' ka schönere Wald iber – Ach Mutter, Mutter*

Is' ka schönere Wald

Ach Mutter

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of two staves each. The first system is labeled 'Is' ka schönere Wald' and 'Ach Mutter'. The first staff of the first system has a triplet of eighth notes. Vertical dashed lines connect corresponding measures across the staves. The second system has a key signature change to one sharp (F#) in the first measure of the first staff. The third system continues the melody. The fourth system has a triplet of eighth notes in the first measure of the first staff. The piece ends with a double bar line in the final measure of the first staff of the fourth system.

Summary

THE SONG REPERTOIRE OF GERMANS IN THE VILLAGE OF VEĽKÉ POLE IN KAROL A. MEDVECKÝ'S PHONOGRAPH RECORDINGS (1902–1903)

For a long time, the phonograph collection of the Slovak ethnographer Karol Anton Medvecký (1875–1937) was of no interest to ethnomusicologists. The reason was probably that his recordings could not be revived due to the physical and biological degradation of the phonograph cylinders. However, research on the remains of this collection is important especially for the specification of historical factography regarding the history of the sound documentation of musical folklore in the regions of East-Central Europe. After assessing the sources to Medvecký's first phonographic documentation in 1901 in the Slovak village of Detva (Zvolen district), we focused on the part of his collection where he documented songs in the German village of Veľké Pole (Žarnovica district). This village is situated in the southwestern tip of the historical German region of Hauerland in Central Slovakia.

The accompanying data on the extant covers of the two phonograph cylinders helped define the time of origin of the recordings (1902–1903) and the name and gender of the performer (female singer Mína Braxator). The aim of the critical assessment of the sources was to reconstruct the documented song repertoire. There were two crucial, mutually complementary sources available: descriptions on the tube covers, with damaged phonograph cylinders, and Medvecký's published study with the transcriptions of the songs from 1904. By comparing the data from the covers (10 song incipits) and the published transcriptions (15 written transcriptions), we could determine the number of a minimum of 17 songs recorded by Medvecký in this village: out of these, 9 songs were from the German repertoire and 8 songs from the Slovak one. They document the bilingual singing of the German inhabitants of the village of Veľké Pole (Hochwies) in the early 20th century. Based on the number of songs, we assume there must have been another, or even other two, phonograph cylinders. The phonograph collection, however, no longer contains any documents of these.

From among the reconstructed repertoire, transcriptions of the lyrics along with the tunes in the published study are available for 13 songs. We conducted a musical analysis of this song sample. On the one hand, the results of the analysis revealed that the songs in German were related to the earlier stylistic layers of Slovak folk singing with regional elements. On the other hand, the results showed that the songs in Slovak prevalingly belonged to newer stylistic layers with Central European ties. To the ethnographic facts published in Medvecký's study on the processes of acculturation and assimilation taking place in the German enclave, we added the viewpoint of an ethnomusicologist regarding the stylistic profile of the song repertoire.

The series of the first phonograph recordings of Karol A. Medvecký from the Slovak village of Detva and the German village of Veľké Pole in 1901–1903 is the outcome of a modern collection concept. This Slovak ethnographer went beyond the nationally oriented research of the 19th century and showed an inclination to a territorial principle that included other ethnic groups living in the territory of Slovakia.

MIGRÁCIA HUDOBNÝCH PRAMEŇOV AKO ZDROJ POZNANIA HUDOBNEJ MINULOSTI SPIŠA

JANKA PETŐCZOVÁ

PhDr. Janka Petőczová, CSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: janka.petoczova@savba.sk

ORCID: 0000-0002-4564-1552

ABSTRACT

The sociological term migration is used in historical musicology to express the notion of transfer of music, in connection with its social origins and functions, accompanying people through their lives and migrating with them. Music migration stems from the voluntary or forced relocation of musicians (exile) or the search for new job opportunities. Musicological research addresses the most common related issues linked to the dissemination of manuscripts and early prints from musical hubs to the periphery, including via a comparison of the respective musical repertoires. The aim of the study is to characterize those music sources preserved in the Spiš/Zips region which document music migration in the Central European context in the 16th and 17th centuries. The study also focuses on the migration of musicians to neighbouring regions (Šariš, Gemer, Malohont) and cross-border migration (Central Germany, Silesia, Transylvania) as well as the possibility of transmitting musical sources in the multi-ethnic environment of the Lutheran cantors.

Keywords: musicology, history of music, musical sources, migration, Early Modern Period

Výskum migrácie hudobných prameňov na území dnešného Slovenska a zároveň v širšom stredoeurópskom, resp. európskom kontexte patrí v súčasnosti k aktuálne riešeným otázkam historickej muzikológie. Sociologický termín *migrácia* sa v muzikológii používa na vyjadrenie transferu hudby a javov spojených s hudbou, pričom podstatou bádania je akceptovanie sociálneho pôvodu a sociálnych funkcií hudby ako umenia zvukovej podstaty, ktoré sprevádza ľudí ich životmi a migruje spolu s ľudskou

populáciou.¹ Z hľadiska hudobnej sociológie je problematika migrácie hudby základnou riešenou témou, ktorá zahŕňa predovšetkým problematiku dobrovoľného alebo núteného sťahovania hudobníkov, ich koncertné cestovanie a ich územné premiestňovanie sa, častokrát spojené s novými pracovnými príležitosťami. Z hľadiska historickej muzikológie ide najčastejšie o základné otázky šírenia inovatívnych hudobných myšlienok z hudobných centier na perifériu, čo je spojené s porovnávaním hudobného repertoáru, ktorý obsahujú hudobné pramene alebo inventárne zoznamy hudobníkov, ale aj s porovnávaním interpretačnej praxe, napríklad veľkosti interpretačných telies alebo výberu (participácie) hudobných nástrojov zúčastňujúcich sa na predvádzaní historickej hudby.

Spojenie *migrácia hudby* alebo *migrácia hudobných prameňov* predstavuje z literárnovedného hľadiska viac či menej antropomorfickú metaforu (pripisovanie vlastností živej osoby neživému predmetu), ale v muzikológii sa tieto spojenia vždy chápu v antropologickom kontexte, v spojení s osobou hudobníka.² Hudobníci – hlavní sprostredkovatelia umeleckých hodnôt – sú totiž rovnako ako ostatní ľudia ovplyvnení sociálnym prostredím, ktoré určuje ich život. Zároveň – ako umelci – sú zvlášť citliví na kultúrnosť prostredia, v ktorom pôsobia. Ak v ňom cítia negatívne vplyvy na svoju slobodnú tvorivú činnosť, môže to podnietiť ich odchod do priaznivejšieho prostredia. Pri hľadaní príčin migrácie hudby a hudobníkov je preto potrebné zamerať sa rovnako na spoločenské dôvody migrácie, ako aj na autochtónne hudobnokultúrne príčiny. Termínom hudobná osobnosť pritom rozumieme rovnako profesionálneho hudobníka v užšom slova zmysle – predovšetkým hudobného skladateľa a interpreta, ako aj osobnosť profesionálne inklinujúcu k hudobným javom v širšom slova zmysle – napríklad výrobcu hudobných nástrojov, hudobného teoretika, hudobného kritika, hudobného pedagóga, odpisovača nôt, predajcu hudobníkov a hudobných nástrojov etc. V mnohých prípadoch ide o kumulované činnosti; hudobné osobnosti boli totiž v období raného novoveku častokrát multifunkční hudobníci, skladatelia a zároveň pedagógovia alebo výrobcovia hudobných nástrojov.

Či už sledujeme pohyb a pôsobenie jednotlivých hudobných osobností alebo určitých skupín hudobníkov, v podstate môžeme problematiku migrácie hudby a hudobných prameňov rozdeliť do dvoch základných sfér:

A. *migrácia hudby v priestore* (geografická migrácia hudby) – t. j. výskum 1) vnútornej migrácie hudby (v rámci domovského územia, ktoré si môžeme vymedziť historickými stolicami na území dnešného Slovenska) a 2) vonkajšej migrácie hudby (opustenie hraníc teritoriálne definovaného štátneho útvaru);

¹ *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*. Eds. Gesa zur Nieden, Berthold Over. Bielefeld : transcript, 2016. *Glazbene migracije u rano moderno doba: ljudi, tržišta, obrasci i stilovi / Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles* (Muzikološki zbornici 18). Ed. Vjera Katalinić. Zagreb : Hrvatsko muzikološko društvo, 2016. *Music Migration in the Early Modern Age. Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*. Eds. Jolanta Guzy-Pasiak, Aneta Markuszewska. Warsaw : Liber Pro Arte, 2016.

² JEŽ, Tomasz: The Italian Music Collection of Daniel Sartorius from Breslau. In: *Music Migration in the Early Modern Age*, Ref. 1, s. 171. Súčasťou uvedenej problematiky je aspekt migrácie hudobných osobností, ktorý bude rozpracovaný v samostatnej štúdii.

B. *migrácia hudby v čase* (chronologická migrácia hudby) – t. j. výskum 1) migrácie *aktuálneho* hudobného repertoáru (presuny prameňov, spôsoby šírenia novovznikajúcej hudby, odpisovanie diel, nákup hudobných tlačí, zaobstarávanie si hudobných nástrojov) a 2) migrácie *ustáleného*, resp. tradičného repertoáru (prenikanie klasických hudobných hodnôt do hudby v nových štýlových obdobiach (napríklad hudba renesancie *kontra* hudba baroka).³

Repertoár môže migrovať *geograficky* do etnicky a konfesionalne rovnakých oblastí (resp. vzdialenejších diaspór) alebo aj do *chronologicky* vzdialenejšieho prostredia; u nás sa zvyčajne skúma v starších dejinách hudby transfer západnej hudobnej kultúry do strednej a východnej Európy alebo napríklad prenikanie katolíckych duchovných piesní do evanjelickej hudby a *vice versa*. Výskum migrácie hudobných prameňov, resp. umeleckých hudobných diel – čiže autorsky určených skladieb od 16. storočia označovaných termínom *opus musicum* – zahŕňa hodnotenie hudby z hľadiska transferu nových hudobných vzorov a ich následného pretavenia do lokálnych hudobných tradícií. Špeciálne v prípade hudby renesancie v období raného novoveku sa umelecká hudba – aj tá, ktorá zaznievala v chráme – chápala ako antropologický pojem, t. j. hudba bola komponovaná v konečnom dôsledku pre radosť a potešenie človeka.⁴ V starších dejinách hudby na Spiši môžeme sledovať migráciu hudby a hudobných prameňov v oboch uvedených sférach v súvislosti s permanentným spojením kultúry Spiša s kultúrou v plurietnickom a multikonfesionalnom stredoeurópskom priestore.⁵

Geografickú migráciu hudby a hudobníkov pôsobiacich na Spiši dokážeme sledovať od druhej polovice 16. storočia. Za najstarší príklad vonkajšej geografickej migrácie hudobného prameňa môžeme označiť kežmarský *konvolút sign. N 139* (olim S 38956), obsahujúci dvadsaťjeden signatúrnych jednotiek – rukopisných a tlačených učebníc a textov. Z nich tlačené jednotky pochádzajú z rokov 1548 – 1566 a známe rukopisné učebnice hudby Leonarda Stöckela (1510 – 1560) *De Musica I* a *De Musica II* máme datované rokom 1567. Tieto rukopisy vyhotovil rektor školy v Spišskej Belej (Zipser Bela) Johannes Fabri(tius).⁶ Konvolút mal viacero majiteľov (Johannes Fabri, Martinus Kraus, Johannes Scholtz, Johannes Spis 1647) a migroval spolu s nimi. Jeho najstarším majiteľom bol Johannes Fabri, ktorý študoval v Sliezsku v Zhorelci (Görlitz). Odtiaľ si priniesol na Spiš dve tlače: *Inicia Doctrinae Arithmeticae olim a Glareano Tradita* a *D. Erasmi Roterodami De Civilitate Morvm pverilium libellvs* (1566). V Zhorelci odpísal aj Listeniovu učebnicu hudby *De Musica | Nicolai Listenii A Johanne Maioris Exposita*. V Sliezsku sa Fabri zoznámil v praxi s vyučovaním hudobnej výchovy a s reformou tamojšieho rektora školy Petra Vincentia (1519 – 1581), ktorá predpokladala

³ STROHM, Reinhard: The Wanderings of Music through Space and Time. In: *Music Migration in the Early Modern Age*, Ref. 1, s. 17-32.

⁴ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku, I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 37.

⁵ PETŐCZOVÁ, Janka: *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2014.

⁶ Lyceálna knižnica, CZ ECAV Kežmarok, sign. N 139 (olim S 38956). PETŐCZOVÁ, Janka: Leonard Stöckel a hudba. In: *Leonard Stöckel a reformácia v strednej Európe* (= Acta Collegii Evangelici Prešovensis XI). Ed. Peter Kónya. Prešov : Vydavateľstvo Prešovskej univerzity v Prešove, 2011, s. 70-84.

existenciu dvoch speváckych zborov, jeden – zložený z hudobných žiakov – sprevádzal liturgiu chorálnou hudbou, druhý – *Chorus symphoniacus* – predvádzal umeleckú figurálnu hudbu pre bohoslužby.⁷ Tieto skúsenosti potom mohol aplikovať do vlastnej praxe na Spiši. Ďalšie rukopisy zaradené do konvolútu vznikali na Spiši; v Spišskej Belej pôsobil Johannes Fabri ako pedagóg, tu zapísal aj Stöckelove traktáty. Neskôr sa prameň používal v Kežmarku (Kesmark), v Spišskej Sobote (Georgenberg, Donnersmarkt), v Ľubici (Leibitz) a v Levoči (Leutschau), kde bola zapísaná krátka stať *Amor docet Musicam* (1578). Unikátny je teda nielen obsah prameňa, ale aj informácie o jeho majiteľoch, ktorí ho používali istý čas na rôznych miestach. To zvyšuje jeho výpovednú hodnotu pri výskume regionálnych dejín hudby a umožňuje hľadanie hudobných interakcií na širšom stredoeurópskom území v mestách, kde existovali prosperujúce evanjelické kantoráty.

Kežmarský konvolút sign. N 139 zaraďujeme do skupiny hudobných prameňov obsahujúcich texty o hudbe (traktáty, učebnice s hudobnými ukážkami, piesne, krátke skladby). Primárne pramene, čiže notované hudobniny určené na predvádzanie hudby počas bohoslužieb, sa zachovali z druhej polovice 16. storočia na Spiši len ako jednotliviny. Jedna z nich sa nachádza rovnako ako Stöckelove traktáty v Kežmarku, v evanjelickej Lyceálnej knižnici; ide o rukopisný hlasový zošit – prívázok v konvolúte sign. N 69192 (olim Rar 14) datovaný rokom 1584, ktorý obsahuje tenorové party renesančných motet známych európskych skladateľov (Orlando di Lasso etc.). Celý konvolút zároveň dokumentuje migráciu nemeckých hudobných tlačí na naše územie, pretože je prívázkom k dvom hudobným tlačiam – *Opus sacrarum cantionum* Gallusa Dresslera (Norimberg 1577) a *Carmen Funebre Musicis* Martina Kinnera (Wittenberg 1556).⁸ Prameň je vzácny aj z hľadiska výskumu renesančnej dvojzborovej hudby; obsahuje totiž ranú polychórickú hudbu – *cori spezzati* – skladby Christiana Hollandera (cca 1510/1515 – 1568), Dominiqua Phinota (cca 1510 – cca 1556/1561), Jacoba Handla-Gallusa (1550 – 1591).⁹ Je veľmi pravdepodobné, že prameň sa dostal na Spiš tiež prostredníctvom kontaktov hudobníkov v mestách severného Uhorska a Sliezska.¹⁰

Pri výskume konkrétnych prípadov migrácie hudobníkov, ktorí boli potenciálnymi šíriteľmi hudobného repertoáru naprieč regiónmi Uhorska i naprieč vtedajšími hrani-

⁷ FUCHS, Torsten (MACHATIUS, Franz-Jochen): Görlitz [heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 5. Ed. Ludwig Finscher. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar : Bärenreiter, 2004, stĺ. 1533-1538. EPSTEIN, Peter: Görlitzer Schulmusik um 1600. In: *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens*. Breslau : 1929, s. 124-153.

⁸ HULKOVÁ, Marta: Hudobný konvolút z Lyceálnej knižnice v Kežmarku. Príspevok k problematike renesančnej hudby na Slovensku (16. storočie). In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 264-308.

⁹ PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba II, na Spiši v 17. storočí*. Prešov : František Matúš, 1999, s. 42-43.

¹⁰ HULKOVÁ, Marta: Musikalische Kontakte zwischen der Zips (Spiš) und Schlesien. In: *Early Music – Context and Ideas*. Krakow : Institut of Musicology, Jagiellonian University, 2003, s. 205, 206. PETŐCZOVÁ, Janka: The Role of Silesia in the development of Musical Culture in the Towns of Spiš/Zips and Šariš/Scharosch. In: *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives* (= Eastern European Studies in Musicology 1, ed. M. Gołąb). Eds. Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mráčková, Remigiusz Pośpiech. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, 2013, s. 161-178.

cami štátnych útvarov, nachádzame najstaršie príklady interregionálnej migrácie práve medzi učiteľmi v evanjelických mestských latinských školách. Učitelia často menili miesta pôsobenia a zvyčajne boli kantormi a dirigentmi žiackych speváckych zborov. Týka sa to aj samotného rektora školy Leonarda Stöckela, ktorý síce pôsobil v Bardejove, ale na kratší čas v roku 1555 prešiel do Kežmarku. Na Spiši neskôr pracoval jeden z jeho synov Johann Stöckel, ktorý bol najprv okolo roku 1579 rektorom školy v šarišskom mestečku Sabinov (Cibinium), ale od roku 1584 pôsobil ako farár na Spiši v Spišskej Sobote.¹¹ Medzi susednými regiónmi Spišom a Šarišom, ale aj medzi Šarišom a prihraničnými poľskými regiónmi existovala v ranom novoveku čulá výmena hudobníkov, kantorov, trubačov, organistov a organárov. Vieme, že organista Johann Miska (Misska) študoval najprv v Poľsku, od roku 1600 bol v Levoči pomocným učiteľom spevu a od roku 1628 organistom vo farskom Kostole sv. Jakuba v Levoči. Aj jeho otec Valentin Miska (Miszka, Misskha) pôsobil pred ním na tom istom poste – bol levočským organistom v rokoch 1580 – 1600.¹²

Obdobie prelomu 16. a 17. storočia bolo priaznivým obdobím pre rozvoj hudobného života Levoče. Od roku 1602 tu pôsobil nový evanjelický farár Peter Zabler (cca 1578 – 1645), neskorší superintendent. Pod jeho kompetenciu spadali nielen otázky týkajúce sa pozývania duchovných, ale aj obsadzovanie miest hudobníkov a dozeral aj na zabezpečovanie a nákup nových hudobnín, čo bola na vtedajšie časy „drahá záležitosť“. Jedinečným dôkazom o kúpe jednej z takýchto hudobných tlačí je päť kníh *Magnum opus musicum* Orlanda di Lasso (1532 – 1594), ktoré sa zachovali v Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín (jedna kniha je nezvestná). Pôvodný súbor obsahoval šesť hlasových kníh, ktoré vyšli v Mníchove v roku 1604. Knihy obsahujú výber 516 skladieb, hudbu, ktorá patrila k „základnej hudobnej abecede“ vo vtedajších evanjelických kantorátoch. Zápis na prídošti jednej z tlačených kníh zachovaných v Levoči informuje, že evanjelická obec ich kúpila v roku 1614, t. j. desať rokov po vydaní tlačou.

Spievanie polyfonickej renesančnej hudby na latinské a nemecké texty bolo vtedy súčasťou repertoáru vo farskom Kostole sv. Jakuba. Výber hudby participujúcej na bohoslužbách bol hlavnou úlohou kantora; od roku 1601 do 1634 ním bol Caspar Stein. Kantor spolupracoval pri výbere s farárom; vtedy ním bol Peter Zabler pôsobiaci na tomto poste až do roku 1646. Zabler vyvíjal viaceré aktivity v prospech rozvoja hudobného života v Levoči. Zaslúžil sa o postavenie nového organa v Kostole sv. Jakuba a staral sa o kvalitnú hudobnú výchovu v mestskej evanjelickej škole. Peter Zabler pochádzal z Nemecka (Hain, Meissen) a do Uhorského kráľovstva prišiel na post diakona do Košíc; odtiaľ ho pozvali do Levoče. Po celý čas udržiaval kontakty s rodným Saskom, ale aj s exulantmi zo strednej Európy, napríklad s Jurajom Tranovským.¹³

¹¹ REZIK, Ján – MATTHAEIDES, Samuel: *Gymnaziológia. Dejiny gymnázií na Slovensku*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1971, s. 272. LUKÁČ, Eduard: K histórii evanjelických škôl v Sabinove (= ACEP IX). In: *MISCELLANEA ANNO 2000*. Eds. Peter Kónya, René Matlovič. Prešov : Biskupský úrad Východného dištriktu ECAV na Slovensku, 2001, s. 19.

¹² PETŐCZOVÁ, Ref. 5, s. 164.

¹³ CHALUPECKÝ, Ivan: Významné evanjelické osobnosti Levoče. Peter Zabler; Štefan Xylander; Christian Pfanschmiedt a Ján Ludovít Topertzer. In: *Pohľady do minulosti II*. Ed. Mária Novotná. Levoča : Slovenské národné múzeum – Spišské múzeum v Levoči, 2002, s. 107-109.

V jeho rodnom meste v Sasku žila jeho sestra vydatá za kantora Valentina Rittera, ktorý v roku 1614 napísal do Levoče list s ponukou, že Levočanom vyhotoví odpis pašií od Antonia Scandella (1517 – 1580).¹⁴ Tento list je dôležitým dokumentom, ktorý ukazuje rôzne možnosti migrácie hudobných prameňov; hudobniny sa získavali nielen nákupom tlačí, ale aj importom rukopisov. V tomto prípade išlo o dielo talianskeho skladateľa žijúceho istý čas v Nemecku, ktoré sa odpisovaním šírilo do rôznych kútov Európy. Antonio Scandello pôsobil od roku 1568 ako hudobník, neskôr vo funkcii *Kapellmeister* v dvorskej kapele v Drážďanoch. Jeho pašie a slávnostné spevy k vzkrieseniu Ježiša Krista boli v Nemecku obľúbené, avšak počas jeho života nevyšli tlačou.¹⁵ Dve skladby Antonia Scandella sa zachovali v rukopisných hudobninách v Levoči; v evanjelickej zbierke hudobní sa nachádza v tabulatúrnom rukopise jeho 5-hlasné moteto *Christe qui lux es* (sign. MUS A 2) a v hlasových zošitoch fragmentárne zachované 6-hlasné moteto *Fundamenta ejus in montibus* (len tri hlasy, sign. MUS A 56 – MUS A 58). Ak skúmame migráciu samotných hudobných prameňov, musíme teda brať do úvahy aj možné rodinné väzby, ktoré spájali ľudí transregionálne v stredoeurópskom priestore, predovšetkým v nemecky hovoriacich teritóriách (enklávach).

Veľkú skupinu hudobníkov, v ktorej dokážeme sledovať interregionálnu migráciu na Spiši v 17. storočí, tvoria organisti. Čulé hudobnokultúrne kontakty existovali predovšetkým medzi susednými regiónmi Spišom a Šarišom. Málo známa je napríklad skutočnosť, že zo Šariša sa vybral študovať na Spiš mladý organista Zachariáš Zarevúcky (Zacharias Zarevutius sen., cca 1605 – 1667), ktorého evidujeme od roku 1622 v Spišskej Novej Vsi (Neudorf, Igló), kde pôsobil dva roky. V roku 1624 prijal nové pracovné miesto v Bardejove a viac-menej potajomky vyjednával o podmienkach na novom pôsobisku s tamojšou mestskou radou. Informujú o tom jeho štyri latinsky písané listy z roku 1624. Hneď v prvom z nich žiadal, aby mu Bardejovčania poslali „jedného občana s vozom do Spišskej Novej Vsi na sviatok sv. Juraja“, ktorý by odviezol jeho „movitosti, nábytok a hudobné nástroje“ a chránil ho, aby ho niekto cestou neokradol. Skutočnosť, že Zarevúcky mal naponáhlo pri odchode zo Spišskej Novej Vsi, naznačujú zápisy v účtovných knihách mesta. Mesto mu totiž ostalo dlžné deväť zlatých a dlžobu mu vyplatili až v roku 1625 „cez pána Peška, prostredníctvom Melchiora Klescha“: „Kirchen heller Sind Einkommen | f 65, 31 [den] da Von zalt H. Peschko | Herrn Melchior Klesch wegen deß Alten | Organisten Zacharie Tiesch f 9 ver- | blieb In Entpfang ... f 56.“¹⁶ Zachariáš Zarevúcky potom pôsobil celý život v Kostole sv. Egídia v Bardejove. So Spišskou Novou Vsou však neprerušil kontakty už aj z jednoduchého dôvodu – v roku 1646 sa tam natrvalo usadil jeho mladší brat Matej

¹⁴ Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Prešove, špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči, Magistrát mesta Levoča, *Listiny a listy*, sign. V. 78/14.

¹⁵ Pašie vydal posmrtné Samuel Besler vo Vroclave, vyšli v dvoch tlačiach: *Gaudij paschalis Jesu Christi redivivi, in gloriosissimae resurrectionis ejus laetam celebrationem relatio historica* (1612) a *Passio. Das Leyden Unsers Herrn Iesu Christi, nach dem H. Evangelisten Iohannes* (1621); RISM A/I/7, s. 1157, 1158.

¹⁶ Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Košiciach, pracovisko Archív Spišská Nová Ves, Magistrát mesta Spišská Nová Ves (ďalej: MM-SNV), *Účtovná kniha mesta* sign. 34 – K/I, 1617 – 1631.

Zarevúcky (Matthias II. Zarevutius, 1607 – 1664), ktorý tam prijal miesto evanjelického farára.¹⁷

Pri výskume interregionálnej migrácie hudobníkov sa najčastejšie stretávame s prechodom na nové pracovné miesto, na ktoré sa pozývalo oficiálnym pozvaním – vokáciou. Typickým príkladom pracovnej migrácie je pôsobenie hudobného skladateľa Georga Wirsingera, ktorého evidujeme na základe údajov v *Gymnaziiológii* ako rektora školy v banskom meste Krupina (Carpona, Karpona, Karpfen) v Hontianskej stolici v školskom roku 1618/1619. Zároveň o ňom máme informácie v novoveských účtovných knihách, kde je vedený ako rektor školy v Spišskej Novej Vsi v rokoch 1625 – 1628. Jeho hudba sa zachovala v prameňoch Levočskej evanjelickej zbierky hudobní – dve skladby v tabulatúrnych zborníkoch a jedna v hlasových zošitoch. V tabulatúrnom zborníku sign. MUS A 3 sa nachádza jeho šesťhlasná omša *Missa a 6* (Kyrie, Gloria) datovaná dňom 18. február 1640. V úvodnom incipite skladby je uvedený jeho pracovný post skratkou *Rect. Carponii*, čiže rektor krupinský. (Obr. 1) To znamená, že v roku 1640 už opäť pracoval v Krupine, kde ho neskôr pramene uvádzajú aj v roku 1644. Z obsahu tabulatúrneho zborníka však môžeme dedukovať, že Wirsingerove zmeny pracoviska iniciovali dlhodobejšie pracovné kontakty. Ich výsledkom bola migrácia hudobného repertoáru. Jeho 6-hlasná omša *Missa a 6* bola totiž intavolovaná v skupine dvadsiatich piatich skladieb odpísaných v roku 1640 v Nitrianskom Pravne (Teutoprona, Deutschproben). Ide o omše s poradovými číslami od 146 po 170; pri väčšine z nich je uvedené i miesto odpisu – „*Teuto Prona*“. Tabulatúrny rukopis aj so zápisom Wirsingerovej omše bol neskôr prinesený na Spiš a táto hudba bola začlenená do lokálneho, spišského hudobného repertoáru spolu s ďalšími intavolovanými omšami významných európskych hudobníkov; medzi nimi nájdeme napríklad sedem vzácnych 5-, resp. 6-hlasných omší Bartolomeja Gesia (Bartholomäus Gesius, 1555/1562 – 1613), ktoré patria k typu parodických omší komponovaných na presne uvedenú predlohu.¹⁸

Migrácia hudobníkov a hudobných prameňov sa v mnohých prípadoch neobmedzovala len na územie najbližších stolíc, ale častokrát prekračovala regionálne hranice. Zo 17. storočia poznáme dva prípady *vonkajšej geografickej migrácie* smerom z Európy na Spiš. Typickým príkladom takejto migrácie sú dvaja členovia hudobníckej rodiny Plotzovcov – Johann Plotz (1608 – 1680) a Georg Plotz (1614 – 1661), ktorí prišli – podľa najnovších výskumov poľských muzikológov – na Spiš zo sliezkeho mesta Breh (Brzeg, Brieg, Poľsko).¹⁹ Johann Plotz sa v roku 1641 stal organistom farského kostola v Levoči a Georg Plotz pôsobil ako organista nemeckého evanjelického farského kostola, najprv od roku 1639 do roku 1649 v Kežmarku, neskôr od roku

¹⁷ MATÚŠ, František: *Zachariáš Zarevúcky. Biografia*. [Rigorózna práca.] Prešov : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, strojopis, 1976.

¹⁸ Bartholomäus Gesius – nemecký skladateľ pôsobiaci triedavo vo Frankfurte nad Odrou a Wittenbergu. V rokoch 1588 – 1613 vydal vyše tridsať hudobných tlačí. PETŐCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka (transl. a ed.): *Georg Wirsinger / Juraj Wirsinger. Missa a 6. Tulerunt Dominum meum. 1640* (= Musica Scephusii Veteris IX/1). Bratislava, Prešov : Ústav hudobnej vedy; Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2015.

¹⁹ SPURGIASZ, Katarzyna: Bregenses Silesii: New Discoveries about the Plotz Family History. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 13 [39], 2022, č. 1, s. 141-147.

1650 v Prešove až do svojej smrti v roku 1661. Po jeho smrti bol vyhotovený inventárny zoznam hudobní, ktoré patrili evanjelickej cirkvi – *Catalogus Partium seu Librorum Musicorum ad Templu[m] Eperjen[se] parochiale*. Táto zbierka hudobní obsahovala hudobné tlače približne z rozpätia rokov 1580 až 1658, mnohé obsahujúce polychórickú hudbu nemeckých skladateľov – *Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae* (Lipsko 1615) Johanna Hermanna Scheina, *Psalmen Davids* (Drážďany 1619) Heinricha Schütza, *Cantiones Sacrae* (Hamburg 1620) Samuela Scheidta, *Triumphus Musicus Spiritualis* (Rostok 1640) Caspara Movia. Zaujímavú tlač zapísanú v inventári predstavuje *Opus musicum* Samuela Capricorna (Norimberg 1655); dokonca v poznámke k tejto hudobnine je uvedené, že tlač daroval cirkvi prešovský diakon Matthias Zimmermann. O ňom vieme, že od roku 1656 pôsobil v Sasku. V osobitnej časti inventárneho zoznamu – *Ex Legatione p[er] m[anus] Domini Georgii Plotschii* sú zapísané hudobniny z pozostalosti Georga Plotza, o ktorých môžeme predpokladať, že migrovali s ním. Podľa položiek v tejto časti vidíme, že vlastnil hudobné tlače používané bežne v európskych kantorátoch, napríklad známu súbornú tlač vrocavského organistu a editora Ambrosia Profia (Profe, Profius, 1589 – 1661) *Geistliche Concernten und Harmonien* (4. zv., Lipsko, 1641 – 1642). Vlastnil aj rukopisné hudobniny s dielami Alexandra Grandiho (1575/1580 – 1630), Johanna (Giovanni) Rovettu (cca 1596 – 1668), Andreasa Hammerschmidta (1612 – 1675), Johanna Rosenmüllera (cca 1619 – 1684) a tiež Johanna Kussera (1626 – 1696). V katalógu sú uvedené i vlastné skladby Georga Plotza – *Collectanea et Manu-Scripta Georgii Plotschii* (NB. *absque Basso Gen: ...* [ibrid] 16, (t. j. spolu šesťnásť rukopisných kníh). Navyše v prvej, spoločnej časti inventárneho zoznamu sú v majetku kostola uvedené jeho tlače – *Georgii Plotzchii Erster Theil des Geistliche[en] Musicalisch[en] Triebs ...* [ibrid] 5 (dnes je táto hudba nezvestná).²⁰

V prípade bratov Plotzovcov – profesionálnych hudobníkov – išlo o cieľenú migráciu za prácou. Ich pozývacie dekréty sa síce nezachovali, ale z listov Johanna Plotza levočskej mestskej rade vieme, že v jeho vokácii mu bolo sľúbené, že nebude musieť platiť mestskú daň, čo však mesto nedodržalo. To bolo podstatou sporu medzi mestom a organistom. Po tomto spore sa Plotz vzdal hudobníckeho miesta, ktoré v decembri 1648 obsadil Samuel Marckfelner.²¹ Nové objavy o migrácii Johanna a Georga Plotzovcov zo Sliezska objasňujú aj nejasnosti okolo pôvodu dvoch najstarších tabulatúrnych zborníkov v Levočskej evanjelickej zbierke hudobní, ktoré sa v slovenskej muzikológii zvyčajne nazývajú 1) *Tabulatúrny zborník Gašpara Plotza* (sign. MUS A 1, olim 13990a) – rukopis je datovaný rokom 1603 a podpísaný menom pisateľa – *Caspar Plotz* (Obr. 2a); a 2) *Tabulatúrny zborník Jána Plotza* (sign. MUS A 2, olim 13990b).²² Dote-

²⁰ PETŐCZOVÁ, Janka: Prešovskí mestskí hudobníci v 17. storočí. In: *Slovenská hudba*, roč. 19, 1993, č. 3-4, s. 357-375. PETŐCZOVÁ, Janka: Katalóg hudobní farského kostola v Prešove z roku 1661. In: *Hudobné inventáre na Slovensku zo 16. a 17. storočia*. Ed. Jana Kalinayová a kol. Bratislava : SNM-Hudobné múzeum, 1994, s. 68-72.

²¹ PETŐCZOVÁ, Janka: Musical Life in Urban Communities of North-Eastern Slovakia in the Period of Reformation. In: *Musicologica Brunensia*, 55, 2020, č. 1, s. 39-55.

²² Zborník sign. MUS A 1 vyhotovili dvaja anonymní pisatelia, v zborníku sign. MUS A 2 bol identifikovaný rukopis Johanna Plotza. HULKOVÁ, Marta: Die Messen im Tabulaturbuch von Johann Plotz und ihre Verwendung in der Liturgie des evangelischen Gottesdienstes. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 51, 2016, č. 1, s. 63-77.

rajšie diskusie o tom, kde vznikli, resp. či mohli vzniknúť na Spiši, je potrebné teraz posunúť do inej roviny, keďže už vieme, že Caspar Plotz (cca 1580 – 1633) – podpísaný na prvom zborníku – bol otcom Johanna a Georga a pôsobil ako organista v evanjelickom Kostole sv. Mikuláša v sliezskom meste Breh minimálne od roku 1603. Zomrel v roku 1633 (pred príchodom syna Johanna do Levoče).²³ Jeho rukopisný zborník musel teda vzniknúť v Sliezsku a migroval na Spiš až spolu s jeho synmi. Tento fakt podporuje aj obsah prameňa; v hudobnom repertoári nájdeme renesančnú a ranobarokovú hudbu mnohých európskych (nizozemských, nemeckých, sliezskych) skladateľov (Obr. 2b) – Jacob Clemens non Papa (cca 1510/1515 – 1555/1556), (Obr. 2c) Philippe de Monte (1521 – 1603), Orlando di Lasso (1532 – 1594), Johann Knöfel (1525/1530 – 1617), Gregor Lange (cca 1540 – 1587), Johann Nucius (cca 1556 – 1620), Thomas Fritsch (1653 – 1619) etc.

Typickým príkladom vonkajšej migrácie hudobníka zo vzdialeného teritória na Spiš je osud hudobného skladateľa Thomasa Goslera (Goslerus de Zeger; ? – po 1646) pôsobiaceho v Kežmarku. Na Spiš prišiel z mesta Flensburg z bývalého Dánskeho kráľovstva, z regiónu Šlezvicko-Holštajnsko (Schleswig-Holstein). O Goslerovi vieme, že pochádzal z učiteľskej rodiny a z prímorského mesta Flensburg odišiel niekedy pred rokom 1620. Po exulantskom pobyte na Sliezsku a Morave prišiel do severného Uhorska a v roku 1625 sa usadil v Kežmarku. Jeho manželka sa volala *Justina*, pochádzala z Opavy a podľa kežmarskej matriky mali päť detí (Anna-Maria, Thomas, Justina, Christina, Katherina a Susanna). Zaujímavé je, že v Kežmarku pracoval ako notár (1625 – 1646), vyhotovoval mestské účtovné a daňové knihy, zápisnice zo zasadaní, úradné spisy, listiny a po roku 1641 bol školským inšpektorom. V Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín sa zachovali dve jeho diela – dvojzborový osemhlasný duchovný koncert *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?* na text Apoštola Pavla Rímskym a šesťhlasné moteto *Du hast mir das Herz genommen*. Koncert bol intavolovaný do tabulatúrneho zborníka 10. januára 1642 a moteto dňa 23. júna 1642 v Ľubici (*Leibicii Ispa Vigilia Joh. Bapt.*). V závere koncertu sa nachádza písárska signeta „MP“ – *manu propria* (sign. SK-Le MUS A 3, olim 13992).²⁴ Dôvodom Goslerovej migrácie naprieč Európou bolo prenasledovanie v čase náboženských nepokojov počas tzv. falckej (1620 – 1624) a dánskej vojny (1625 – 1629).

Výskum migrácie hudobných prameňov a hudobníkov smerom zo Spiša na sever a severozápad – do Šariša, Sliezska a stredného Nemecka – je pomerne dobre preskúmaný. Menej pozornosti sa venuje kontaktom na juhu a juhozápade, v Gemeri a Malohonte a v stredoslovenských banských mestách v oblasti *Hauerlandu*. Základné údaje k tejto problematike poskytuje *Gymnaziológia*. Podľa nej pôsobil okolo roku 1614 v Štítniku ako rektor školy Gregor Payer (Pejer) pôvodom z Popradu, ktorý neskôr prešiel na miesto rektora školy v Rožňave (Rosnavia) a po vyše ôsmich rokoch sa vrátil na Spiš a prijal miesto farára v Smižanoch (Schmögen). V roku 1618 bol Adam Taganius (Tagany) rektorom školy v Bátovciach, predtým študoval o. i. v Levoči u Gašpara Kramera.²⁵ Iný rektor školy v Bátovciach, Eliáš Valentini (Valentiny), pôsobil okolo

²³ SPURGJASZ, Ref. 19, s. 144-146.

²⁴ PETŐCZOVÁ, Janka: Tomáš Gosler – neznámy spišský skladateľ 17. storočia. In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 2, s. 228-262.

²⁵ REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 11, s. 452, 458.

roku 1704 ako učiteľ detí grófa Görgeyho v Toporci na Spiši.²⁶ Po roku 1700 pracoval v Štítniku (Czetnik) ako rektor školy Juraj Špetko (Spitko) zo Spišskej Belej (študoval v Prešove a Wittenbergu), ktorý po návrate zo štúdií pôsobil najprv v Kežmarku, potom v Štítniku a v roku 1704 ho ordinovali za farára na južnom Spiši v Smolníku.²⁷

Jedna z najstarších informácií o evanjelických učiteľoch v Gemeri a ich interregionálnej migrácii sa spája s mestskou latinskou školou v Rožňave. Už v roku 1525 tu pôsobil Anton Philadelphi, ktorý sa neskôr stal rektorom školy v Spišskom Podhradí, odkiaľ prešiel na post farára v Banskej Bystrici (1552). Ďalším z radu známych rektorov rožňavskej školy (od roku 1615) bol rodák zo Spišského Podhradia Samuel Fröhlich, ktorý po trojročnom pôsobení v Rožňave a krátkom pôsobení v Slovenskej Lupči žil a pracoval striedavo na Spiši a v Gemeri – Rožňava, Markušovce (1620), Hrhov (1621), Batizovce, Kyjatice (dnes obec v okrese Rimavská Sobota).²⁸ Kontakty na Spiši musela mať rožňavská škola pomerne silné. V *Gymnaziológii* sa uvádza, že Samuel Schröter st. pôvodom z Levoče pôsobil v rokoch 1628 – 1634 ako rektor rožňavskej školy, ale „pre chorobu sa vymanil zo školského jarma a prijal ponuku do Spišskej Novej Vsi za vedúceho chóru“.²⁹ Samuel Schröter (Samuelis Schrötter, Schröder) bol zrejme kvalitným hudobníkom. Novoveské účtovné knihy z prvej polovice 17. storočia uvádzajú údaje, že dostal odmenu ako kantor v meste v roku 1630 a neskôr pôsobil v cirkvi ako nemecký kazateľ (1637).³⁰ Jeho pôsobenie v Rožňave a Spišskej Novej Vsi nie je detailne preskúmané, ale je dosť možné, že práve okolo roku 1630 prerušil svoje pôsobenie v Rožňave a pracoval istý čas v Spišskej Novej Vsi – tu zrejme potrebovali niekoho hudobne vzdelaného, aby mohol viesť a dirigovať tamojšie literátske bratstvo *Fraternitas Litteratorum*. Pravdepodobne bol pomocným zbormajstrom popri hlavnom dirigentovi, ktorým mohol byť aj rektor školy; v tom čase – od roku 1628 do roku 1634 – to bol Cyriak Jarošek (Cyriacus Jaroschek).

Cyriak Jarošek bol významnou evanjelickou osobnosťou. Rektorom novoveskej školy bol už v rokoch 1622 – 1625, potom prešiel do Prešova (1625 – 1628) a opäť sa vrátil na svoj post do Spišskej Novej Vsi, kde pôsobil ešte päť rokov. Po roku 1635 opustil školské služby a stal sa členom mestskej rady. V tejto novej funkcii začal Jarošek písať novú *Pamätnú knihu mesta*. Na jej titulnom liste je jeho rukou zapísaná dôležitá informácia pre dejiny hudby v meste – uviedol tu zoznam sláčikových i dychových hudobných nástrojov, ktoré mesto odovzdalo do užívania trubačovi Jánovi (Hans Thürmer).³¹ Všetky tieto informácie sú dôležité aj pre dejiny hudby v Rožňave, pretože analogicky môžeme uvažovať o organizácii hudobného života evanjelických kantorátov v regiónoch Spiš a Gemer-Malohont. Samuel Schröter mal akiste v Rožňave podobné podmienky na svoju činnosť a musel byť aj kvalitným hudobníkom, keď ho prijali do

²⁶ Evanjelická škola *Paedagogia nobilium Toporcensis* pôsobila v Toporci aj v čase protireformácie (1670 – 1735). REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 11, s. 117, 453.

²⁷ REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 11, s. 459, 546.

²⁸ REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 11, s. 114, 115, 563.

²⁹ REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 11, s. 413, 491.

³⁰ Archív Spišská Nová Ves, MM-SNV, *Účtovná kniha mesta*, sign. 34 – K/I, 1617 – 1631, s. p.; *Účtovná kniha mesta*, sign. 35 – K/I, 1632 – 1678, s. 226.

³¹ PETŐCZOVÁ, Ref. 5, s. 101-104.

školských a cirkevných služieb v Spišskej Novej Vsi. Neskôr žil v Prešove, kde pôsobil ako rektor školy aj jeho syn Samuel Schröter ml.³²

Nie je to jediný dôkaz o rožňavsko-spišských hudobných kontaktoch. V prvej polovici 17. storočia mali hudobné kontakty medzi Spišskou Novou Vsou a Rožňavou intenzívne kultúrne zázemie. V Rožňave našiel svoje pôsobisko aj ďalší Spišiak, ktorý tu pôsobil ako rektor školy v roku 1640, a to Martin Samselius pôvodom zo Spišskej Novej Vsi. Samselius podľa *Gymnaziológie* študoval v rodnom meste „u Cyriaka Jaroška a Juraja Virsingera“,³³ čiže u dvoch prominentných rektorov novoveskej školy. Prvým z jeho učiteľov v Spišskej Novej Vsi bol Cyriak Jarošek; bolo to v prvom období jeho rektorovania v rokoch 1622 – 1625. Neskôr pokračoval u nasledujúceho rektora školy Georga Wirsingera, hudobného skladateľa a dirigenta novoveského literárskoho bratstva (1625 – 1628). Je viac než pravdepodobné, že z tohto hudobne podnetného prostredia si Martin Samselius odniesol do života nielen teoretické poznatky, ale bol aktívnym hudobníkom a mohol predvádzať Wirsingerovu hudbu na svojich ďalších pôsobiskách, čiže aj v Gemeri v Rožňave (1640). O jeho kvalitnom všeobecnom aj teologickom vzdelaní svedčia koniec-koncov jeho štúdiá, ktoré absolvoval po štúdiu v Spišskej Novej Vsi a Levoči v zahraničí; v Toruni (Thorn, Toruń), Elblagu (Elbląg, Elbing) a Kráľovci (Königsberg, Kaliningrad). Po ukončení pôsobenia v Rožňave sa Martin Samselius vrátil na Spiš a stal sa diakonom v Spišskom Podhradí (1641 – 1643).³⁴ Jedným z najbližších kolegov a hudobných spolupracovníkov Martina Samselia v Rožňave bol kantor školy Vít Melisius, ktorý tu pôsobil päť rokov (1639 – 1644) a po skončení tejto „kantorskej služby“ prešiel pracovať do školy v Spišskom Podhradí.³⁵

Ďalšími dvoma z radu rožňavských hudobne vzdelaných rektorov školy boli Kristián Langsfeld, narodený v Sliezsku (Hlubčice, Głubczyce, Leobschütz; 1626 – ?), ktorý pôsobil v Rožňave dva roky (1650 – 1652) ako kantor (resp. rektor), a Juraj Hirsch, sliezsky šľachtic (*nobilis Silesius*) pôvodom z Tešína, ktorý tu bol rektorom školy v rokoch 1657 – 1674. Kristián Langsfeld bol synom hudobníka a niet pochyb, že bol tiež hudobne kvalitne vzdelaný učiteľ. Vyrastal v Spišskej Novej Vsi, kde bol jeho otec Adam Langsfeld (Langsfelder) v rokoch 1632 – 1634 kantorom a neskôr nemeckým kazateľom.³⁶ Počas svojich štúdií v zahraničí (od roku 1646) sa vzdelával o. i. aj vo Vroclave u svojho strýka magistra Georga Seidelia (brata jeho matky Márie Seidlovej), ktorý ho finančne podporoval na štúdiách.³⁷ Jeho strýko bol vo Vroclave vážnou osobnosťou, prepoštom – *Ecclesiae Vratisl[aviensis] Neopolitane Praepositus*, a záro-

³² REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 11, s. 286.

³³ REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 11, s. 491.

³⁴ ŽIFČÁK, František: *Kronika Mesta Spišské Podhradie slovom i obrazom*. Spišské Podhradie : Mesto Spišské Podhradie, 1999, s. 32.

³⁵ Vít Melisius alias Mestečko, učiteľ českého pôvodu, exulant, do Uhorska prišiel v roku 1625. REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 11, s. 508.

³⁶ V rokoch 1647 a 1648 sa uvádza ako nemecký kazateľ v Spišskej Novej Vsi Johann Georg Langsfeld. Archív Spišská Nová Ves, MM-SNV, *Účtovná kniha mesta*, sign. 35 – K/I, 1632 – 1678, s. 25-65.

³⁷ Kristián Langsfeld študoval v Banskej Štiavnici, v Spišskej Novej Vsi, v Elblagu, vo Weimare a Kráľovci, po roku 1674 odišiel do vyhnanstva. V *Gymnaziológii* je uvedený ako kantor (1650 – 1652) a ako rektor školy v Rožňave (1650). REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 11, s. 465, 491, 564.

veň bol aj hudobným skladateľom. Seidel(ius) bol dokonca jedným z priateľov, resp. spolupracovníkov sliezskeho hudobného skladateľa, básnika a diplomata Matthäusa Apellesa von Löwenstein (1594 – 1648).³⁸ Tento skladateľ však bol generačne starším nositeľom priezviska Apelles; občas je nesprávne stotožňovaný s Pavlom Apellesom von Löwenstein.

Je zaujímavé, že hudbu Georga Seidelia poznali aj v Uhorsku; jedna jeho viachlasná skladba *Gott, es ist mein rechter Ernst* sa zachovala v Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín (tabulatúrny zborník sign. MUS A 3).³⁹ Podľa záznamu na konci skladby bola intavolovaná 10. augusta 1638 v Banskej Štiavnici (Schemnitz) v Hontianskej stolici. Ide o klasické dvojzborové moteto bez generálneho basu na text žalmu č. 108. Takáto polychórická hudba sa mohla predvádzať aj v Rožňave v čase, keď tu pôsobil Kristián Langsfeld ako rektor školy v polovici 17. storočia. Po odchode z Rožňavy sa stal rektorom školy v Spišskej Sobote (1652 – 1654) a neskôr diakonom vo Vrbove pri Poprade a v Matejovciach na Spiši. Po Kristiánovi Langsfeldovi pôsobil v Rožňave ako kantor a neskôr rektor školy Mikuláš Bugány (1657). Jeho nasledovník, rektor Juraj Hirsch sa podobne ako Kristián Langsfeld – „vzdelával v Spišskej Novej Vsi u Tobiáša Pollutia“.⁴⁰ Podľa novoveských účtovných kníh bol Tobiáš (Tobias) Pollutius v Spišskej Novej Vsi dlhoročným rektorom nasledujúcim po Cyriakovi Jarošekovi, a to v rokoch 1635 – 1656. V účtovných knihách sa z tohto času zachovalo viacero výdavkov za jeho hudobné a umelecké aktivity, napríklad záznam o predvedení divadelného predstavenia žiakmi (1637): „*Den Schulern alß sie die Comedi Agirt geben fl. 1, den. 80*“; záznam o hudobných aktivitách v deň voľby richtára (1646, 1647): „*Alls H. Richter ErWöhlett am Richters | tag, H. Rectorj vor die Musica geben ... fl. 3* (1646)“; „*Der Schulen wegen der Musica am Richterstag ... fl. 3*“ (1647).⁴¹ Hirsch teda študoval pred príchodom na Gemer u hudobne vzdelaného novoveského rektora Tobiáša Pollutia a mohol svoje poznatky o viachlasnej hudbe preniesť do Rožňavy. Po odchode z postu rektora školy sa stal farárom v Dobšinej.

Zaujímavý je aj príbeh rektora školy v Dobšinej (Topschini) na prelome 17. a 18. storočia Pavla Apellesa von Löwenstein. *Gymnaziológia* uvádza, že to bol šľachtic zo Spišskej Novej Vsi a pred príchodom do Dobšinej pôsobil ako rektor školy v dolno-sliezskom meste Złoty Stok (Rychleby, Reichenstein) a potom v sliezskej Olave (Oława, Ohlau); odtiaľ prešiel do Modry; tam pôsobil ako súkromný vychovávateľ a v roku 1688 ako rektor. Pred rokom 1703 prišiel do Dobšinej, ale pre nezhody s farárom a obyvateľmi odišiel do Spišskej Novej Vsi. Neskôr pôsobil krátko ako rektor školy v Kežmarku (1704 – 1706), kde zomrel (1707).⁴² V prípade tohto hudobníka sa už dostávame k transregionálnemu výskumu migrácie, čiže k typu vonkajšej geografickej migrácie. Pavol Apelles von Löwenstein odišiel na štúdiá do Sliezska ešte v časoch rozkvetu re-

³⁸ V pohrebnej tlači *Epicedia carmina* (1648) sa Seidel pripojil k mnohým autorom pozdravných veršov. STEINITZ, Hugo: *Über das Leben und die Compositionen des M. Apelles von Löwenstein*. [Diss.] Breslau : 1892, s. 12.

³⁹ PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba II, na Spiši v 17. storočí*. Prešov : František Matúš, 1999, s. 83-87.

⁴⁰ REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 11, s. 491, 492.

⁴¹ Archív Spišská Nová Ves, MM-SNV, *Účtovná kniha mesta*, sign. 35 – K/I, 1632 – 1678, s. 207.

⁴² REZIK – MATTHAEIDES, Ref. 11, s. 314, 326, 409, 501.

formácie na Spiši, keď mnohí uhorskí mládenci smerovali do Sliezska a stredného Nemecka za teologickým štúdiom. Pôsobil aktívne ako kantor hneď na začiatku svojej kariéry v rokoch 1665 – 1670, v monumentálnom drevenom Kostole mieru (Kościół Pokoju pw. Świętej Trójcy) v sliezskom meste Svidnica (Świdnica, Schweidnitz). V tamojších archívnych dokumentoch sa o ňom zachoval záznam z roku 1688: „*ein Ungarischer Studiorus Theologiae, | hielt sich sehr wohl, ward aber deswegen | sehr verfolgt, so daß Er sich anders wohin | begab. Ist jetzo Rector zu Ohlau*“. Ako jeho rodisko sa uvádza Spišská Nová Ves, a to podľa informácie v jeho hlavnom diele Súkromné anagramatické cvičenie básnické – *Dracomont. Silesii, | Et | PAULI APELLIS, | Igloviâ Pannonnii, | EXERCITIUM | POËTICO- | ANAGRAM- | MATICUM | PRIVATUM, | In Libros VI. digestum & editum, | A | PAULO APELLE, | Scholæ Olavæ Rect.*, ktoré vydal v Brehu (1673). Vtedy pôsobil v Sliezsku ako rektor školy v Olave. Popularitu myšlienok Pavla Apellesa ešte počas jeho života demonštruje tlač Johanna Christopha Männlinga *Der Europæische Helicon* (1704), v ktorej sa uvádza ako príklad citácia z diela Apellesa *Exercitium Poëtico-Anagrammaticum*.⁴³ Bolo to dokonca už v čase, keď Pavol Apelles pôsobil na Spiši.

Z kompozičnej tvorby Pavla Apellesa pôsobiaceho na úvod svojej kariéry vo Svidnici sa zachovala jedna skladba z jeho olavských čias – *Hochzeitscarmen* – svadobná pieseň. Vydal ju pri príležitosti sobáša olavského notára Jána Scholtzena a jeho nevesty Márie Alžbety Weilandovej (1681). Na titulnom liste je otec nevesty označený ako jeho priateľ a člen *Collegia musica* v Olave a seba Pavol Apelles uviedol nielen ako rektora školy, ale aj ako člena *Collegia musica*.⁴⁴ Je to zaujímavá informácia z prostredia miestnych evanjelických vzdelancov, ktorá svedčí o muzicírovaní členov *collegia* v privatej sfére pri významných rodinných príležitostiach. Tradíciu takejto hudobnej spoločnosti a jej činnosť vieme sledovať v mnohých nemeckých, sliezskych, poľských i českých mestách; zo spišských miest sa zachovali informácie o existencii *Collegia musica* len zo Spišskej Novej Vsi.

⁴³ ADERHOLD, Stephan: *Chronologische Musikgeschichte der evangelischen Gemeinde in der Friedenskirche zu Schweidnitz unter Berücksichtigung der Entwicklung ihres Kirchenarchivs. Historia muzyki Kościoła Pokoju w Świdnicy z uwzględnieniem rozwoju archiwum kościelnego*. Świdnica, 29.05.2015, kap. „III.18., 1665, 3. Kantor, Paulus Apelles“, s. 80-87. Dostupné na internete: http://stephan-aderhold.de/Musikgeschichte_Friedenskirche_Schweidnitz_epub_low_resolution_201507281255.pdf.

⁴⁴ „Den | Edlen/ Ehrenvesten/ Wol=Gelehrt= und Wolbenahmten | Herrn Johann Scholtzen/ | J. C. | Und | Wol=verordneten Notarium der Königl. | Stadt Ohlau/ | Als Bräutigam/ | Mit | Der Edlen/ Viel=Ehr= und Tugend=begabten | Jungfr. Maria Elisabeth/ | Deß Weiland | Wol=Ehrenvesten/ Kunst=Erfahren und Wolgeachten | Hern [sic.] Christian Geritii, | Vornehmen Bürgers und Apothekers | in Ohlau/ | Hinterlassenen Jungfrau Tochter/ | An seinem Hochzeit=Tage/ den 28. Jenners/ im 1681. Jahr | begangen/ | Wolte | Das Löbl. COLLEGIUM MUSICUM in Ohlau/ | als ein Mit=Glied/ hiemit beehren/ | Und die Hochzeit=Freude vermehren/ | Welches aufgesetzt Paul Apelles/ selbiger Schulen | Rector, und deß COLLEGII MUSICII Mit=Glied. | [Zierleiste] | Gedruckt in der Königlichen Stadt Brieg/ durch Johann Christoph Jacob.“ PL-BUWr, sign. 50146 Muz. Paulus Apelles, „Beklagung der Reichsteinischen Bergnymphen und Entschuldigung der Ohlavischen Odernymphen.“ In: Sing- und Musizierbuch. Eine Haus- und Schulmusiksammlung schlesischer Meister aus dem 14.-19. Jahrhundert erstellt von Hans Joachim Moser (= Silesia cantat, Heft 6), herausgegeben von Fritz Feldmann und Gotthard Speer, Dülmen 1971, s. 55-59. Bližšie pozri: ADERHOLD, Ref. 43, s. 840-841.

Sledovanie migrácie Pavla Apellesa za prácou v sliezkych a spišských mestách nastoľuje viacero problémových okruhov, týkajúcich sa výskumu genealógie rodu Apellesovcov. Na Spiši nachádzame informáciu o jednom evanjelickom vzdelancovi tohto priezviska v účtovných knihách Spišskej Novej Vsi; v rokoch 1638 – 1643 tu pôsobil ako nemecký evanjelický farár Johann Apelles.⁴⁵ Bližšie údaje o ňom nemáme. Viac informácií sa zachovalo zo Spiša o živote Balthasara Apellesa (? – 1657), ktorý pôsobil striedavo v Spišskom Podhradí a Levoči. V Spišskom Podhradí pracoval ako notár, ale v roku 1635 ho pozvali do Levoče na významný hudobnícky post – už dlhšie neobsadené miesto kantora. V levočskom archíve sa zachovali údaje o tom, že komponoval viachlasnú barokovú duchovnú hudbu, napríklad novoročný duchovný koncert, motetá, *Te Deum laudamus* a iné (dnes nezvestné) diela. Balthasar Apelles sa koncom roka 1641 vrátil do Spišského Podhradia a tam pokračoval vo svojej pôvodnej činnosti mestského notára. Zároveň zastával funkciu školského inšpektora a až do roku 1657 prispieval k rozkvetu evanjelického kantorátu v tomto mestečku pod Spišským hradom spolu s organistom Jánom Šimrákom st. (? – 1657).⁴⁶ Baltazár Apelles bol kantorom v nemeckom evanjelickom kostole v Levoči v rokoch 1635 – 1641, čiže paralelne v tom čase ako Johann Apelles v Spišskej Novej Vsi (1638 – 1643).

Výskum genealógie rodu Apellesovcov je zaujímavý aj vzhľadom na spoločné sliezske kontakty Šimrákovcov a Apellesovcov. Ich spojivom je osobnosť už spomínaného evanjelického farára Johanna Christopha Männlinga (1658 – 1723), ktorý je v nemeckej literatúre vysoko hodnoteným básnikom. Männling študoval vo Vroclave a Wittenbergu a od roku 1688 bol dvanásť rokov evanjelickým farárom v Kluczborku (Kreutzburg) v Sliezsku.⁴⁷ V roku 1692 vydal spevník s textami duchovných piesní – *Johann Christoph Mennlings Bußfertiger Zöllner und Rechtschaffner Christ ... Breslau | In Verlegung George Seydels | Buchhandlers. BRIEG*, v ktorého závere sa nachádza notovaná príloha – *Johann Christoph Mennlings Buß= und Communion= Oden und Lieder*, t. j. „Ódy a piesne kajúce a pri prijímaní“. Meno autora týchto desiatich piesní uviedol Männling v predslove k spevníku ako „pána Jána Šimráka (*Johann Schimrak*)“, známeho hudobníka a skladateľa vo Vroclave, svojho vzácneho priateľa.⁴⁸

Týchto desať duchovných piesní pre sólový hlas s generálnobasovým sprievodom skomponoval Ján Šimrák ml. (*Johann Schimrack jun.*), skladateľ a organista, narodený

⁴⁵ Archív Spišská Nová Ves, MM-SNV, *Účtovná kniha mesta*, sign. 35 – K/I, 1632 – 1678, s. 268-421.

⁴⁶ PETŐCZOVÁ, Janka: Osobnosti v dejinách evanjelickej hudobnej kultúry na Spiši v 17. storočí. In: *K pocte Alexandra Moyzesa a Ludovíta Rajtera*. Ed. Lubomír Chalupka. Bratislava : Stimul, 2007, s. 343.

⁴⁷ Johann Christoph Männling – od roku 1667 navštevoval Alžbetínske gymnázium vo Vroclave, od roku 1690 študoval vo Wittenbergu, od roku 1688 bol pastorm v Kluczborku, okolo roku 1690 prešiel do Vroclavu a stal sa privátnym učiteľom poézie a duchovnej rétoriky, od roku 1701 žil v Štetíne (Stargard, Szczecin). *Deutsche Biographie*. Dostupné na internete: <http://www.deutsche-biographie.de>.

⁴⁸ „Darneber wird dich auch mein Würdiger Com(m)unicant anweisen | wie du dein Gebeth zu GOTT solst richten | und die Stimme im Seuffzen und Singen erheben | worzu der berühmte M u s i c u s und C o m p o n i s t in Breslau | Herr Johann Schimrak, mein werther Freund | mit seinen lieblichen Melodeyen | dir dienstfertig ist erschienen.“ PL-BUWr, sign. 310314, mikrofílm Mf. 00038. PETŐCZOVÁ, Janka: Šimrák versus Šimbracký. Mythen und Realität in der slowakischen Musikhistoriographie. In: *Hudební věda*, roč. 52, 2015, č. 3-4, s. 273-316.

cca v roku 1655 na Spiši. Bol to pravdepodobne vnuk spišskopodhradského organistu Jána Šimráka st. Šimrák ml. žil od roku 1675 vo Vroclave, kde pôsobil ako choralista, čiže platený spevák v Kostole sv. Alžbety (1655 – 1678). Tu mu ponúkli miesto druhého organistu, ktoré zastával v rokoch 1677 – 1692. Bolo to presne v čase, keď vo Svidnici a Olave pôsobil Pavol Apelles a keď vo Vroclave a v Kluczborku žil Johann Christoph Männling. Vtedy bolo Sliezsko pre uhorských exulantov jednou z destinácií, kde našli výnimočne priaznivé evanjelické duchovné prostredie. Niektorí tam ostali pôsobiť, iní sa po čase vracali domov, tak ako Pavol Apelles von Löwenstein; boli teda potenciálnymi nositeľmi migrácie hudobných prameňov, resp. hudby komponovanej a predvádzanej v Sliezsku, do Uhorska.

Odchod Jána Šimráka ml. zo Spiša do Sliezska je typickou ukážkou vonkajšej migrácie z náboženských dôvodov, keďže išlo presne o roky silnej protireformácie na Spiši. Spolu s ním odišiel zo Spiša aj Johann Fröhlich. Zrejme cestovali do Vroclavu spoločne, pretože v kostole nahradili dvojicu predchádzajúcich spevákov – choralistov, bratov Izaiáša a Gabriela Pilárikovcov, ktorí tam spievali pred nimi, od roku 1674 (Izaiáš do roku 1675, Gabriel do roku 1678).⁴⁹ (Obr. 3a, Obr. 3b) Pilárikovci pochádzali zo známej evanjelickej rodiny; Gabriel Pilárik (1651 – 1693) mal v čase nástupu na post choralistu dvadsaťtri rokov a jeho brat Izaiáš (1650 – 1686) o rok viac. Motivácia mládencov mohla byť dvojaká – štúdium, a zároveň exulantský pobyt, čiže migrácia pred protireformáciou. Vieme totiž, že perzekúcie sa týkali okrem duchovných aj študentov najvyšších stupňov štúdia.⁵⁰

Nie všetci spišskí hudobníci migrovali. Organista Ján Šimrák st. (Johann Schimrack sen.) zrejme celý život pôsobil v nemeckom evanjelickom kostole v Spišskom Podhradí (Kirchdrauf, Warallia, 1630 – 1657), od roku 1637 to dokumentujú zoznamy členov mestskej rady v spisoch *Acta forensia*, kde je uvedené každoročne jeho meno až do jeho smrti v roku 1657 (*Joh. Schimrag obiit*).⁵¹ Hypoteticky predpokladáme, že v mladosti absolvoval transregionálne študijné peregrinácie. Prameňmi však máme dokumentovanú len etapu jeho ranej mladosti, keďže vieme, že jeho otec Benedikt (Benedict) Šimrák (? – cca 1631), rodák z Veľkej Lomnice (Großlomnitz), vystriedal postupne na Spiši viacero pôsobísk – Spišskú Belú, Spišské Podhradie a Poprad (Deutschendorf), kde pracoval ako rektor školy, diakon a napokon evanjelický farár.⁵² V evanjelických kantorátoch týchto miest mohol získavať prvé profesionálne skúsenosti Ján Šimrák st. Predpokladáme, že i keď neskôr žil v Spišskom Podhradí, predsa len mal kontakty so zahraničím. Nepriamo o tom vypovedá rozšírenie jeho hudby. Jeho diela boli odpisované (do tabulatúrnych zborníkov) v spišských mestách Levoča (Leutschau),

⁴⁹ *Slovenský biografický slovník IV.* Martin : Matica slovenská, Biografické oddelenie, 1989, s. 464–465.

⁵⁰ KOWALSKÁ, Eva: *Na ďalekých cestách, v cudzích krajinách: sociálny, kultúrny a politický rozmer konfesijného exilu z Uhorska v 17. storočí.* Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2014.

⁵¹ Ministerstvo vnútra SR, Štátny archív v Prešove, Špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči, Magistrát mesta Spišské Podhradie, *Acta forensia ab Anno 1643 usque 1695*, f. 110.

⁵² Benedikt Šimrák pôsobil ako rektor školy (1607 – 1610) a potom diakon v Spišskej Belej (1610 – 1614), neskôr ako diakon desať rokov v Spišskom Podhradí a v rokoch 1624 – 1630 ako evanjelický farár v Poprade. MATÚŠ, František: Benedict Schimrack / Benedikt Šimrák. In: *Musica Scepusii Veteris / Stará hudba na Spiši*. Ed. Janka Petőczová. Bratislava; Prešov : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008, s. 105.

Spišské Podhradie, Lubica (Leibitz) a Smolník (Schmölnitz), ďalej v stredoslovenských banských mestách (*Hauerland*) Banská Štiavnica (Schemnitz) a Nitrianske Pravno (Teuto Prona). Ďalej sa jeho hudba zachovala v prameňoch Bardejovskej evanjelickej zbierky hudobní, dokázateľne sa teda predvádzala v Šariši v Bardejove, ale aj v Prešove (Eperies), keďže bola súčasťou hudobných interscénických vložiek v divadelnej hre Petra Eisenberga *Ein zwiefacher Poetischer Act und Geistliches Spiel*.⁵³ Zo vzdialenejších hudobných centier sa hudba Šimráka st. predvádzala v Sedmohradsku, kde sa zachovala v dvoch mestách dnešného Rumunska: v Miercurea Ciuc (Csíki Székely múzeum) v tabulatúrnom zborníku nazývanom *Kájonihó kódex* (Codex Caioni, sign. RO-MCcsn 6199, olim Cod. 35, 1634 – 1671) a v meste Sibiu (Sibiň, Hermannstadt; Arhivele Naționale ale României, Direcției Județene). Tu sa zachoval jeden hlasový zošit (sign. JJ 65, olim 36) s dvoma Šimrákovými skladbami – *Alleluja, Heut triumphieret Gottes Sohn* (č. 13) a *Magnificat Deutsch 5ti Toni 8 Vocum* (č. 35).⁵⁴ (Obr. 4) Tieto skladby sa nachádzajú aj v Levočskej evanjelickej zbierke hudobní; kompletne v tabulatúrnom zborníku sign. MUS A 3. Poslednou známou destináciou, v ktorej sa predvádzala hudba Šimráka st., bolo významné hudobné centrum Sliezska, mesto Vroclav (Wrocław, Breslau), kde sa zachovali informácie o predvádzaní jednej jeho omše *Missa. Auth: Johann Schimrack, mit Paucken* a jedného duchovného koncertu *100: Psalm | Jauchzet dem Herren alle Welt, dienet dem Herren mit Freuden | Author Johan[n] Schimrack, mit Paucken*. Skladby boli súčasťou repertoáru predvádzaného počas bohoslužby *Festo Jubilate* (tretia nedeľa po Veľkej Noci) v Kostole sv. Márie Magdalény (od 1678). Obidve tieto skladby sa zachovali; žalm č. 100 *Jauchzet dem Herren, alle Welt* bol zapísaný do tabulatúrneho zborníka sign. MUS A 3 (olim 13992) dňa 8. januára 1642.⁵⁵

Výskum migrácie hudby, hudobných prameňov a hudobníkov je možné sledovať na základe hudobných a archívnych prameňov po geograficky vymedzených trasách, determinovaných spoločenskými podmienkami v presne stanovených časových úsekoch (cesty študentov, duchovných, učiteľov, hudobníkov, staviteľov hudobných nástrojov). V ranom novoveku boli najčastejšími dôvodmi migrácie hudobných osobností študijné peregrinácie, pracovná migrácia a útek pred náboženským prenasledovaním, resp. pred vojnou. Hudobníci – profesionálni kantori, organisti a trubači – si hľadali nové

⁵³ MATÚŠ, František: *Účasť a podiel Spiša a Šariša na hudobnej minulosti Slovenska*. [Fakultná úloha, strojopis.] Prešov : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, 1974, s. 79. LAZAR, Ervín: Dvojité básnický akt Petra Eisenberga. In: *Slovenské divadlo*, roč. 28, 1980, č. 1, s. 117-137. VARŠO, Miroslav: Peter Eisenberg: Dvojité básnický akt a duchovná hra (1651). Text protestantskej školskej hry v dobovom kontexte. In: *Slovenské divadlo*, roč. 63, 2015, č. 2, s. 101.

⁵⁴ RYBARIČ, Richard: Ján Šimbracký – spišský polyfonik 17. storočia. In: *Musicologica Slovaca* 4, 1973, s. 7-83. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: Medzi Spišom a Sedmohradskom. K interregionálnym hudobným kontaktom v strednej Európe na príklade jedného neznámeho prameňa zo 17. storočia. In: *Musicologica Istropolitana X-XI* (Univerzita Komenského, FiF, Katedra hudobnej vedy). Ed. Marta Hulková. Bratislava : Stimul, 2013, s. 233, 237.

⁵⁵ PETŐCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka (transl. a ed.): *Johann Schimrack [Ján Šimbrák]: Jauchzet dem Herren, alle Welt! [Zvučne plesaj Hospodinu, celá zem!]*. Bratislava; Prešov : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2012.

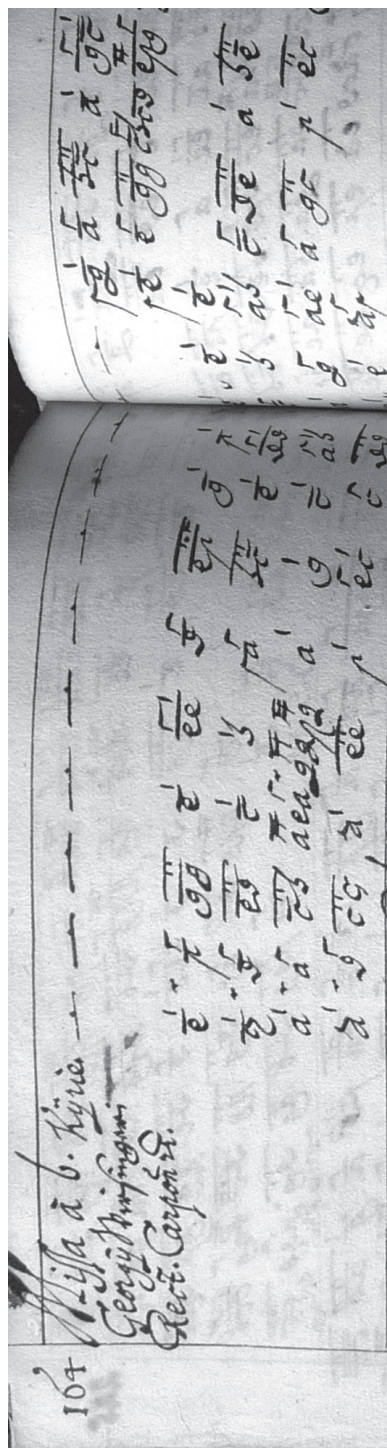
miesta aj podľa finančných alebo osobných preferencií. U niektorých z nich poznáme dôvody; napríklad Thomas Gosler bol exulant. U iných to však nevieme. Nevieme napríklad, aké pohnútky viedli kroky bratov Plotzovcov zo Sliezska do severného Uhorska. Dôležitá pre výskum repertoáru je však skutočnosť, že priniesli na Spiš a do Šariša hudobniny, ktoré obsahujú mnohé diela európskych skladateľov a umožnili takto začleniť ich duchovnú hudbu do regionálneho repertoáru.

Z chronologického hľadiska je pri výskume dejín barokovej hudby dôležitá skutočnosť, že hudobníci prichádzajúci na Spiš v 17. storočí sa vyhli nepokojom v Európe počas tridsaťročnej vojny, ktorá spustošila nielen nemecké krajiny Bavorsko, Brandenbursko, Sasko, Porýnie, ale aj Čechy. V severných a severovýchodných regiónoch bývalého Uhorského kráľovstva našli sociálne i konfesijné spriaznené prostredie, relatívne dobré podmienky na svoj život a mohli sa zapojiť do rozvoja miestneho hudobného života. Pramene obsahujúce polyfonickú a polychórnickú hudbu európskych, ale i domácich skladateľov – Thomasa Goslera, Jána Šimráka st., Georga Wirsingera, Samuela Marckfelnera – dosvedčujú, že renesančná a baroková hudba sa pestovala na Spiši o niekoľko desaťročí dlhšie než v Európe. Až do obdobia protireformácie tu môžeme sledovať intenzívny kontakt vzdelancov so stredoeurópskymi hudobnými centrami, výmenu skúseností a hudobného repertoáru. Do tohto procesu patrila úplne prirodzene aj migrácia hudobných prameňov, ktorá v konečnom dôsledku prispievala k začleneniu hudobnej kultúry v mestách na území dnešného Slovenska do európskeho hudobnokultúrneho priestoru.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0012/21 *Migrácia hudobníkov a transmisia hudby v 17. – 19. storočí na Slovensku a v strednej Európe* (2021 – 2024), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

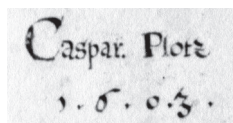
Obrazové dokumenty sú reprodukované s povolením inštitúcií: Cirkevný zbor ECAV na Slovensku Levoča; Archiwum Państwowe we Wrocławiu; Arhivele Naționale ale României, Direcției Județene, Sibiu.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: Georg Wirsinger: *Missa a 6. Kyrie*. MUS A 3. Levočská evanjelická zbierka hudobnín
 © Cirkevný zbor Evanjelickej cirkvi a. v. na Slovensku Levoča. Foto: Janka Petőczová

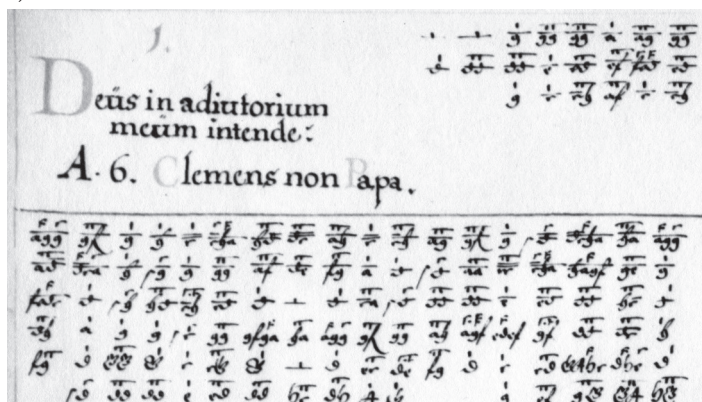
a)



b)

INDEX.	
1 Deus in adiutorium	Clemens non papa. A. 6. 2. pars.
2 Preter Rem seriem	Fusquini. 2. pars. 1. 6.
3 Angeli letantur.	[Gellius Handl Jacob] na 1. 7.
4 Quem vidistis pastores.	Orlandi. 1. 8.
5 Nisi est enim vultum gentis gentem.	Knefelj. 1. 8.
6 Videntes stellam	Orlandi. 2. pars. 1. 8.
7 Quo iste fateri gati nū sem dicit.	Orlandi. 2. pars. 1. 8.
8 Pater Abraham.	Jac: Hädel. 3. pars. 1. 6.
9 Misere mei Deus	Trenbon 1. 8.
10 Benedictus beatus et labor.	Jac: Hädel. 1. 8.
11 Domine non sum dignus	1. 8.
12 Christus in his terris	1. 8.
13 Laudate Dominum omnes gentes	1. 10.
14 Gaude Omnes	1. 9.
15 Maria Gloriosa	Tiburtio Masaino 2. pars 1. 9.
16 Stellam quam viderat.	Phillipi de Monte 1. 7.
17 Gloria tibi domine.	Casparis Vicentij. 1. 8.
18 Fili quid facisti nobis	Bernhardi Vannini 1. 8.
19 Domine Jesu Christe	Christof Thomae Walliserij 1. 8.
20 Hierusalem cito veniet.	Francisci Bianciardij. 1. 8.
21 Canite tuba in sion.	Benedicti Pallavicini. 1. 8.
22 Cantate Domino.	Isaias Niger. 1. 8.
23 Letetur Caeli.	Casari Gussaghi 1. 8.
24 Cantate Domino	Isaias. Niger 1. 6.
25 Laudate Qui	Isaias. Niger. 1. 7.
26 Hierusalem Manabias	Isaias. Niger. 1. 7.
27 Misere mei Deus.	Isaias. Niger. 1. 7.
28 Lauda Hierusalem dominum	2. pars 1. 7.

c)



Obr. 2a, 2b, 2c: Tabulatúrny zborník sign. MUS A 1. Levočská evanjelická zbierka hudobní
© Cirkevný zbor Evanjelickej cirkvi a. v. na Slovensku Levoča. Foto: Janka Petőczová

Angaria Pentecostales. Anno 1677.

David Büches. Signator.
 Andreas Reichswalder.
 Gotofredus Kamper.
 Johann Baron Ringler.
 Sarias Pilsch.
 Johannes Schnell.
 Georgius Paschius.
 Gabriel Pilsch.

Summa. 14 fl. 16 gl.

Angaria Crucis. Ao: 1676

David Büches. Signator.
 Andreas Reichswalder.
 Gotofredus Kamper.
 Johannes Schnell.
 Johannes Bisimack.
 Johannes Frölich.
 Henricus Braich.
 Paulus Stubitay.

Summa 14 fl. 16 gl.

Obr. 3a, 3b: Akta Miasta Wrocławia. Quittensbuch der Choralisten... Breslau, St. Elisabeth, 1674, 1676

© Archiwum Państwowe we Wrocławiu. Foto: Janka Petőczová

Summary

THE MIGRATION OF MUSICAL MANUSCRIPTS AND PRINTS AS A SOURCE OF KNOWLEDGE OF THE MUSICAL PAST OF SPIŠ

From the literary point of view, the collocation migration of musical sources represents an anthropomorphic metaphor; in musicology, the collocation is understood in an anthropological context in relation to the person of the musician. The term musical personality refers to both the composer and the performer as well as any person professionally connected to musical phenomena (music theorist, critic, teacher, maker of musical instruments, etc.). We divide the issue of migration of musical sources into two spheres: A. geographical migration, which can be internal or external (leaving the borders of a territorially defined state unit); B. chronological migration, which may relate to the current musical repertoire (transfers of sources, copying of works, purchase of prints) or the established repertoire (penetration of classical pieces into music in new stylistic periods). We can follow the geographical migration of music in the Spiš/Zips region since the second half of the 16th century. The oldest example of the external geographical migration is the composite volume shelfmark N 139 (olim S 38956, Lyceum Library, Kežmarok/Kesmark), which contains manuscript and printed textbooks including Leonard Stöckel's two textbooks on music. Manuscript and printed units preserved in the composite volume migrated together with their owners, with the collection enriched in Zgorzelec/Görlitz, Spišská Belá/Zipser Bela, Kežmarok/Kesmark, Spišská Sobota/Georgenberg, Lubica/Leibitz, and in Levoča/Leutschau.

We can follow the interregional and transregional migration of musicians especially among teachers and musicians in Lutheran municipal Latin schools in Spiš in the Early Modern Period. Such information has been preserved, for example, from Spišská Nová Ves/Iglo on exchanges in the positions of organists (Zacharias Zarevutius), cantors (Samuel Schröter, Cyriak Jarošek) and school rectors (Georg Wirsinger). The purchases of music prints (*Magnum opus musicum* by Orlando di Lasso) and the dissemination of musical manuscripts (Passion music by Antonio Scandello) in Levoča are well known. External geographical migration from Europe to Spiš is recorded in two cases: 1) organists Johann Plotz and Georg Plotz came to Spiš from Silesia (Brzeg/Brieg); 2) exulant Thomas Gosler, who settled in Kežmarok in 1625, came from the town of Flensburg (former Kingdom of Denmark). Musical contacts between Spiš and Silesia are represented by the school rector Paulus Apelles von Löwenstein from Spišská Nová Ves and Johann Schimrack jun. from Spišské Podhradie/Kirchdrauf, who left Spiš during the Counter-Reformation and became an organist in Wrocław/Breslau. The migration of musicians was one of the assumptions for the migration of musical documents and made it possible to enrich the local repertoire with new pieces performed in more remote Lutheran cantorates in Europe. The polychoral works of the organist in Spišské Podhradie, Johann Schimrack sen. (died 1657), spread from Spiš to Transylvania and Silesia, where they were performed even after his death.

INTAVOLÁCIE VILLANELL LUCU MARENZIA V LUTNOVEJ TLAČI *THESAURUS HARMONICUS* (KÖLN, 1603) PODĽA JEANA-BAPTISTA BESARDA

MICHAL HOTTMAR

Mgr. Michal Hottmar, PhD.; Katedra hudobnej výchovy, Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Račianska 59, 813 34 Bratislava; e-mail: hottmar1@uniba.sk

ORCID: 0000-0003-2749-7961

ABSTRACT

Lute music made a remarkable impact on the development of European music culture. Gradually it extended to the whole of Europe and became part of everyday life in the urban world, as well as in circles of the higher and lower nobility. We encounter its monuments on our own territory in the 16th to the 18th centuries, especially in the Spiš provenance (Levoča, Bardejov), in the central Slovakian region in Banská Bystrica and in the west Slovakia in Bratislava. In the *Levoča Collection of Music* from the 16th and 17th centuries we find the important lute publication *Thesaurus Harmonicus* (Köln, 1603), compiled by the lutist Jean-Baptiste Besard (1567 – 1617). Among other things, this comprises works by Luca Marenzio (1553/1554 – 1599), a foremost Italian madrigalist, who stands at the summit of madrigal creation at the end of the 16th century. In the article we offer analysis and comparison of Besard's method of intabulation of the ten villanelles by Marenzio which are found in the above-mentioned monument.

Keywords: villanelle, Luca Marenzio, *Thesaurus Harmonicus* (Köln, 1603), Jean-Baptiste Besard, intabulation, lute, *Levoča Collection of Music*, Renaissance

Úvod

Problematika pamiatok lutnovej hudby je v slovenskej muzikologickej literatúre reflektovaná len ojedinele; v publikáciách domácich autorov sa stretávame iba s parciál-

nými údajmi.¹ V druhej polovici 20. storočia sa však bádateľský záujem o pamiatky súvisiace s lutnovou hudbou na našom území postupne zintenzívnil. Dôležité informácie o zborníkoch lutnovej tabulatúry na území dnešného Slovenska zo 17. storočia prináša v monografickej štúdii Antonín Hořejš.² Na pôde Katedry hudobnej vedy³ Filozofickej fakulty UK v Bratislave viacerí autori publikovali diplomové práce, dizertačnú prácu a publikácie monografického charakteru s lutnovou tematikou: Ingeborg Šišková,⁴ Róbert Dušatko,⁵ Katarína Macová,⁶ Elena Vaculová⁷ a Michal Hottmar.⁸ Zásadnú štúdiu o prepisovaní francúzskej lutnovej tabulatúry napísala Ingeborg Šišková.⁹ Aj v 21. storočí vychádzajú v domácich a zahraničných zborníkoch a časopisoch vedecké štúdie s lutnovou tematikou autorov Ladislav Kačic¹⁰ a Michal Hottmar.¹¹ V zahraničí sa lut-

¹ OREL, Dobroslav: *Ján Levoslav Bella*. Bratislava, 1924, s. 10; KRESÁNEK, Jozef: *Dejiny hudby*. Martin : Matica slovenská, 1942, s. 113; ZAGIBA, František: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias až do reformácie*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1943, s. 101-104; ŠEDIVÁ, Viera: Polyfónna hudba. In: BURLAS, Ladislav – MOKRÝ, Ladislav – NOVAČEK, Zdenko (eds.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1957, s. 99; MOKRÝ, Ladislav: Slovenská hudba. In: *Československá vlastivěda, IX, Umění, zv. 3, Hudba*. Praha : Horizont, 1971, s. 315-386; RYBARIČ, Richard: Hudba. In: *Slovensko Kultúra I*. Bratislava : Obzor, 1979, s. 515-589; NOVÁČEK, Zdenko: *Hudba v Bratislave*. Bratislava : Opus, 1978, s. 16; RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 89; KAČIC, Ladislav: Od stredoveku po renesanciu. In: ELSČEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, 1996, s. 67.

² HOŘEJŠ, Antonín: Levočské tabulatúrne sborníky. In: BURLAS, Ladislav – FIŠER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1954, s. 96-154.

³ Dnes Katedra muzikológie.

⁴ ŠIŠKOVÁ, Ingeborg: *Levočská lutnová tabulatúra Okolicsányi-Zsedényi*. [Diplomová práca.] Bratislava : FF UK, 1966.

⁵ DUŠATKO, Robert: *Lutnová hudba na Slovensku*. [Diplomová práca.] Bratislava : FF UK, 1985, s. 59.

⁶ MACOVÁ, Katarína: *Tabulatúrne zborník pre mandoru*. [Diplomová práca.] Bratislava : FF UK, 2002.

⁷ VACULOVÁ, Elena: *Zbierka Lauthen Concert od Johanna Georga Weichenbergera*. [Diplomová práca.] Bratislava : FF UK, 2002.

⁸ HOTTMAR, Michal: *Jean-Baptiste Besard. Thesaurus Harmonicus. Prvá kniha*. [Diplomová práca.] Bratislava : Katedra hudobnej vedy, FF UK, 2002; HOTTMAR, Michal: *Tlačené pamiatky lutnovej hudby na území dnešného Slovenska v 16. a na začiatku 17. storočia*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Katedra hudobnej vedy, FF UK, 2010; HOTTMAR, Michal: Jean-Baptiste Besard (ca 1567 – ca post 1617). *Thesaurus Harmonicus* (1603). Liber primus: Praelúdia (výber / selection). In: *Musicalia Istropolitana*. Bratislava : Katedra muzikológie, FF UK, 2016, zv. 6/1; HOTTMAR, Michal: *Lutnová hudba na území dnešného Slovenska v 16. – 18. storočí*. Bratislava : Stimul, 2018.

⁹ ŠIŠKOVÁ, Ingeborg: Hlavné zásady prepisovania francúzskej lutnovej tabulatúry. In: *Hudobný archív* 3, Martin : Matica slovenská, 1981, zv. 3, s. 387-404.

¹⁰ KAČIC, Ladislav: Lutnista Paul Durand – bratislavský rodák. In: *Hudobný život*, roč. 48, 2016, č. 12, s. 24; KAČIC, Ladislav: Neue Angaben zu den Jugendjahren Paul Karl Durands. In: KIRÁLY, Péter (ed.): *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft XX*. Frankfurt am Main : Deutsche Lautengesellschaft, 2017, č. 12, s. 110-119.

¹¹ HOTTMAR, Michal: Pamiatky lutnovej hudby na území dnešného Slovenska – Banská Bystrica, Trnava, v 16. storočí. In: *Acta humanica*. Žilina : FPV ŽU; Edis, 2010, č. 1, s. 130-139; HOTTMAR, Michal: Renaissance Lute Tablature Prints in the Territory of Present-day Slovakia. In: *The Lutezine : PDF Colour Supplement to Lute News*. London : Lute Society, 2013, č. 107,

novej problematike dlhoročne venujú muzikológovia na pôde anglickej lutnovej spoločnosti *The Lute Society* (LS), americkej spoločnosti *The Lute Society of America* (LSA) a ďalších lutnových spoločností. Pamiatkami lutnovej hudby v strednej Európe sa zaoberajú bádatelia z Maďarska,¹² Poľska¹³ a Česka.¹⁴ Problematike Marenziovej tvorby sa v stredoeurópskom priestore venovali bádatelia z Poľska¹⁵ a Česka.¹⁶ Významným zdrojom informácií pre náš výskum sú priebežne aktualizované medzinárodné katalógy a lexikóny: *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM),¹⁷ *Grove Music Online*¹⁸ a publikácia *Instrumental Music Printed before 1600*.¹⁹

Hudobná kultúra v 16. storočí na území dnešného Slovenska bola ovplyvnená dynamickým ekonomicko-spoločenským vývojom. Neúspešná bitka pri Moháči v roku 1526 nasmerovala dianie v krajine k zvýšenému rozvoju ekonomických, politických a kultúrno-spoločenských aktivít. Uhorská šľachta sa na naše územie postupne presídlila z oblastí, ktoré okupovali Turci. Administratíva krajiny sa presídlila z Budína (Buda, Ofen) do Bratislavy (Posonium, Pressburg, Pozsony), ktorá sa stala hlavným mestom Uhorska. Cirkevné úrady sa presťahovali z Ostrihomu (Strigonium, Gran, Esztergom) do Trnavy (Tyrnavia, Tyrnau, Nagyszombat). Najvýznamnejšími strediskami hudobnej kultúry sa stali kráľovské mestá, v ktorých sa predovšetkým v druhej polovici 16. storočia rozšírila Lutherova reformácia (augsburské vierovyznanie – a. v.). Bratislava sa nachádzala v blízkosti cisárskej Viedne (Vindobona, Wien, Bécs) a orientovala sa aj na jej kultúru. Spiš bol zas centrom, do ktorého sa sústredili viaceré kultúry. Nemecké obyvateľstvo tejto oblasti udržiavalo kultúrne styky nielen so sliezskymi a nemeckými mestami, ale tiež s poľským Krakovom (Cracovia, Krakau, Krakó). V mestách dnešného východného Slovenska dosiahol hudobný život najvyššiu úroveň po Bratislave. Rozsahom i hodnotou diel to dokumentuje *Bardejovská* a *Levočská*

s. 30-36; HOTTMAR, Michal: Villanelle Trium Vocum di Luca Marenzio v antológii pre lutnu Jeana-Baptista Besarda. *Thesaurus Harmonicus* (Köln, 1603). In: *Prezentácie-Konfrontácie*. Bratislava : KHT HTF VŠMU, 2016, s. 9-21.

¹² KIRÁLY, Péter: *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*. Budapest : Balassi kiadó, 1995.

¹³ JOACHIMIĄK, Grzegorz: *Lutnia w klasztorze. Fenomen dworskiego instrumentu w kulturze Śląska XVII i XVIII wieku*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2020.

¹⁴ ŠTUDENT, Miloslav: Obrázky z historie loutny II, IV. Hravá trojice – Piccinini, Kapsperger a Castaldi. In: *Hudební rozhledy*. [online]. [cit. 25. 08. 2021] Dostupné na internete: <http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&cislo_id=152&id_clanku=2643>; ŠTUDENT, Miloslav: Obrázky z historie loutny I, III, ... a to byl počátek teorie. In: *Hudební rozhledy*. [online]. [cit. 25. 08. 2021] Dostupné na internete: <http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&cislo_id=139&id_clanku=2263>.

¹⁵ PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, Barbara: „Missa super Iniquos odio habui” – warszawska msza w formie echa Luki Marenzia? In: *Muzyka*, roč. 49, 2004, č. 3, s. 3-39.

¹⁶ BAŤA, Jan: Luca Marenzio and the Czech lands. In: *Hudební věda*, roč. 44, 2007, č. 2, s. 117-126.

¹⁷ *Répertoire International des Sources Musicales. Ser. B. Recueils imprimés. Vol. 1. XVIe – XVIIe siècles*. München-Duisburg: G. Henle, 1960, 637 s.; [online]. [cit. 25. 05. 2021] Dostupné na internete <<http://www.rism.info/en/service/opac-search.html>>

¹⁸ *Grove Music Online*. [online]. [cit. 25. 05. 2021] Dostupné na internete <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

¹⁹ BROWN, Howard Mayer: *Instrumental Music Printed before 1600*. Cambridge : Harvard University Press, 1965, s. 559.

zbierka hudobníň zo 16. a 17. storočia (ďalej ako BZH a LZH).²⁰ Mestá, ktoré uznali protestantské vierovyznanie, sa orientovali predovšetkým na nemeckú hudobnú produkciu podľa vzoru nemeckých miest. Avšak na pôde evanjelických cirkevných spoločenstiev zaznievali aj diela katolíckych skladateľov. Dôkazom toho sú skladby Jacoba Handla-Galla a iných skladateľov pôsobiacich na habsburských dvoroch. Popri pamiatkach prevažne duchovného charakteru sa na našom území zo 16. storočia zachovali aj svetské kompozície. Sem zaraďujeme aj lutnové tlače, ktoré evidujeme v Levoči (Leuchovia, Leutschau, Löcse), Bardejove (Bartfa, Bartfeld, Bártfa) a Banskej Bystrici (Neosolium, Neusohl, Besztercebánya).²¹

Diela Lucu Marenzia v domácich hudobnohistorických prameňoch zo 16. a 17. storočia

Bratislava sa v 16. storočí stala korunovačným mestom Uhorska. Hudobná produkcia v meste zahŕňala aj pestovanie vokálnej polyfónie, o čom svedčia hudobniny františkánskeho kláštora obsahujúce aj jedinečné hudobné tlače – súborné a autorské tlače aj vo forme konvolútov a doplnené rukopisnými príveskami.²² Reprezentatívnou tlačou františkánskeho kláštora je päťväzkový titul *Novi Thesauri Musici* (1568), ktorý zostavil Pietro Iovannelli.²³ V knižnici Bratislavskej kapituly sa zachovala významná rukopisná pamiatka z druhej polovice 16. storočia – *Kódex Anny Schumanovej*. Ide o jedinečný prameň renesančnej polyfónnej hudby so vzťahom ku Kostolu sv. Martina.²⁴ Rukopis sa v roku 1571 dostal do majetku kostola darom od ženy menom Anna.²⁵ *Kódex Anny Schumanovej* obsahuje komponované polyfónne časti večernej liturgie na cirkevné aj všedné dni. Zastúpení sú skladatelia franko-flámskej a nemeckej proveniencie, a dokument zahŕňa aj po jednom diele talianskych a španielskych autorov

²⁰ HULKOVÁ, Marta: Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobníň. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 2-3, s. 150-200.

²¹ V Levoči evidujeme lutnové tlače: Jean-Baptiste Besard: *Thesaurus Harmonicus* (Köln, 1603), RISM 1603¹⁵, Pierre Phalèse: *Luculentum Theatrum Musicum...* (Lovain, 1568), RISM 1568²³, v súčasnosti stratená. V Bardejove sa nachádzala lutnová tlač Matthäus Weissel: *Tabulatura Continens Insignes et Selectissimas Quasque...* (Frankfurt an der Oder, 1573), RISM 1573²⁷ a v Banskej Bystrici evidujeme medzi hudobninami knižnice Johanna Dernschwama dve tlače Hansa Gerleho: *Musica Teutsch* (Nürnberg, 1537), RISM 1537¹² a *Musica und Tabulatur* (Nürnberg, 1546), RISM 1546³¹, bližšie pozri HOTTMAR, Lutnová hudba na území..., Ref. 9, s. 48-61.

²² OREL, Dobroslav: *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě*. (= *Sborník Filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě*, roč. 7, 1930, č. 59 (6)). Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1930, s. 5-91.

²³ HULKOVÁ, Marta: Pamiatky viachlasnej hudby zo 16. storočia v Bratislave (Posonium, Pressburg, Pozsony). In: KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana – SZÓRADOVÁ, Eva (eds.): *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín. Zborník príspevkov z vedeckej konferencie Bratislava 27. – 28. júna 2019*. Bratislava : SNM-Hudobné múzeum, 2021, s. 30.

²⁴ V súčasnosti sa nachádza v Slovenskom národnom archíve, sign. Ms. 11.

²⁵ HULKOVÁ, Marta: Hudba v Kostole sv. Martina – tradícia a nové prúdy. In: KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kolektív: *Hudobné dejiny Bratislavy : Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava : Ars Musica, 2020, s. 107.

žijúcich na prelome 15. a 16. storočia. Ako uvádza Marta Hulková, zostavovateľom *Kódexu Anny Schumanovej* bol jednoznačne rozhladený hudobník, ktorý vyberal z tvorby významných skladateľov pôsobiach na pápežskom dvore ako Constanzo Festa, Cristóbal de Morales a autorov zo šľachtických dvorov – Claudin de Sermisy, Heinrich Finck či Heinrich Isaac, ktorého činnosť sa spája s cisárskym dvorom. Na prelome 16. a 17. storočia sa Kostol sv. Martina stal centrom pestovania renesančnej polyfónnej hudby. Svedčí o tom inventárny zoznam hudobní *Catalogus Librorum Cantionum Venerabili Capituli Posoniensi*, zostavený v roku 1616.

O dielach Lucu Marenzia v Bratislave sa dozvedáme zo sekundárnych zdrojov. Zdenko Nováček hovorí o existencii Marenziových madrigalov z roku 1601, ktoré sa vyskytujú v súpise hudobní Dómu sv. Martina v Bratislave.²⁶ Richard Rybář uvádza vo svojej publikácii *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.* informáciu o Marenziových madrigaloch z roku 1617.²⁷ V publikácii *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí* uvádza Jana Kalinyová datovanie katalógu hudobní z Dómu sv. Martina rokom 1616. V ňom sa nachádza pod číslom 20 tlač „Marenzio Luca. *Madrigalia quinque vocum antea Venetis...* (Paul Kaufmann, Nürnberg, 1601)“.²⁸ V monografii *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918* v kapitole týkajúcej sa hudby v Kostole sv. Martina Marta Hulková uvádza, že sa tu nachádza pozoruhodná tlač päťhlasných madrigalov talianskeho skladateľa Lucu Marenzia.²⁹ Ako uvádza súborný katalóg RISM, v zbierke sa nachádzalo 146 Marenziových skladieb a jedna skladba Antonia Bicciho.³⁰ Okrajovo ich spomína tiež Anna Knažíková-Hamadová vo svojom príspevku *Madrigal a madrigalizmy v repertoári za-*

²⁶ NOVÁČEK, Zdenko: *Hudba v Bratislave*. Bratislava : Opus, 1978, s. 14-16.

²⁷ RYBARIČ, Dejiny hudobnej kultúry, Ref. 2, s. 86.

²⁸ KALINAYOVÁ, Jana a kol.: *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí*. Bratislava : SNM – Hudobné múzeum, 1994, s. 26; RISM A/I/5 M 576 (RISM 1601¹²), pozri tiež HULKOVÁ, Ref. 24, s. 116; Podľa katalógu RISM sa tlač nachádza aj v Gdansku – Polska Akademia Nauk Biblioteka Gdanska. [online]. [cit. 16. 08. 2021] Dostupné na internete: https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=4&identifier=251_SOLR_SERVER_1553647219.

²⁹ HULKOVÁ, Ref. 24, 116.

³⁰ RISM neuvádza rozpis skladieb Kaufmannovej súbornej tlače z roku 1601 (RISM 1601¹²). V poznámke č. 5 na strane 606 uvádza taliansky muzikológ Pietro Gargiulo, že Paul Kaufmann publikoval deväť kníh Marenziových päťhlasných madrigalov (RISM 1601¹², 1601¹⁴, 1609²³ a 1609²⁴) a tri re-edície madrigalov z roku 1595 (RISM 1595¹⁰). Ďalej sa dozvedáme, že skladby Antonia Bicciho sa nachádzajú v dvoch Marenziových madrigalových knihách: skladba *Candide perle e voi labre rident* v *Il Libro quinto a de madrigali á 6* (1591) a skladba *Deh, dolc' anima mia* v *Il settimo libro de madrigali á 5* (RISM 1595¹⁰); bližšie pozri GARGIULO, Piero: An aristocratic „dilettante“: notes on the life and works of Antonio Biccì (1552–1614). In: *Early Music*, roč. 27, 1999, č. 4, s. 600-607. Podľa informácií v *Grove Music Online*, norimberský tlačiar Paul Kaufmann v duchu nemeckej praxe publikoval rozsiahle antológie svetskej hudby prevažne skladateľov nemeckej proveniencie (Demantius, Haussmann a Resinarius), ale aj skladateľov z Apeninského polostrova (Croce, Gastoldi, Marenzio a Vecchi). Bližšie pozri BOORMAN, Stanley – JACKSON, Susan: Kauffmann [Kaufman, Kaufmann], Paul [heslo]. In: *Grove Music* [online]. [cit. 20. 11. 2021] Dostupné na internete < <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014778?rskey=VF-XIGH>>

hraničných hudobných tlačí v spiško-šarišskej oblasti v 17. storočí.³¹ Pamiatky z Kostola sv. Martina sa, žiaľ, nezachovali.

*Bardejovská a Levočská zbierka hudobní*n zo 16. a 17. storočia predstavujú najbohatšiu zásobáreň primárnych a sekundárnych prameňov a dokladujú veľký rozmach hudobnej kultúry na Spiši a Šariši. Sú predmetom mnohých odborných publikácií, štúdií a pramenno-kritických edícií.³² Dnešné územie Slovenska bolo v 16. a 17. storočí súčasťou historického Uhorska aj Habsburskej monarchie, udržiavalo bohaté hudobné kontakty v danom geografickom priestore a využívalo príbuzný alebo rovnaký repertoár. Prostredníctvom študentov, ktorí pôsobili na zahraničných univerzitách, a obchodníkov, ktorí obchodovali prevažne s bohatými nemeckými a sliezskymi mestami ako Wittenberg, Vroclav (Breslau, Boroszló), poľský Krakov a ostatné mestá habsburskej monarchie, sa na územie dnešného Slovenska dostali odpisy dobových hudobných diel a hudobné tlače.³³ Keďže sa obe zbierky (BZH, LZH) v minulosti vyskytovali v blízkom susedstve na pôde nemeckých evanjelických spoločenstiev, môžeme predpokladať ich spojenie aj na duchovnej úrovni prostredníctvom *Confessio Pentapolitana*.

*Bardejovská zbierka hudobní*n vznikala počas pôsobenia Leonarda Stöckela v Bardejove, približne v 40. – 50. až po 70. roky 16. storočia. V *Levočskej zbierke hudobní*n evidujeme najstaršie hudobniny s viachlasnou hudbou z prelomu 16. a 17. storočia. Prienikom medzi oboma zbierkami bol repertoár z konca 16. storočia, ale hlavne zo 17. storočia až po rekatolizáciu.³⁴ Zo spoločných črt vyzdvihuje Hulková početné repertoárové zhody v rukopisných hudobníkoch, v menšej miere vo výbere hudobných tlačí. Mnoho rukopisných konkordancií vyplýva zo skutočnosti, že pri zostavovaní jednotlivých tabulatúrnych zborníkov a hlasových zošitov ich zapisovatelia vychádzali z prístupných dobových tlačí. Najčastejšie to boli súborné tlače Abrahama Schadea, Erharda Bodenchatza, Ambrozia Profia, ktoré ponúkali veľký výber z európskej polychórickej tvorby benátskeho typu.³⁵ Repertoár predstavujúci obsah oboch hudobných zbierok je viacvrstvový, zahŕňa jedno- a viachlasnú vokálnu a vokálno-inštrumentálnu duchovnú a svetskú hudbu, ako aj skladby výsostne inštrumentálne. V oboch hudobných zbierkach evidujeme popri skladateľoch prevažne nemeckej proveniencie aj diela skladateľov z územia dnešného Talianska. Medzi nimi aj skladby Lucu Ma-

³¹ KŇAŽÍKOVÁ, Anna: Madrigal a „madrigalizmy“ v repertoári zahraničných hudobných tlačí v spiško-šarišskej oblasti v 17. storočí. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II*. Marta Hulková (ed.). Bratislava : Katedra hudobnej vedy, FF UH, 2010, s. 426.

³² *Bardejovská a Levočská zbierka hudobní*n zahŕňajú súborné hudobné tlače, hudobné tlače v hlasových zošitoch, rukopisné hlasové zošity a organové tabulatúry. Vzbudzovali a naďalej vzbudzujú intenzívny záujem medzi domácimi a zahraničnými muzikológmi: Antonín Hořejš, Dobroslav Orel, Viera Šedivá, Rychard Rybář, Ingeborg Šišková, Ladislav Mokřý, Ladislav Burls, František Matúš, Marta Hulková, Róbert Árpád Murányi, Ilona Ferenczi, Kornél Bárdos, Jana Kalinayová-Bartová, Janka Petőczová, Kateřina Maýrová, Ladislav Kačic, Elena Kmetřová, Michal Hottmar, Peter Martinček, Anna Hamadová-Kňazžíková a i.

³³ HULKOVÁ, Marta: Stredoeurópske súvislosti šiestich rukopisných organových tabulatúrnych zborníkov z čias reformácie pochádzajúcich z územia Spiša. In: HULKOVÁ, Marta (ed.): *Musilogica Istropolitana* 10 – 11 (2011 – 2012). Bratislava : Katedra hudobnej vedy, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského, 2013, s. 194-195; HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobní*n z konca 16. a 17. storočia. In: *Problémy umenia* 16. – 18. storočia. Bratislava : SAV, 1987, s. 92-99.

³⁴ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 188.

³⁵ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 189.

renzia v tlačenej podobe alebo v podobe rukopisov. Populárna talianska madrigalová maniera vrcholiaca v diele Claudia Monteverdiho bola v prvej polovici 17. storočia veľmi rozšírená a vplývala aj na tvorbu skladateľov nemeckej proveniencie, ako to sledujeme v diele Tobiasa Michaela a v jeho autorskej tlači *Musikalischer Seelenlust erster Teil* (1634). Jeho motetá pre päť vokálnych hlasov a basso continuo na biblické texty sa až na č. 12 nachádzajú zapísané v *Tabulatúrnom zborníku II. Jána Šimbrackého*³⁶ (LZH sig. 13993, 4 A), na fôliách 149 – 167.³⁷ Ako uvádza Marta Hulková, na základe toho môžeme konštatovať, že na Spiši sa popri obľúbenej polychórii pestovali aj progresívnejšie formy dobového repertoáru, keď sú vokálne hlasy obsadené sólovo a sprevádzané bassom continuo.³⁸ Tento spôsob komponovania nachádzame u Samuela Michaela v jeho *Psalmodia regia...* (1632). Podľa Hulkovej sú tlače bratov Michaelovcov zviazané v LZH do konvolútu.

Jediná hudobná tlač talianskej proveniencie je *Messe e Salmi Concertati...* (1639) od Giovaniho Rovettu. Tu sa prejavil vplyv Monteverdiho tvorby, po ktorom Rovetta nastúpil ako *maestro di capella* v Bazilike sv. Marka v Benátkach.³⁹

Medzi súbornými tlačami LZH sa v podobe konvolútu nachádzajú štyri zväzky *Promptuarium musicum* (1611, 1612, 1613, 1617). Prvé tri zostavil Abraham Schadeus a posledný Caspar Vincentius. Marenziové skladby sa vyskytujú v prvých dvoch tlačiach.⁴⁰

V súvislosti s naším výskumom je medzi rukopisnými hudobníkmi LZH dôležitý *Tabulatúrny zborník Jána Šimbrackého I.*, sign. 13992 (3 A). Pôvod pamiatky potvrdzujú miestopisné a časové údaje, lokalizujúce pamiatku do domáceho prostredia, predovšetkým do Lubice, so vznikom v rozpätí rokov 1637 – 1643.⁴¹ Odpisy skladieb vyhotovil zapisovateľ z tlačných predlôh diel autorov ako Heinrich Schütz, Tobias Michael, z *Magnificatu* (1602) a *Canciones sacrae* (1607) Hieronyma Praetoria, *Canciones sacrae* (1620) Samuela Scheidta, *Promptuarium Musicum* Abrahama Schadea (1611, 1612, 1613). V prípade *Tabulatúrneho zborníka Jána Šimbrackého I.* evidujeme meno Luca Marentio už v Hořejšovej štúdii⁴² pod číslom 122, ide o skladbu s názvom *Indignos odio habui 8 voc.* Marenziové diela nachádzame aj v levočskom rukopisnom zborníku so signatúrou 74 A.⁴³ Podľa katalógu Marty Hulkovej⁴⁴ evidujeme v LZH nasledujúce skladby Lucu Marenzia: *Iniquos odio habui*, 8 hl. (č. 418, sign. 3 A), *Laudate Missa super*, 12 hl. (č. 1142, sign. 5161 (26 A)), *Veni in hortum meum*, 5 hl. (č. 2335, sign. 74 A), *Obsecro ne supreme Deus*, 5 hl. (č. 2336, sign. 74 A), *Laudate Dominum in*

³⁶ V slovenskej muzikologickej literatúre sa stretávame s rôznou ortografickou podobou zápisu mena Jána Šimbrackého (Johann Schimbracki, Schimrag, Schimrack, Schimrak, Šimrák).

³⁷ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 160-161.

³⁸ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 161.

³⁹ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 161.

⁴⁰ *Iniquos odio habui* – hl. 8, č. 55; *Deus venerunt gentes* – hl. 8, č. 81 (Schadeus, Abraham, RISM 1611¹); *Exurgat Deus et dissipentur inimici ejus* – hl. 8, č. 39 (Schadeus, Abraham, RISM 1612³).

⁴¹ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 179.

⁴² HOŘEJŠ, Ref. 3, s. 112.

⁴³ PETÖCZOVÁ, Jana: Polychorická hudba v levočskom rukopisnom zborníku sign. 74 A. In: *Hudobní věda*, roč. 25, 1988, č. 3, s. 215-229.

⁴⁴ HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobní. 1. a 2.* [Dizertačná práca.] Bratislava : FF UK, 1985.

sanctis, 5 hl. (č. 2337, sign. 74 A), *Anima mea Deus*, 5 hl. (č. 2338, sign. 74 A), *Cantate Deo nostro salutari*, 5 hl. (č. 2339, sign. 74 A), *Laudum Deus tuarum*, 5 hl. (č. 2340, sign. 74 A), *Patria nostro et sancta*, 5 hl. (č. 2341, sign. 74 A), *Gloria laus honor sit tibi*, 5 hl. (č. 2342, sign. 74 A), *Surge anima mea quid*, 5 hl. (č. 2343, sign. 74 A).⁴⁵

Pokiaľ ide o *Bardejovskú zbierku hudobní*, s fragmentárnou informáciou o existencii Marenziovej hudby sa stretávame v publikácii *Dejiny slovenskej hudby* z roku 1957, kde ho Viera Šedivá⁴⁶ spomína medzi inými talianskymi skladateľmi,⁴⁷ ktorí sú v rukopisoch Ms. mus. Bártfa 4⁴⁸ v menšine. Meno skladateľa sa nachádza pri zhodnotení repertoáru BZH. Ako uvádza Hulková,⁴⁹ najviac spoločných zhôd s rukopisnými jednotkami LZH nachádzame v piatich hlasových zošitoch v signatúre Ms. mus. Bártfa 17. Ide o objemnú rukopisnú hudobninu s 253 skladbami. Z informácií Hulkovej sa dozvedáme, že pamiatka je zapísaná viacerými rukami na rôznorodom papieri. Hudobný repertoár, podobne ako pri iných rukopisných hudobninách 17. storočia, zahŕňa časovo široký diapazón tvorby. V pamiatke sa vyskytujú diela Orlanda di Lasso, Lucu Marenzia, Jacoba Handla-Galla, ale aj Melchiora Vulpia, Hieronyma Praetoria, Johanna Heinricha Scheina, Samuela Scheidta, až po výber zo súborných tlačí Abrahama Schadea a Erharda Bodenschatzta.⁵⁰

Najrôznorodejší repertoár nachádzame v hlasových zošitoch Ms. mus. Bártfa 16. Pamiatka obsahuje 346 skladieb zoradených do piatich častí. Na základe identifikácií Róberta Árpáda Murányiho⁵¹ je u väčšiny pamiatok autorstvo určené. Pamiatka obsahuje podľa údajov Hulkovej desiatky odpisov skladieb dobových tlačených predlôh pochádzajúcich zo 16. a 17. storočia. Nachádzame tu diela Clemensa non Papa, Jacoba Regnarta, Lucu Marenzia, Jacoba Handla-Galla, Hansa Lea Haslera, Melchiora Vulpia, Hieronyma Praetoria.⁵² Podľa Murányiho katalógu⁵³ v rámci BZH evidujeme nasledovné Marenziove skladby: Ms. mus. Bártfa 16: *Cantabo Domino in vita mea* 2p a 5 (č. 782), *Cantate deo adjutori* a 6 (č. 810), *Cantate deo Jacobi* a 6 (č. 848), Ms. mus. Bártfa 17: *Estote fortes im bello* a 4 (č. 1206)⁵⁴, Ms. mus. Bártfa 21: *Jubilare Deo omnis terra* [a 8] (č. 1611).⁵⁵

⁴⁵ HULKOVÁ, Ref. 43, s. 256-257.

⁴⁶ ŠEDIVÁ, Polyfónna hudba..., Ref. 2, s. 111.

⁴⁷ Šedivá uvádza mená Gabrieli, Leoní, Croce, Marenzio, Cífra, Vecchi. Pozri ŠEDIVÁ, Polyfónna hudba..., Ref. 2, s. 111.

⁴⁸ V tomto prípade sme zvolili aktuálne označenie rukopisu, Šedivá uvádza označenie Ms. 4. pozri ŠEDIVÁ, Polyfónna hudba..., Ref. 2, s. 111.

⁴⁹ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 176.

⁵⁰ BODENSCHATZ, Erhard: *Florilegium Musici Portensis* (1612). V tejto súbornej tlači nachádzame skladby Annibala Stabileho s číslom 86, *Nunc dimitis* 8 voc. a č. 137, *Hi sunt, qui venerunt* 8 voc. Tlač obsahuje aj skladby Orazia Vecchiho, č. 98, *Quem quevit Magd.* 6 voc. a č. 101, *Surgite populi* 8 voc.

⁵¹ MURÁNYI, Róbert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. Gudrun Schröder Verlag. Bonn : Deutsche Musik im Osten, 1991.

⁵² HULKOVÁ, Ref. 19, s. 178.

⁵³ MURÁNYI, Ref. 51, s. 58-60.

⁵⁴ MURÁNYI, Ref. 51, s. 85.

⁵⁵ MURÁNYI, Ref. 51, s. 112.

Jean-Baptiste Besard: *Thesaurus Harmonicus* (Kolín nad Rýnom, 1603), *Liber Tertius – Madrigalia Aliquot Continens...*

Lutnová tlač *Thesaurus Harmonicus* (Kolín nad Rýnom, 1603)⁵⁶ je súčasťou *Levočskej zbierky hudobnín*. Originál pamiatky je v súčasnosti uložený na chóre kostola evanjelickej cirkvi augsburského vyznania v Levoči, v tvrdých papierových doskách béžovej farby so signatúrou 5157. Pamiatka je rozdelená na textovú časť a na desať kníh skladieb, z ktorých každá obsahuje iný druh hudby. Ide o 403 skladieb určených pre 6- až 9-zborovú lutnu. V tretej knihe nachádzame intavolácie talianskych madrigalov a villanell významných súdobých autorov druhej polovice 16. storočia ako Cipriano de Rore, Palestrina a i. Vyskytuje sa tu tiež desať trojhlasných villanell Lucu Marenzia so sprievodom renesančnej lutny v ladení *in g* a ladení *in a*.

Pri štúdiu Marenziových skladieb sa vynárajú niektoré otázky týkajúce sa realizácie intavolácie vokálnych partov villanell pre lutnu. Otázkou je aj výber Marenziových skladieb, ktoré Besard zahrnul do svojej lutnovej tlače. Je pravdepodobné, že Besard poznal Marenziovu tvorbu už počas svojich štúdií v Ríme. Vieme, že sa hre na lutne učil u rímskeho lutnového virtuóza Laurenciniho,⁵⁷ ktorému venoval aj celý *Thesaurus*. Ako uvádza maďarský muzikológ Péter Király, Besardovo štúdium u Laurenciniho spadá medzi dve periódy jeho univerzitných štúdií, približne od marca 1587 do mája 1592.⁵⁸ Vzhľadom na to, že prvé vydania Marenziových piatich kníh villanell vyšli v rozpätí rokov 1585 – 1587,⁵⁹ teda ešte pred začiatkom Besardovho štúdia u Laurenciniho, mal k dispozícii všetkých päť kníh. Z nich spravil výber: z prvej knihy villanell *Il primo libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1584) zaradil do *Thesaura* nasledujúce skladby: *Fuggirò tant' Amore, Ard'ogn'hor il cor, Ahime che col fuggire, Lasso quand'avran fin, Dice mi la mia stella*. Druhá kniha *Il secondo libro delle canzonette alla napolitana*, á 3 (Benátky, 1585) bola zdrojom skladieb *Andar vidi un fanciul, Dolce mia vite'amara*. Z nasledujúcich troch Marenziových zbierok villanell vybral Besard po jednej skladbe: z *Il terzo libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1585) *Voi siete la mia stella*; z *Il quarto libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1587) vybral skladbu *Mi parto ahi sorte ria*; a nakoniec z *Il quinto libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1587) skladbu *Non posso più soffrire*.

Villanelly sa tešili nesmiernej obľube v kruhoch aristokracie a mešťanov, dôkazom toho je veľký počet tlačí obsahujúcich tento ľahší žáner, venovali sa mu mnohí skladatelia 16. storočia, ako aj neskorších období.⁶⁰ Pri vyhľadávaní konkordancií medzi

⁵⁶ Pamiatka sa v podobe mikrofilmu nachádza aj v archíve ÚHV SAV v Bratislave so signatúrou B 59. Lutnová tlač je uvedená aj v RISM so signatúrou B/ I/ 1 1603¹⁵.

⁵⁷ Laurencini, podobne ako Marenzio, pôsobil v službách kardinála Luigiho d'Este, ktorý mal sídlo v Tivoli, odkiaľ Laurencini podľa dostupných informácií pochádzal. Ako uvádza Bizzarini, Marenziowie villanelly boli populárne v Ríme, neskôr v celom Taliansku a vyšli už počas Besardovho pobytu v Ríme. Besard ich mohol získať prostredníctvom Laurenciniho alebo na knižnom trhu. In: BIZZARINI, Marco: *Luca Marenzio*. London; New York : Routledge, 2016, s. 7-11.

⁵⁸ KIRÁLY, Ref. 13, s. 62.

⁵⁹ *Il primo libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1584) RISM A/I M 587; MM 587; *Il secondo libro delle canzonette alla napolitana*, á 3 (Benátky, 1585) RISM A/I M 594; *Il terzo libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1585) RISM A/I M 599; *Il quarto libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1587) RISM A/I M 604; MM 604; *Il quinto libro delle villanelle*, á 3 (Benátky, 1587) RISM A/I M 608; MM 608.

⁶⁰ RISM, Ref. 16 a BROWN, Ref. 18.

lutnovými intavoláciami sme však našli len dve, a to skladbu *Fuggirò tant' Amore*, z *Il primo libro...*, ktorá sa nachádza v lutnovej zbierke holandského lutnistu Emanuela Adriansena *Novum Pratum Musicum* (Emanuel Hadrianus. Antverpy, 1592), fólio 56v,⁶¹ a villanellu *Mi parto ahi sorte ria* z *Il quarto libro....* s konkordanciou v lutnovej tlači talianskeho lutnistu Giovanniho Antonia Terziho *Il Secondo Libro de Intavolatura di Liuto di Giovanni Terzi da Bergamo* (Giacomo Vincenti, Benátky, 1599), fólio 53.⁶² Uvedená skladba sa v *Grove Dictionary of Music and Musicians* pripisuje Marenziovi,⁶³ ale v Brownovom katalógu tlačí do roku 1600: *Instrumental Music Printed before 1600* sa jej autorstvo prisudzuje Ruggierovi Giovanellimu.⁶⁴ V súvislosti s lutnou a Marenzióvymi villanellami Brown ešte uvádza na strane 438 pri roku 1599 tlač „*Luca Marenzio. Villanelle a 3, para tanger no Laude* (159?)“, ktorá je však podľa jeho informácií stratená.⁶⁵

Pri štúdiu Marenzióvych villanell v Besardovej antológii sme ako porovnávaci materiál používali dostupné tlače villanell Lucu Marenzia, ktoré sa nachádzajú vo fondoch Rakúskej národnej knižnice (*Österreichische Nationalbibliothek*, ďalej len ÖNB).⁶⁶ Tu sú jednotlivé hlasové party zaznamenané menzurálnou notáciou v samostatných hlasových zošitoch. V levočskom exemplári lutnovej tlače sa stretávame s podobou, kde sú všetky hlasové party zoradené pod sebou aj s príslušným lutnovým sprievodom v tabulatúrnom zápise na spôsob partitúry. Marenzióve villanelly v Levoči však neobsahujú žiadne dodatočné zápisy a odkazy, ktoré by poukazovali na ich používanie. Vo všeobecnosti sú intavolácie prenesením vokálnych hlasov *superius*, *altus* a *bassus* do lutnovej alebo inej tabulatúry,⁶⁷ v tomto prípade francúzskej lutnovej tabulatúry. Pri analyzovaní lutnových partov sme zistili, že intavolácie v Besardovom *Thesauze* vykazujú mnohé nepresnosti a chyby, ktoré mohli vzniknúť pri tlači, prípadne chybou samotného intavolátora. Pri skladbe *Dolce mia vitè amata*, (fol. 55r) sme sa stretli s problémom záznamu basového hlasu, ktorý bol v tabulatúrnom hlase zapísaný o malú terciu nižšie. Podobný prípad odlišného zápisu vokálnych partov, ktorému nezodpovedala lutnová intavolácia, sa objavil pri skladbách *Mi parto ahi sorte ria* (fol. 55v) a *Dice mi la mia stella* (fol. 56r). V oboch prípadoch bol lutnový part posunutý o veľkú sekundu smerom nahor. Vzhľadom na tento fakt môžeme predpokladať, že skladba bola intavolovaná pre lutnu v ladení *in a*.⁶⁸ Pri transponovaní lutnového partu o uvedený interval sme zistili zhodu vokálnych partov a lutnovej tabulatúry. Aj vo

⁶¹ BROWN, Ref. 18, s. 379; 1592₆.

⁶² BROWN, Ref. 18, 1599₁₁, fol. 53.

⁶³ LEDBETTER, Steven – CHATERAND, James – JACKSON, Roland: Marenzio [Marentio], Luca. [Heslo.] In: *Grove Music Online* [online]. [cit. 25. 11. 2021] Dostupné na: < <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040081?rsk=4SR2pR&result=1> >

⁶⁴ V stručnom opise pamiatky je uvedené, že zbierka je určená sólovej lutne, nachádzala sa v knižnici Kráľa Jána IV. portugalského a v súčasnosti je stratená. BROWN, Ref. 18, 1599₁₁, s. 436, 532.

⁶⁵ BROWN, Ref. 18, [159?]₃, s. 438.

⁶⁶ Tlače so signatúrou SA. 76. E. 6/3 13 Mus.

⁶⁷ O spôsobe intavolovania vokálnej hudby pre lutnu bližšie pozri Galileiho traktát o lutnovej intavolácii. In: Vincenzo Galilei. *Il Fronimo*. Firenze, 1584. In: *Musicological Studies & Documents* 39, 1985.

⁶⁸ Ladenie lutnových zborov A/a – D/ d – g/g – h/h – e/e – a¹.

villanelle *Fuggirò tant' Amore* sme našli tlačovú chybu, konkrétne v druhom riadku altového hlasu bol klúč C vytlačený o terciu nižšie, teda posunul altový hlas do sopránovej polohy. Besard však na túto skutočnosť v úvodných textoch lutnovej pamiatky neupozorňuje. Ostatné uvedené villanelly boli intavolované pre lutnu v ladení *in g*.⁶⁹

Fuggirò tant' Amore

RISM ID no.: 451019564

Villanella s názvom *Fuggirò tant' Amore...* [Utečiem pred toľkou láskou] pochádza pôvodne z prvej knihy villanell pre tri vokálne hlasy, *Canto, Tenore a Basso; Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci* (Benátky, 1592)⁷⁰ autora Lucu Marenzia, pozostávajúcej z 29 strán. Uvedená kompozícia sa v zbierke skladieb nachádza na fóliu A 3r, strane 4. Na fóliu A 4v (strana 5) sa uvádza text v taliančine. Besard prebral vokálne party Marenziovej skladby a následne uskutočnil intavoláciu hlasov do jednej partitúry, ktorá mala formu francúzskej lutnovej tabulatúry. V jeho tlači však nenachádzame rovnaké zastúpenie vokálnych partov soprán, tenor, bas (S, T, B) ako v pôvodnej Marenziovej tlači, Besard tenorový part nahradil altom. Villanella je v *Thesaur*e uvedená v podobe: soprán, alt, bas (ďalej S, A, B) a francúzska lutnová tabulatúra.

Pri hľadaní konkordancií sme vychádzali z dostupných katalógov tlačí⁷¹ a z práce anglickej muzikologičky Julie Craig-McFeely,⁷² ktorá koncom minulého storočia publikovala na internete zásadnú prácu obsahujúcu popri spracovaných lutnových tlačiach aj konkordancie jednotlivých skladieb zo zbierky *Thesaurus Harmonicus* (Kolín nad Rýnom, 1603).⁷³ Vzhľadom na skutočnosť, že villanella *Fuggirò tant' Amore* nemá uvedeného autora intavolácie, predpokladáme – a zhodujú sa na tom viacerí európski muzikológovia zaoberajúci sa lutnovou hudbou –, že ju uskutočnil sám Jean-Baptiste Besard. Pri intavolovaní villanelly *Fuggirò tant' Amore* sa Besard čo najviac pridržiaval hlasov z jednotlivých Marenziových hlasových kníh. Rešpektoval zásady intavolácie, ako ich uvádza Vincenzo Galilei vo svojom traktáte *Il Fronimo* (Floencia, 1584). Soprán, alt a bas prepísal do francúzskej lutnovej tabulatúry, pričom rešpektoval rozsahy jednotlivých hlasov. Na niektorých miestach, napríklad hneď v úvodných taktoch, doplnil trojhlas na plnohodnotný štvorhlas (C-c-e-g). Vo viacerých prípadoch dopĺňa chýbajúce akordické tóny do tabulatúry, ako na štvrtej dobe prvého taktu, keď k tónom E, g doplnil tón h. V druhom takte sa pridržiava viac melodicko-rytmickej štruktúry altu a basu a dopĺňa interval A-c¹ o tón e¹, čím vytvára kvintakord a mol.⁷⁴ Uvedený tón zaznieva na prvej dobe a nahrádza osminovú pomlčku v sopránovom parte. Podobne na tretej dobe druhého taktu sa stretne s plným štvorhlasom v G dur. Besard neprekračuje rozsah sopránu a jeho najvyšší akordický tón v lutnovej tabulatúre je g¹;

⁶⁹ Ladenie lutnových zborov G/g – C/c – f/f – a/a – d/d – g¹.

⁷⁰ Táto kniha sa nachádza vo fondoch ÖNB so signatúrou SA. 76. E. 6/3 13 Mus.

⁷¹ RISM, Ref. 16 a BROWN, Ref. 18.

⁷² CRAIG – McFEELY, Julia: English Lute Manuscripts and Scribes 1530–1630. <http://www.ramesescats.co.uk/thesis/>. [online]. [cit. 20. 08. 2021] Dostupné na internete: < <http://www.ramesescats.co.uk/thesis/> >

⁷³ Pozri tabuľku konkordancií na konci štúdie.

⁷⁴ Analyzujeme lutnovú intavoláciu vokálnych partov, preto sa uvádzané tónové výšky vzťahujú na ňu.

čo najviac necháva zaznieť akord v prvej polohe lutny a rezonovať prázdne struny, čím dosahuje nástroj väčšiu zvučnosť a počutelnosť.

Príklad 1: Jean-Baptiste Besard: *Fuggirò tant' Amore* – intavolácia, takty 1 – 2

Lute in G

V treťom takte na začiatku druhého verša (2. doba taktu) Besard rytmicky zachytil zo svojho pohľadu najdôležitejšie tóny, ktoré zoradil do jednotného rytmického vzorca ♪♪♪. Na tretej dobe taktu intavoluje neúplný akord a mol, noty *a-e-a* (hmaty *e-c-c*), čím sa vyhol možnému následnému intervalu *gis* – *c*.

Príklad 2: Jean-Baptiste Besard: *Fuggirò tant' Amore* – intavolácia, takty 3 – 4

B.

re Che sce me rà l'ar do re
to Che ces sa rà il mio pian to
io E u sci rò d'im pa scio
re Sciol to dal sie ro ar do re

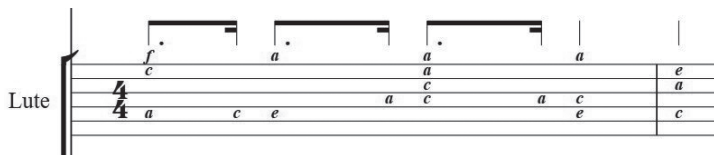
Lute

Zaujímavý je aj spôsob, akým sa vysporiadal s prietazným tónom *c*² v altovom hlase nasledujúceho taktu. Do tabulatúrneho zápisu ho neuviedol a zaznačil až rozvedenie na tón *h*¹. Z interpretačného hľadiska si uľahčil prácu, keď doplnil na druhej osmine prvej doby len hmat akordu v danej polohe (znak *e*, prvá linajka). Pohyblivejší druhý diel villanelly je pretavený do intavolácie tak, že autor preniesol do lutnového partu predovšetkým pohyb altového vokálneho hlasu v šestnásťtinových hodnotách. Bas lutnového partu zodpovedá vokálnemu basovému hlasu. Besard aj v tomto prípade dopĺňa akordy o harmonické tóny alebo zdvojuje niektoré tóny akordu s cieľom dosiahnuť väčší zvuk.

Príklad 3: Jean-Baptiste Besard: *Fuggirò tant' Amore* – intavolácia, takty 5 – 6

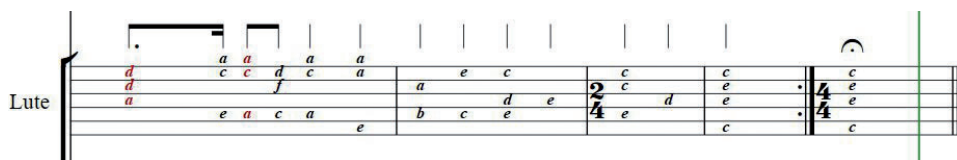
Druhá polovica intavolovanej frázy prináša zjednodušenie, v ktorom sa intavolátor zamerlal na transkripciu basového hlasu s jeho rytmickými charakteristikami, pričom zdôrazňuje len hlavné doby v sopránovom a altovom hlase a zároveň neprekračuje rozsah altového hlasu.

Príklad 4: Jean-Baptiste Besard: *Fuggirò tant' Amore* – intavolácia, takty 7 – 8



V závere villanelly *Fuggirò tant' Amore* urobil Besard niekoľko chýb: namiesto akordu F dur zaznamenal G dur,⁷⁵ čo sme v notovom zápise upravili, miesto tónu e¹ intavoloval tón f¹, čo by však nesúhlasilo s tónmi vokálnych hlasov, predovšetkým s altom. Pri tlači vokálneho altového hlasu vznikla tlačová chyba, ktorá spôsobila posun hlasu do sopránovej polohy, čo sme tiež museli korigovať. V posledných štyroch taktoch Besard bez väčších zmien preniesol tóny vokálnych partov do lutnovej tabulatúry rešpektujúc priedahy a rytmické nuansy. Intavoláciu ukončil akordom A dur napriek tomu, že Marenzio končí na finálnom tóne a vo všetkých hlasoch.

Príklad 5: Jean-Baptiste Besard: *Fuggirò tant' Amore* – intavolácia, takty 9 – 13



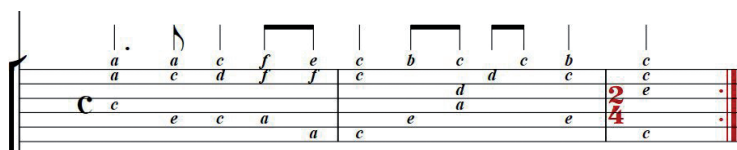
Ard'ogn'hor il cor (Ard'ogn'òr il cor lasso e mai non more)

RISM ID no.: 451019570

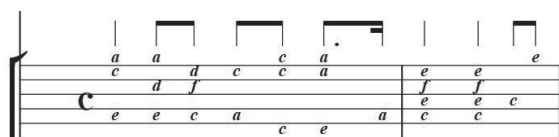
Skladba pochádza z prvej knihy: *Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci*.⁷⁶ Nachádza sa na fóliu A 7v, strana 11. Pod tlačným notovým záznamom vidíme text villanelly s tromi strofami. Pri bližšej analýze spôsobu intavolovania zistíme, že ako základ zápisu do lutnovej tabulatúry preberá basový a altový vokálny part. Z rytmického a melodického hľadiska neobohacuje vokálne party, miestami však dopĺňa harmonické tóny do súzvukov bez tercie, ako to vidíme v 1. až 3. takte. V prípade basového partu sa snaží o dôsledné dodržiavanie melodickej línie hlasu.

⁷⁵ Akord na 1. dobe v Príklade 5.

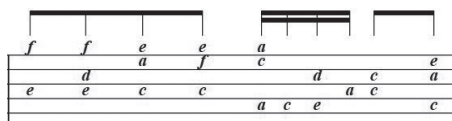
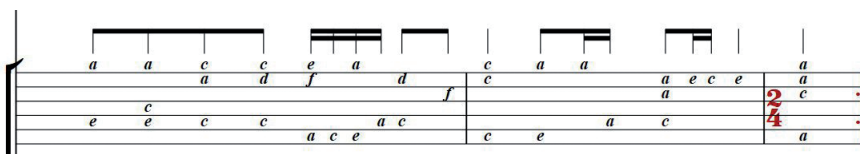
⁷⁶ Táto kniha sa nachádza v ÖNB so signatúrou SA. 76. E. 6/3 13 Mus.

Príklad 6: Jean-Baptiste Besard: *Ard'ogn'hor il cor* – intavolácia, takty 1 – 3

V prípade intavolovania sopránového partu umiestňuje jeho tóny do vnútorného hlasu lutnovej tabulatúry, o oktávu nižšie. Snaží sa využívať zvukovosť nástroja prostredníctvom použitia prázdnych zborov lutny. V druhom diele villanelly pokračuje v spomínanom spôsobe intavolovania, tu však, ako vidíme v šiestom takte, dopĺňa trojhlas na niektorých miestach na štvorhlas s cieľom dosiahnuť väčší zvukový efekt.

Príklad 7: Jean-Baptiste Besard: *Ard'agn'hor il cor* – intavolácia, takty 5 – 6

V taktach 7 – 10 vidíme dôsledné intavolovanie basového partu doplneného altoým hlasom, príležitostne tónmi sopránového hlasu, intavolovanými o oktávu nižšie. V záverečnom akorde G dur používa štvorhlasnú sadzbu s využitím prázdnych zborov nástroja.

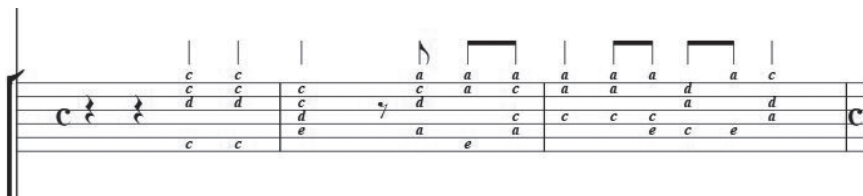
Príklad 8: Jean-Baptiste Besard: *Ard'ogn'hor il cor* – intavolácia, takt 7Príklad 9: Jean-Baptiste Besard: *Ard'ogn'hor il cor* – intavolácia, takty 8 – 10*Ahime che col fuggire*

RISM ID no.: 451019565

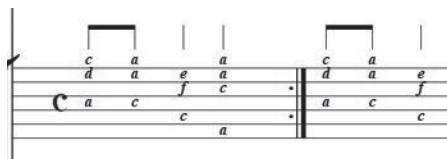
Aj predloha tejto villanelly sa nachádza v prvej knihe Marenziových villanell, a to na strane 6, fólio A 4r. Nasledujúce tri strofy sú pod tlačnými notami na rovnakom fóliu. Villanella s názvom *Ahime che col fuggire* [Beda, lebo s útekem...] je v Besardovej antológii upravená pre soprán, alt, bas a lutnu v ladení *in g*. Besard intavoloval túto skladbu rovnakou metódou ako predchádzajúce skladby, vychádza z altu a basu a do akordov dopĺňa harmonické tóny. Zaujímavosťou je, že prvý akord vytvorený z vokálnych hla-

sov S, A, B vynechal, čím vyzdvihol afekt vzdychu, a pokračoval doplnením zvuku lutnou až na tretej a štvrtej dobe. Lutnový part postupuje syrytmicky s vokálnymi hlasmi, pričom základom jeho intavolácie je bas. Ten precízne sleduje, nerobí žiadne zmeny vo vedení hlasov. V prípade vrchných hlasov nejde nad rozsah altu a dopĺňa len tóny v rámci rozsahu nástroja. Metrum zachováva podľa predlohy villanelly.

Príklad 10: Jean-Baptiste Besard: *Ahime che col fuggire* – intavolácia, takty 1 – 3

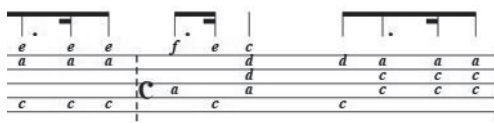


Príklad 11: Jean-Baptiste Besard: *Ahime che col fuggire* – intavolácia, takty 4 – 5

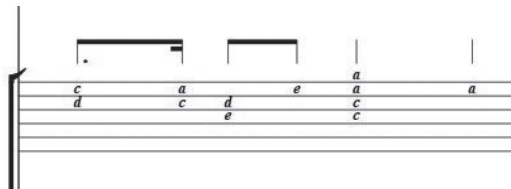


Druhý diel kompozície Besard intavoloval tak, že vychádzal z rytmickej štruktúry basu a altu, pričom synkopický charakter sopránového hlasu nezohľadňuje. V siedmom takte zapája do intavolácie aj sopránový hlas tónmi *fis*¹ a *g*¹, ďalej však nepokračuje a klesá na tón *d*¹.

Príklad 12: Jean-Baptiste Besard: *Ahime che col fuggire* – intavolácia, takty 5 – 6



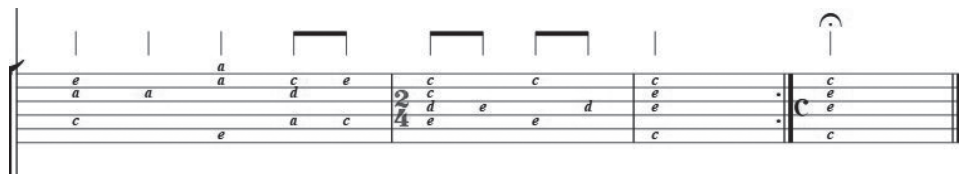
Príklad 13: Jean-Baptiste Besard: *Ahime che col fuggire* – intavolácia, takt 7



V desiatom takte intavoloval kadenciu s prietahom tak, že prietážne tóny vložil do vnútorných hlasov tabulatúry a neriadil sa rozsahom altu. Besard pravdepodobne vychádzal z praktickosti zvoleného hmatu a jednoduchšieho interpretovania prietáž-

hu. V jedenástom takte prekvapivo nezačleňuje tón a^1 do záverečného akordu A dur, ale končí akord na tóne e^1 . Zo zvukového hľadiska tak mohol podporiť záverečný akord vo vokálnych hlasoch. Intavolácia uvedenej villanelly sa vyznačuje striednosťou a prísny sledovaním vokálnych hlasov. Hmaty lutnového partu sa pohybujú prevažne v prvej polohe, zriedkavo v druhej polohe hmatníka lutny.

Príklad 14: Jean-Baptiste Besard: *Ahime che col fuggire* – intavolácia, takty 9 – 12

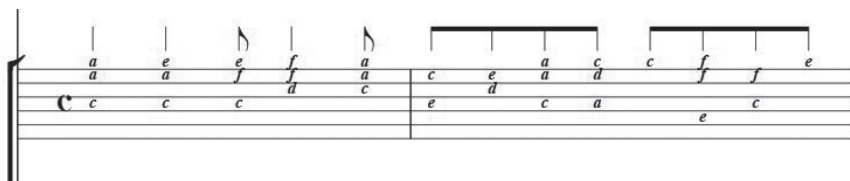


Andar vidi un fanciul

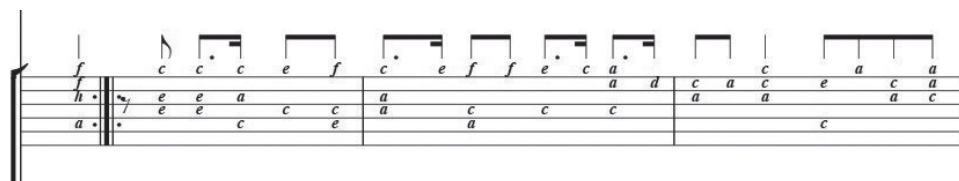
RISM ID no.: 451019593

Villanella pochádza z druhej knihy Marenziových villanell, *Il Secondo Libro Delle Villanelle A tre Voci, Di Luca Marentio* (Benátky, 1592). Nachádza sa na strane 9, fólio A 6v. Aj táto skladba obsahuje tlačný notový záznam, pod ktorým je vytlačený text v rozsahu troch strof. Villanella *Andar vidi un fanciul* (*Andar uiddi un fanciul*)⁷⁷ je v *Thesaur*e spracovaná pre tri vokálne hlasy S, A, B so sprievodom lutny. Besard pri jej intavolovaní opäť neprekračuje ambitus altu a prísne sleduje vedenie basového hlasu. V 2. takte si však môžeme všimnúť niekoľko zaujímavých okamihov: na druhej osminovej note dopĺňa tón c, ktorý vytvára interval malej septimy, avšak v nasledujúcom akorde ju nerozvedie do poltónovej vzdialenosti podľa pravidiel tónov *fa – mi*, ale stúpa na tón d^1 a necháva akord G dur bez tercie. Ďalším javom je hra v IV. a V. polohe hmatníka lutny, čím sa oproti predchádzajúcej skladbe viac oslobodzuje od hrania na prázdnych strunách.

Príklad 15: Jean-Baptiste Besard: *Andar vidi un fanciul* – intavolácia, takty 1 – 2



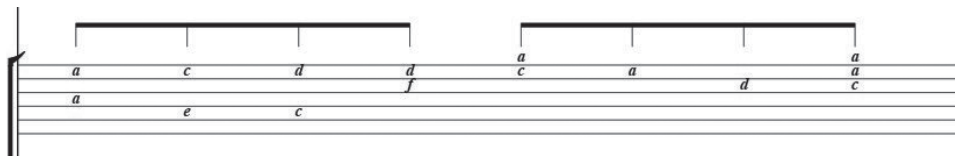
Príklad 16: Jean-Baptiste Besard: *Andar vidi un fanciul* – intavolácia, takty 3 – 5



⁷⁷ V tomto prípade uvádzame aj pôvodný názov z Besardovej tlače z roku 1603.

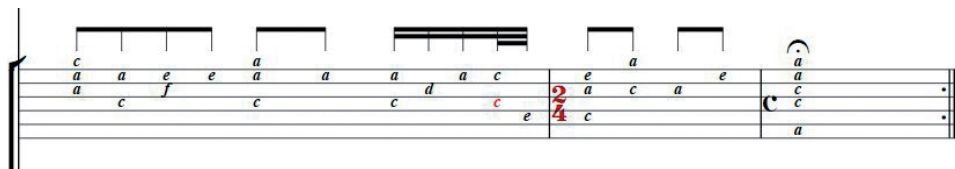
Ako vidíme v treťom takte (prvá doba, 2. osminová hodnota), Besard nedoplňuje akord A dur (hmat *e-e-c*) o kvintu (tón *e*, hmat *c*), ale vynecháva tento akordický tón napriek tomu, že sa v sopráne nachádza (*e*¹). Nevieme, čo ho k tomu viedlo, pretože pri intavolovaní nedodržia prísne počet hlasov a z interpretačného hľadiska sa uvedený akord s kvintou hrá jednoduchšie ako bez nej. V štvrtom takte sleduje primárne rytmickú štruktúru altu a basu, akordy dopĺňa príležitostne o chýbajúce tóny a fráza sa končí durovým akordom D dur. Nasledujúci verš sa začína unisono s basom na tóne *g*¹. Lutnista volí hmaty tak, aby použil podľa možností prázdne zbory lutny, čo prispieva k lepšiemu akustickému efektu. V šiestom takte sledujeme intavoláciu v dvojhlase, len záverečný sextakord má trojhlasnú štruktúru.

Príklad 17: Jean-Baptiste Besard: *Andar vidi un fanciul* – intavolácia, takt 6



Posledné takty skladby sú virtuóznejšieho charakteru, ale ani tu Besard veľmi „neexperimentoval“ a pridržal sa dvoch spodných hlasov a až na dve miesta používa len dvojhlas. Z celkového hľadiska nejde o veľmi invenčnú intavoláciu, Besard uprednostňuje jednoduchosť pred rafinovanosťou, čo však vytvára pocit bezpečnej zvukovej opory pre vokálne hlasy. Jedine záverečný akord G dur zaznieva v celej svojej zvukovej plnosti.

Príklad 18: Jean-Baptiste Besard: *Andar vidi un fanciul* – intavolácia, takty 7 – 9



Lasso quand'avran fin (*Lasso quando havran fin*)

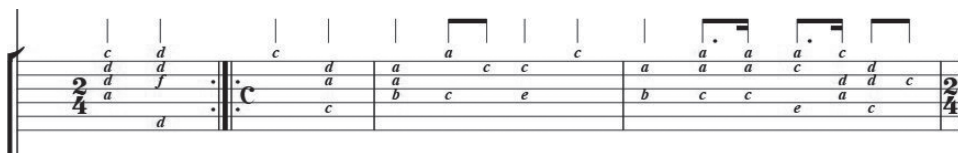
RISM ID no.: 451019581

Skladba pochádza z Marenziovej prvej knihy, *Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana*, *A Tre Voci*⁷⁸ (Benátky, 1584), nachádza sa na strane 25. Podobne ako predchádzajúce villanelly je v rozsahu jednej strany, pričom prvá strofa je súčasťou tlačenej notového záznamu a pod ním sú uvedené nasledujúce tri strofy villanelly. Obsadenie hlasov v tlači *Thesaurus Harmonicus* je S, A, B doplnené lutnovým partom. Pri intavolácii Besard vychádzal zo zápisu altu a basu. Sopránový hlas z akordov často vypúšťa, pričom akord je postavený na prime a kvinte (takt č. 2).

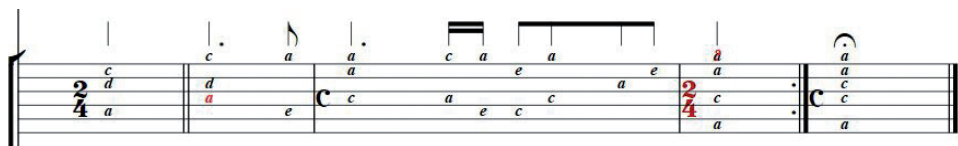
⁷⁸ Táto kniha sa nachádza v ÖNB so signatúrou SA. 76. E. 6/3 13 Mus.

Príklad 19: Jean-Baptiste Besard: *Lasso quand'avran fin* – intavolácia, takty č. 1 – 3

V štvrtom takte, naopak, sledujeme harmonickú podporu tónov *b* vo vokálnych hlasoch akordom B dur, ktorý sa hrá plným zvukom v tretej polohe hmatníka lutny spôsobom *barré*.⁷⁹ Z hľadiska intavolácie je zaujímavý aj siedmy takt, kde Besard na poslednej dobe obohacuje akord d mol (vychádzajúc z vokálnej predlohy) o tón *c*, ktorý sa cez vystriedanie spodnou malou sekundou *h*¹ vracia do základného tónu nasledujúceho akordu C dur.

Príklad 20: Jean-Baptiste Besard: *Lasso quand'avran fin* – intavolácia, takty 4 – 7

Posledné takty lutnového partu sa nesú v intenciách zápisu altu a basu s čiastočnou implementáciou sopránu v kadencii v desiatom takte. Skladba sa končí akordom G dur s durovou terciou.

Príklad 21: Jean-Baptiste Besard: *Lasso quand'avran fin* – intavolácia, takty 8 – 12

Voi siete la mia stella (Voi sete la mia stella)

RISM ID no.: neuvedené

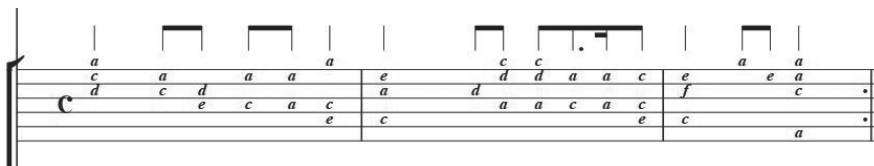
Villanella pochádza z tretej knihy Marenziových villanell z roku 1585,⁸⁰ publikovanej v Benátkach tlačiarom Giacomom Vincentim (Benátky, 1585). Skladba sa nachádza na strane 25 a má rovnakú štruktúru ako predchádzajúce skladby – prvá strofa je vytlačená s notovým záznamom a nasledujúce tri strofy, každá v rozsahu štyroch veršov, sú vytlačené na ostávajúcom mieste fólia pod notovanou prvou strofou. Rozsah tretej knihy je 30 strán, obsah skladby zbierky sa uvádza na konci výtlačku. Pôvodná villanella sa nachádza v lutnovej knihe *Thesaurus Harmonicus* na fóliu O r, strana 54, v úprave

⁷⁹ Hmat *barré* znamená priloženie ukazováka ľavej ruky cez viac ako tri struny na rovnakom pražci a priloženie ostatných prstov na akordické tóny.

⁸⁰ Opäť sme mali k dispozícii reedíciu z roku 1592.

pre hlasy S, A, B a lutnový tabulatúrny part. Besardova intavolácia vychádza primárne zo zápisu altu a basu. Intavolátor sa snaží o čo najvernejšie rešpektovanie vedenia prítomných hlasov. V prvom diele sledujeme v tabulatúrnom zápise na prvej dobe akord C dur, ktorý zaznieva ako trojhlas napriek tomu, že vo vokálnych hlasoch je len tón *c*, a to v parte basu. Za ním nasledujú intervaly descendenčného charakteru vychádzajúce z hlasov altu a basu. Posledná doba prvého taktu je intavolovaná ako tóny *e-g-g¹*, pričom Besard vypúšťa z akordu tón *cis²* v sopránovom hlase. Naopak, na prvej dobe 2. taktu dopĺňa akord o tón *a¹*, ktorý je intavolovaný o oktávu nižšie (hmat *a*). To vyplýva z protipohybu vedenia hlasov susedných akordov. Tón *c²* zo sopránu Besard intavoluje o oktávu nižšie (hmat *d*), pravdepodobne na základe nasledujúceho hmatu F dur (hmat *a-d-c*), ktorého je súčasťou. Lutnista tým rešpektuje polohu hmatníka a lepšie zvukové možnosti lutny. Záverečnú kadenciu necháva vyznieť vo vokálnych hlasoch a prietiažnú kvartu (tón *g¹*, hmat *a*) opakuje až po jej nástupe v alte. Finálny akord necháva zaznieť v štvorhlase s durovou terciou a podporuje tak unisono vo vokálnych hlasoch.

Príklad 22: Jean-Baptiste Besard: *Voi sete la mia stella* – intavolácia, takty 1 – 3



V druhom diele villanelly Besard pokračuje metódou intavolovania basu a altu rovnakým spôsobom s dopĺňaním akordických tónov do tabulatúrneho zápisu lutny. Z tohto hľadiska vidíme, že už v prvom takte podporuje nástup basu trojhlasným akordom bez kvinty, ale so zdvojeným basom, ktorý využíva ako zádrž, a pokračuje tónom *e¹* zodpovedajúcim nástupu altu. Na tretej dobe zapisuje do tabulatúry tón *e¹*, ktorým podporuje zvukovosť sopránového partu, a aj na štvrtej dobe preberá tón zo sopránového hlasu (*d²*), ktorý však umiestňuje o oktávu nižšie, aby využil zvukovosť prázdnych zborov lutny.

Na prvej dobe nasledujúceho taktu obohacuje vokálne hlasy začlenením tónu *c¹* do tabulatúry, čím vytvára kvintakord F dur. Na druhej dobe používa sopránový tón *e²* intavolovaný o oktávu nižšie, nepoužíva však altový hlas *g¹*, pomocou ktorého mohol využiť prázdny zbor lutny. Nevytvoril by tým nežiaduce paralelizmy v krajných hlasoch. V nasledujúcom akorde zotrváva na intavolovaných tónoch *c* a *e* z predchádzajúceho hmatu a dopĺňa ich o oktávu *c¹*, ktorá je súčasťou altového hlasu. To má logické vyústenie v nasledujúcom hmate, ktorým dochádza k protipohybu, vrchný hlas lutny klesá poltónovým krokom a vnútorný hlas poltónovým krokom stúpa, bas klesá o kvintu podľa vokálneho basového hlasu. Tu Besard opäť používa techniku hmatu *barré*, použitého v druhej polohe hmatníka lutny, a v nasledujúcom hmate dopĺňa vokálne hlasy o kvintu (*e¹*).

V šiestom takte villanelly sledujeme prietiažný akord (*e-a-h*), ktorému sa však vyhne použitím oktávy *e-e¹*, a na druhej dobe zapisuje len rozvedenie kvarty do tercie (*gis¹*, hmat *b*), čím vytvára súzvuk E dur bez kvinty. Prietiažnú kvartu necháva len v parte vokálneho altového hlasu. V nasledujúcom akorde dochádza k rozvedeniu do tónu *a¹*, ktorý Besard umiestňuje podľa rozsahu lutny do vrchného hlasu. V ďalších dobách taktu vidíme, že zápis altového a basového hlasu zodpovedá vokálnej predlohe, na

tretej dobe dopĺňa tón e^1 ako v predchádzajúcich prípadoch a na štvrtej dobe používa *barré*, pričom zdvojuje tón g v oktáve ($g-g^1$, hmaty c, f).

Príklad 23: Jean-Baptiste Besard: *Voi sete la mia stella* – intavolácia, takty 4 – 7

V ôsmom takte obohacuje vokálny súzvuok altu a basu (b/f) o kvintu (tón f^1 , hmat d), ktorú zapisuje o oktávu nižšie, do vnútorného hlasu. Od druhej doby ôsmeho taktu evidujeme intavoláciu melodických línií altu a basu, pričom Besard obohacuje melodicko-rytmickú štruktúru o ďalšie tóny. V prvom prípade zdvojuje tón d v base v oktávovom súzvuku (hmaty $c-f$) a v druhom prípade do vrchného hlasu lutny pridáva tón g^1 (hmat a), aj keď sa vo vokálnych hlasoch nevyskytuje; dopĺňa tým interval $e-c^2$ o kvintu. V závere, na rozdiel od predchádzajúcej prietážnej kadencie, zapisuje do vrchného hlasu lutny melódiu prietahu ($h - c - h / 3 - 4 - 3$). Villanella sa končí akordom C dur, ktorý Besard umiestňuje do piatej polohy hmatníka lutny s využitím prázdneho piateho zboru C ako výsledok zápisu predchádzajúceho hmatu.

Príklad 24: Jean-Baptiste Besard: *Voi sete la mia stella* – intavolácia, takty 8 – 11

Dolce mia vit'e amata (Dolce mia vita)

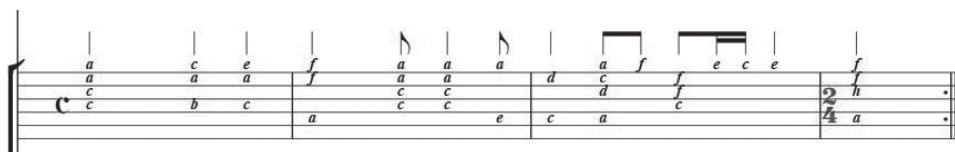
RISM ID no.: 451019596

Skladba pochádza z druhej knihy villanell Lucu Marenzia. Nachádzame ju na strane 13 v rozsahu štyroch strof po troch veršoch s rovnakou štruktúrou ako predchádzajúce piesne. V Besardovom *Thesaur*e sa villanella nachádza na fóliu 55r v úprave pre soprán, alt, bas a lutnu v ladení *in g*.

Intavoláciu Marenziovej villanelly *Dolce mia vit'e amata* uskutočnil Besard tak, že primárne zapisoval vokálne hlasy, ktoré sa nachádzajú v rozsahu lutny v ladení *in g*, ako základ použil bas a alt z vokálnej partitúry. V tomto prípade sa hneď v taktach 1 – 4 stretávame s krížením hlasov, keď Besard intavoluje sopránový hlas (d^2) ako vnútorný hlas tabulatúry a podľa pravidiel a rozsahu nástroja zapisuje altový vokálny hlas ako najvyšší hlas. V druhom takte si všimneme na druhej osminovej note štvrtej doby vynechanie altového tónu cis^2 , ktorý je charakteristickou lydicou kvartou, a namiesto neho intavoluje tón g^1 ako spoločný tón s predchádzajúcim akordom (hmatom). To podľa nášho názoru oslabuje lutnový zápis o podstatnú informáciu – harmonickú situáciu. Keďže sa Besard nedrží prísne počtu hlasov, na niektorých miestach používa dvojhlas, inde trojhlas až po plný súzvuok lutny, vynechanie lydickej kvarty považujeme

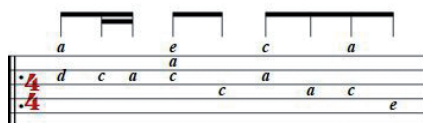
v tomto prípade za nedostatok, pretože mohol hmat rozviesť do nasledujúceho akordického tónu *d* (hmat *f* alebo *a* ako prázdny zbor).⁸¹ Kadenciu v treťom takte stavia na base a alte vokálnych hlasov a dopĺňa ich o akordické tóny daných akordov. Aj v tomto prípade vidíme križenie hlasov, soprán intavoluje pod alt. Z rytmického hľadiska nenachádzame žiadnu odchýlku, Besard sa snaží dodržiavať rytmickú štruktúru vokálnej predlohy.

Príklad 25: Jean-Baptiste Besard: *Dolce mia vit'è amata* – intavolácia, takty 1 – 4

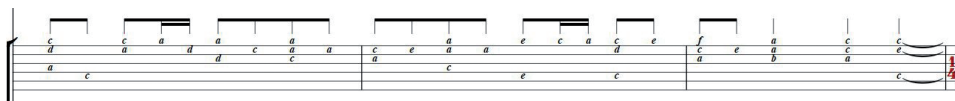


Od piateho taktu evidujeme dôsledné intavolovanie basového hlasu, ktorý je na jednotlivých dobách doplnený tónmi z altu a sopránu. V šiestom takte, vzhľadom na rozsah nástroja, spracováva predovšetkým alt a bas, s občasným dopĺňaním akordických tónov ako v prípade tretej doby, keď pridáva do najvyššieho hlasu lutnového zápisu tón *g*¹ (hmat *a* / prvý zbor). V ôsmom takte na prvej dobe intavolátor pridáva tón *fis*¹ (hmat *e*) ako smerný tón do tónu *g*¹ v nasledujúcom akorde, avšak v ďalšom akorde smeruje chybné do tónu *d*¹ (hmat *a* / druhý zbor). Adíciou tónu *fis*¹ vytvára súzvuk tónov *fis*¹-*c*²-*e*² (tóny *c*²-*e*² sa nachádzajú vo vokálnom parte) s tritónom medzi *fis*¹ a *c*². Na tretej dobe taktu pozorujeme intavoláciu akordu A dur, ktorý Besard zapisuje v záujme prísneho sledovania tónov basového vokálneho hlasu bez tercie (*cis*²) v tvare *a*-*e*¹-*a*¹ (hmat *a*-*c*-*c*). Súzvuk vokálnych hlasov (unisono v oktávovej vzdialenosti) na poslednej dobe oproti tomu dopĺňa o tón *fis*¹ (hmat *e*), čím vytvára durový akord *d*-*fis*¹-*a*¹ (hmat *c*-*e*-*c*).

Príklad 26: Jean-Baptiste Besard: *Dolce mia vit'è amata* – intavolácia, takt 5



Príklad 27: Jean-Baptiste Besard: *Dolce mia vit'è amata* – intavolácia, takty 6 – 8

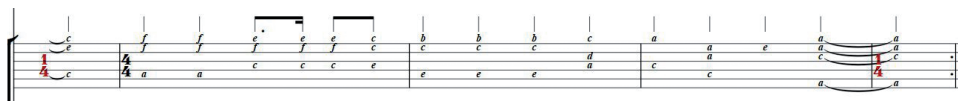


V záverečných štyroch taktach nachádzame v zápise lutnového partu rytmickú zhodu s vokálnymi hlasmi villanelly. Použitím hmatu *barré* sa dostáva do druhej polohy hmatníka lutny (tretia doba / takt 10). Keďže si Besard v jedenástom takte

⁸¹ Pojem prázdny zbor znamená v terminológii lutnových nástrojov nestlačený hmat, zbor zaznieva samostatne len rozkmitom pravej ruky.

zvolil hmat v prvej polohe ako výsledok vedenia hlasov z predchádzajúceho taktu, a teda vynecháva kvintu akordu E dur (tón *h*), nemôže vytvoriť intavoláciu zväčšeného kvintakordu na tretej dobe v takte. Prikláňa sa k jednoduchšiemu variantu intavolácie. V záverečnej kadencii umiestňuje prieťažnú kvartu sopránu do vnútorného hlasu tabulatúry, altový hlas zapisuje ako najvyšší hlas lutnového partu a prísne rešpektuje zápis basu. Kadenciu uzatvára akordom G dur a obohacuje zvukovosť vokálnych partov o terciu a kvintu.

Príklad 28: Jean-Baptiste Besard: *Dolce mia viñe amata* – intavolácia, takty 9 – 13

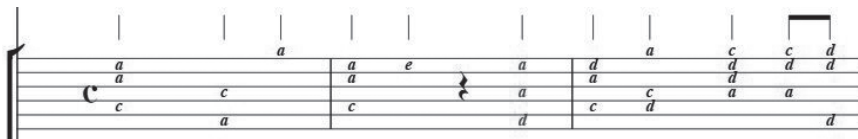


Mi parto ahi sorte ria

RISM ID no.: neuvedené

Skladba pochádza zo štvrtej knihy villanell Lucu Marenzia, ktorú v Benátkach publikoval tlačiar Giacomo Vincenti (Benátky, 1587). Je v rozsahu štyroch strof o štyroch veršoch. Skladba je vytlačená na stranách 32 a 33 – prvá strofa a noty na jednej strane a zostávajúci text piesne na druhej strane. V Besardovej lutnovej antológii nájdeme skladbu na fóliu O 3v, strana 55v, v obsadení pre soprán, alt, bas a lutnový part v podobe francúzskej tabulatúry.⁸² V prípade intavolovania Besard používa ako základ altový a basový hlas vokálnej predlohy, ktoré dopĺňa o akordické hlasy. Z rytmického hľadiska môžeme konštatovať dodržiavanie vokálnej predlohy basového hlasu, v prípade kadencií však kombinuje rytmus všetkých hlasov villanelly. V súvislosti s druhým taktom však chybné uviedol tón *fi*¹ na tretej dobe, čo sme pre zrozumiteľnosť opravili na druhú dobu.⁸³ Aj v tomto prípade sa stretne s krížením vokálnych hlasov v tabulatúrnom parte lutny, sopránový hlas je často intavolovaný o oktávu nižšie, čím sa dostáva do altovej polohy, čo súvisí s využívaním prázdnych zborov a dosiahnutím väčšej zvukovosti nástroja. Záverečný akord C dur intavoluje do piatej polohy hmatníka nástroja s ohľadom na rozvedenie tónu *h*¹ do tónu *c*². Pri akorde C dur používa hmat malého *barré* (takt 5).⁸⁴

Príklad 29: Jean-Baptiste Besard: *Mi parto ahi sorte ria* – intavolácia, takty 1 – 3

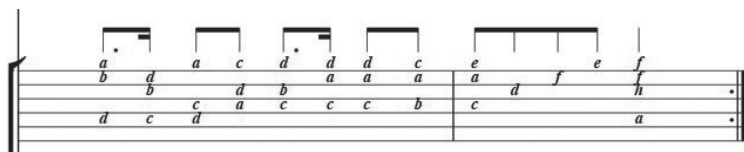


⁸² Originál Marenziovej villanelly je zapísaný o tón vyššie, my sme z hľadiska prispôsobenia vokálnych partov jednotnému ladeniu lutny *in g* pristúpili k transpozícii o veľkú sekundu nadol. Villanellu analyzujeme už v pretransponovanej podobe. Všetky vzťahy sú teda analogické s pôvodnou tóninou.

⁸³ Tým sme rešpektovali vedenie vokálnych hlasov.

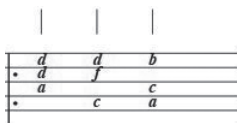
⁸⁴ Struny sa stláčajú prvým prstom do polovice hmatníka nástroja, nie v jeho celej šírke.

Príklad 30: Jean-Baptiste Besard: *Mi parto ahi sorte ria* – intavolácia, takty 4 – 5

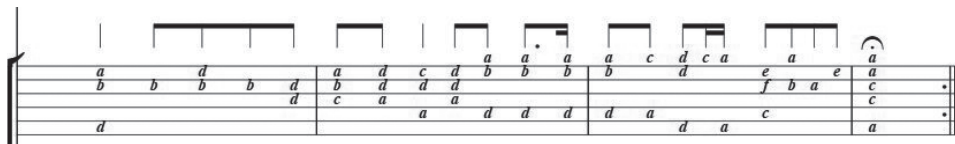


V druhom diele v šiestom takte na druhej dobe vynecháva tón h^1 (soprán) a pri-držiava sa altového a basového vokálneho hlasu. Pre druhý diel je príznačné použitie najmä prvej polohy nástroja, kde je vedenie hlasov menej náročné. Besard podľa vokálnej predlohy pridáva k jednému z tónov akordov spodnú oktavu (to je podmienené basovým vokálnym hlasom) a intavoluje terciu, ktorá sa zväčša nachádza vo vokálnom alte. V predposlednom takte používa pri akorde D dur druhú polohu hmatníka lutny s hmatom *barré*, ale v nasledujúcej osminovej note už polohu opúšťa a používa prázdne zbory. Pre akord D dur Besard z nášho hľadiska použil komplikovanú formu hmatu, ktorá neumožňuje prirodzené znenie lutny, nedodržia dĺžku basovej noty. Záverečným akordom v prvej polohe s využitím prázdnych zborov podporuje oktavový súzvuk vokálnych partov.

Príklad 31: Jean-Baptiste Besard: *Mi parto ahi sorte ria* – intavolácia, takt 6



Príklad 32: Jean-Baptiste Besard: *Mi parto ahi sorte ria* – intavolácia, takty 7 – 10



Dice mi la mia stella

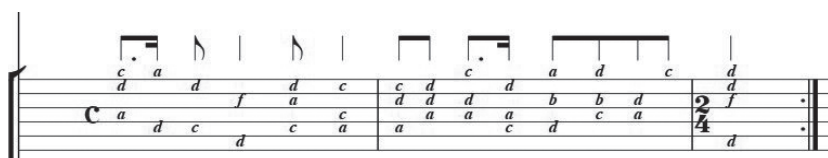
RISM ID no.: 451019596

Skladba pochádza z prvej Marenziovej knihy villanell z roku 1584 (Benátky 1584). Villanella v rozsahu piatich strof o štyroch veršoch sa nachádza na 28. a 29. strane. V pôvodnej Marenziovej tlači sa začína skladba od tónu d^2 a končí sa tónom h^1 . V Besardovom *Thesauze* sa nachádza intavolácia pre lutnu v ladení *in a*.⁸⁵ Lutnista uskutočnil intavoláciu altového a basového hlasu, pričom dôsledne dodržiaval basový hlas ako fundamentálnu líniu. Altový vokálny hlas predstavuje v jeho tabulatúrnom zápise diskantovú líniu a sop-

⁸⁵ Kvôli zachovaniu unifikácie ladenia pre jeden nástroj sme zachovali ladenie *in g* a skladbu pre-transponovali o jeden tón nižšie. Vzhľadom aj na tento fakt sme pristúpili k analýze intavolácie už v jej transponovanej forme.

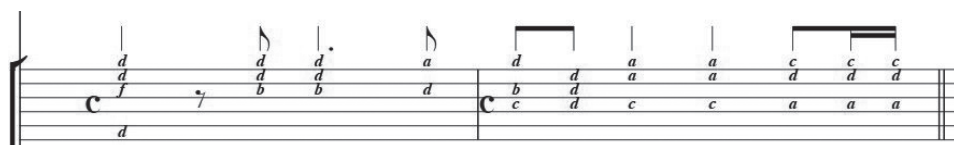
ránový vokálny hlas parciálne zaznamenáva o oktávu nižšie, používa ho ako stredný hlas lutnového zápisu. V prvom diele sledujeme zápis s využitím prázdnych zborov lutny, čím lutnista dosahuje väčšiu rezonanciu nástroja, jedine v prípade hmatu B dur na druhej osmine druhej doby používa hmat *f* (tón d^1), ktorý však mohol tiež využiť ako prázdny druhý zbor. Záverečný akord B dur rieši hmatom *barré* v tretej polohe hmatníka lutny, s doplnením durovej tercie a kvinty do kvintakordického tvaru.

Príklad 33: Jean-Baptiste Besard: *Dice mi la mia stella* – intavolácia, takty 1 – 3



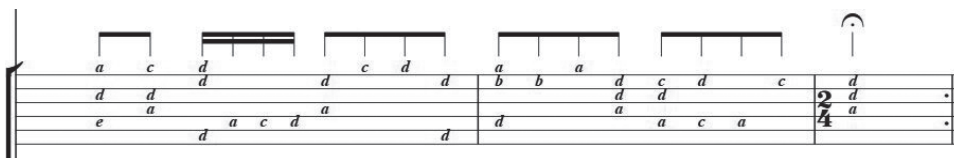
V štvrtom takte na poslednej osminovej hodnote vynecháva durovú terciu, ktorá zaznieva v sopránovom hlase, namiesto nej k tónu c^1 pridáva tón g^1 . Podobný prípad vynechania sopránového tónu sa vyskytuje v nasledujúcom takte. Jediná výnimka je na druhej osminovej note prvej doby, keď tón c^2 zapisuje do altu v lutnovom parte.

Príklad 34: Jean-Baptiste Besard: *Dice mi la mia stella* – intavolácia, takty 4 – 5



Záverečné tri takty villanelly intavoluje nasledovne: na prvej dobe šiesteho taktu umiestňuje sopránový tón c^2 do altu lutnovej tabulatúry, na tretej dobe vytvára kombináciou basového a altového vokálneho hlasu linearitu v tabulatúrnom zápise a dopĺňa ju o tón f^1 (hmat *d*), kvintu v kvintakordickej štruktúre B dur. V predposlednom takte anticipuje tón g^1 jeho zápisom do lutnovej tabulatúry, pričom jeho reálny nástup v sopráne je až na druhej osminovej note prvej doby. V záverečnej kadencii zdôrazňuje predovšetkým lineárnu štruktúru altového hlasu v kombinácii s basovým fundamentom.

Príklad 35: Jean-Baptiste Besard: *Dice mi la mia stella* – intavolácia, takty 6 – 8



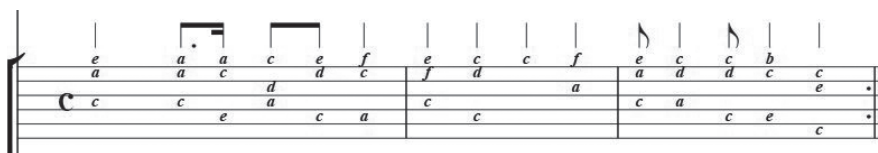
Non posso più soffrire

RISM neuvedené

Skladba pochádza z piatej knihy Marenziových villanell (Benátky, 1587), kde je uvedená na strane 14. Villanella má 4 strofy po 6 veršov, začína sa od tónu d^2 a končí sa

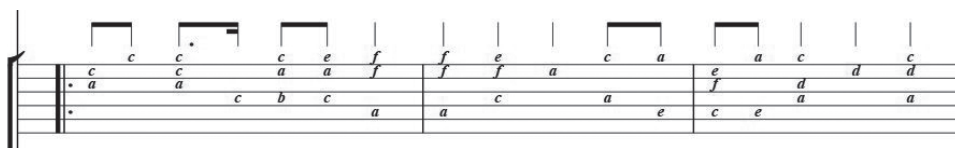
na g^1 . Nachádza sa na dvoch stranách 15 – 16. V Besardovej antológii uvedenú skladbu nájdeme na fóliu O 4r, strana 56r, v rozsahu deviatich taktov. Ako sme už vyššie spomenuli, pod tromi hlasmi *superius*, *altus*, *bassus* sa vyskytuje francúzska lutnová tabulatúra pre lutnu v ladení *in g*. V prípade intavolovania vokálnych hlasov do lutnovej tabulatúry vychádzal Besard z basového a altového vokálneho hlasu. Marenziovu skladbu neobohacuje melodicky, stavia na prísnom dodržiavaní rytmu vokálnych hlasov. V niektorých prípadoch však dopĺňa tóny do tabulatúrnej horizontálnej štruktúry. Sopranový hlas umiestňuje do tabulatúry ako vnútorný hlas alebo dopĺňa neúplný vokálny súzvuk o niektorý akordický tón. Takýto prípad môžeme vidieť už v prvom takte na prvej dobe (umiestňuje soprán d^2 o oktávu nižšie, v tabulatúre znak *a*) alebo na tretej dobe, kde druhá osminová nota dopĺňa súzvuk *d-h¹-d²* vo vokálnom parte o tón f^1 v tabulatúrnom zápise (znak *d*).

Príklad 36: Jean-Baptiste Besard: *Non posso più soffrire* – intavolácia, takty 1 – 3



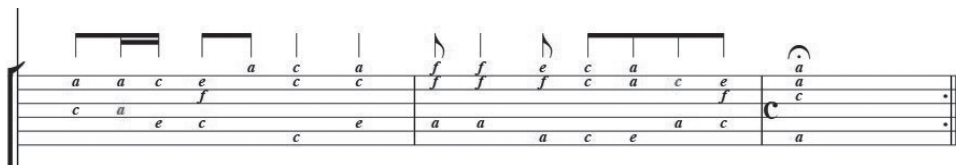
Druhý diel villanelly Besard intavoluje so začiatkom v štvrtom takte. Na prvej dobe dopĺňa znak *c* (tón e^1), ktorým vytvára kvintakord *a-c-e* a obohacuje ním Marenziovu vokálnu predlohu. Na druhej osminovej note následne intavoluje reálny altový tón a^1 prostredníctvom znaku *c* na prvej linajke tabulatúry. Druhá doba taktu zdôrazňuje basovú líniu tým, že súzvuk zaznieva iba na jej prvej osminovej note, ďalej pokračuje len bas, čím sa Besard vyhol opakovaniu rovnakého súzvuku. Nasledujúca doba je založená na zápise altu a basu vokálnych hlasov v pôvodnej hlasovej polohe. Sopranový part je umiestnený o oktávu nižšie, do stredného hlasu tabulatúry (znak *a*). Posledná doba v lutnovom parte pokračuje zápisom basu a altu, vynecháva však terciu. Namiesto toho Besard umiestňuje do súzvuku kvintu (hmat *f* na druhej linajke). V piatom takte na druhej dobe intavoluje kvintakord G dur znejúci vo vokálnej predlohe počas dvoch dôb. Besard však zvolil rytmický variant dvoch štvrtových hodnôt, keď tón *g* (znak *a*) zaznie až na tretej dobe. Posledná doba predstavuje zápis basu a altu vokálnej predlohy. V šiestom takte intavolátor zdvojuje na prvej dobe v oktáve tón *d* (znaky *c* a *f* v tabulatúre) a vynecháva kvintu. Tercia, ktorou je tón fis^1 , je tým pádom zachovaná v najvyššom hlase tabulatúrneho zápisu. Podobnú štruktúru vidíme aj na tretej dobe predchádzajúceho taktu, teraz však Besard pracuje s akordom F dur, keď na tretej dobe dopĺňa tón *f* a vytvára tým opäť oktavové zdvojenie.

Príklad 37: Jean-Baptiste Besard: *Non posso più soffrire* – intavolácia, takty 4 – 6



V siedmom takte Besard v basovom hlase tabulatúrneho zápisu uvádza dvakrát znak *c*, čo však nekorešponduje s basovým vokálnym partom. Pravdepodobne ide o chybu pri tlači. Kým basový vokálny hlas klesá na tónoch *g – f – e*, pôvodný tabulatúrny zápis ostáva na rovnakých tónoch *g – g* (hmaty *c – c* / štvrtý zbor).⁸⁶ Podobne ako v predchádzajúcich prípadoch nie je jeho spôsob zápisu lutnového partu veľmi nápaditý, striktne dodržiava rytmus vokálnej predlohy. Intavolovaný vokálny alt a bas dopĺňa o kvintu, zriedkavo o terciu. Zaujímavo, avšak skôr chybne, riešil záverečnú dobu taktu 8, keď do vrchného hlasu na druhom zbore zapisuje hmat *c* (hmat predstavuje tón *e*¹), pričom v altovom hlase necháva Marenzio zaznieť terciu durovej dominanty *fis*¹, čím vzniká súzvuk *c-e-fis-a*, ktorý, samozrejme, môže vo vokálnej polyfónii 16. storočia vzniknúť prostredníctvom linearity hlasov, tu však predpokladáme skôr chybný zápis v lutnovom parte.⁸⁷ Finálny tón *g* vo vokálnych hlasoch villanelly obohacuje Besard akordom *G dur* v štvorhlasnej úprave s použitím prázdnych zborov.

Príklad 38: Jean-Baptiste Besard: *Non posso più soffrire* – intavolácia, takty 7 – 9



Komparácia villanell

Pri vyhľadávaní konkordancií sme boli úspešní v prípade villanelly *Fuggirò tant' Amore*, z *Il primo libro...*, ktorej konkordanciu sme našli v lutnovej zbierke holandského lutnistu Emanuela Adriansena *Novum Pratum Musicum* (Antverpy, 1592), fólio 56v,⁸⁸ a villanelly *Mi parto ahi sorte ria* z *Il quarto libro...* s konkordanciou v lutnovej tlači talianskeho lutnistu Giovanniho Antonia Terziho *Il Secondo Libro de Intavolatura di Liuto di Giovanni Terzi da Bergamo*. (Benátky, 1599), fólio 53.⁸⁹ To nám umožnilo sledovať rozdielny spôsob intavolovania vokálnych partov do lutnovej tabulatúry. V Adriansenovej tlači sme na základe analýzy tabulatúrneho partu zistili, že ide o intavoláciu pre lutnu v ladení *in a*. Besard však intavoloval pre nástroj v ladení *in g*. Adriansenov spôsob intavolácie má virtuóznejší charakter. Vidíme to predovšetkým na rozmanitom rytmickom členení, používaní ozdôb, melodických behov a hre vo vyšších polohách hmatníka lutny. Besard sa snažil čo najviac rešpektovať vokálne party a pohyb hlasov, čoho výsledkom je prevažne akordický charakter interpretácie. Besard uvádza hlasy v poradí soprán, alt, bas a lutna, Adriansen zas v poradí lutna, *canto*, *tenore* a *basso*. V tlači textu používa repetičné znamienka, čo je bližšie súčasnej praxi, kým Besard používa značenie „*ij*“, ktoré malo tú istú repetičnú funkciu; v tom vykazuje zhodu s Marenziovou predlohou.

⁸⁶ Znak *c* sme opravili na *a* / štvrtý zbor.

⁸⁷ Znak *c* sme opravili na *e* / druhý zbor.

⁸⁸ BROWN, Ref. 18, 1592₆.

⁸⁹ BROWN, Ref. 18, 1599₁₁, fol. 53.

Autorstvo villanelly *Mi parto ahi sorte ria* sa podľa Browna pripisuje Giovannelli-mu, ale podľa *Grove Music Online* Marenziuvi. V našom porovnávacom výskume sme brali zreteľ na spôsob, akým uskutočnil intavoláciu uvedenej villanelly Jean-Baptiste Besard v *Thesauze* a taliansky lutnista Giovanni Terzi v *Il secondo Libro de Intavolatura...* (Benátky, 1599).⁹⁰ V zozname skladieb Terziho lutnovej knihy, nachádzajúcim sa na strane 123, uvádza v časti knihy nazvanej *Canzonette a 3 4 et 5 voci con le sue parole* skladbu s názvom *Mi parto ahi sorte ria* s odkazom na stranu 53. Ako autor villanelly je zapísaný Ruggiero Giovannelli. Vzhľadom na to, že Brown a Grove ju uvádzajú so sporným autorstvom, zaradili sme ju ako komparatívny materiál k Besardovým intavoláciám villanell.

Giovanni Antonio Terzi pristúpil k intavolovaniu uvedenej villanelly inak ako Besard. Terzi neuvádza samostatné vokálne party a sprievodnú lutnovú tabulatúru, ale rovno zapisuje celú villanellu do talianskej lutnovej tabulatúry⁹¹ v trojhlasnej úprave. Villanella má dvojdielnu repetičnú formu AABB. V zápise, ktorý uvádza Terzi, nachádzame terciové paralelizmy vo vrchných hlasoch doplnené basovým hlasom. Rytmus je zaznamenaný menzurálnou notáciou a všetky hlasy sú vedené prevažne syrytmicky, podporujúc homofónnu faktúru a deklamáciu textu. V porovnaní s Besardovým spôsobom intavolovania Marenziovej skladby *Mi parto ahi sorte ria* je Terziho spôsob intavolácie veľmi jednoduchý a podporuje vokálnu interpretáciu.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0006/21 „Transregionálne vzťahy prameňov duchovnej a svetskej hudby z územia Slovenska v 12. – 17. storočí“ (2021 – 2024), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

⁹⁰ *Il secondo libro de intavolatura di liuto di Gio. Antonio Terzi da Bergamo. Nella quale si contengono fantasie, motetti, canzoni, madrigali passè mezi, et balli di varie, et diverse sorti. Novamente da lui data in luce.* (Giacomo Vincenti; Venezia, 1599) RISM 1599¹⁹.

⁹¹ Na rozdiel od francúzskej lutnovej tabulatúry používa čísla na označovanie hmatov a má inverzne zoradené linajky oproti francúzskej lutnovej tabulatúre; pozri HOTTMAR, Lutnová hudba, Ref. 9, s. 25-31.

PRÍLOHA

Konkordancie

Skladba	Originál	J.-B. Besard: <i>Thesaurus Harmonicus</i> (Kolín nad Rýnom, 1603)	Konkordancie
<i>Fuggirò tant’ Amore</i>	<i>Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci</i> (Benátky, 1592), fólio 4 – 5.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 52r.	Emanuel Adriansen: <i>Novum Pratum Musicum</i> (Emanuel Hadrianus. Antverpy, 1592), fólio 56v.
<i>Ard’ogn’hor il cor</i>	<i>Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci</i> (Benátky, 1592), fólio 11r.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 52v.	
<i>Ahime che col fuggire</i>	<i>Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci</i> (Benátky, 1592), fólio A4r (fólio 6 – 7).	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 53r.	
<i>Andar vidi un fanciul</i>	<i>Il Secondo Libro Delle Villanelle A tre Voci, Di Luca Marentio</i> (Benátky, 1592) fólio 9. ⁹²	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 53v.	
<i>Lasso quand’avran fin</i>	<i>Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci</i> (Benátky, 1592) fólio 25.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 54r.	
<i>Voi siete la mia stella</i>	<i>Il Terzo Libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, A Tre Voci</i> (Benátky, 1592) fólio 23.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 54v.	
<i>Dolce mia vitèamara</i>	<i>Il Secondo Libro Delle Villanelle A tre Voci, Di Luca Marenzio</i> (Benátky, 1592) fólio 13.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 55r.	
<i>Mi parto ahi sorte ria</i> ⁹³	<i>Il Quatro Libro Delle Villanelle A tre Voci, Di Luca Marentio</i> (Benátky, 1592) fólio 30	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 55v.	Giovani Terzi: <i>Il Secondo Libro de Intavolatura di Liuto di Giovani Terzi da Bergamo</i> (Giacomo Vincenti, Benátky, 1599), fólio 53r.
<i>Dice mi la mia stella</i>	<i>Il Primo Libro delle Villanelle a tre Voci</i> (MDXCV) (Vincenti, Benátky, 1595), fólio 28.	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 56r.	
<i>Non posso più soffrire</i>	<i>Il Quinto Libro Delle Villanelle A tre Voci con una a Quatro</i> (Girolamo Scotto, Benátky, 1591), fólio 14 .	<i>Il Terzo Libro</i> , fólio 56v.	

⁹² MARENZIO, Luca *Il Secondo Libro Delle Villanelle A tre Voci, Di Luca Marentio* (Venetia 1592) [online]. [cit. 16. 05. 2021] <dostupné na internete> <https://play.google.com/books/reader?id=zhDq1lgC9MgC&printsec=frontcover&output=reader&hl=sk&pg=GBS.PA30>

⁹³ V Brownovom katalógu tlači do roku 1600 sa nachádza uvedená skladba s pripísaním autorstva Ruggierovi Giovanellimu, pozri BROWN, Ref. 18, 1599₁₁, s. 436, 532.

⁹⁴ BROWN, Ref. 18, 1599₁₁, fol. 53.

DI GIO: ANTONIO TERZI. 53

ciffime pa role che mi può far bea to Come ui uer pois'io

senz'alm'e core Porgim'aita Amo re Porgim'a- ita A mo re.

Del Gio- uanello.

Mi parto ahi forteria e'l cor ui lascio e l'affitt'alma mi a

Nè morò nò nò ch'amor non uole nò ch'amor non uole à dio à dio dol-

ciffi mo ben mio dolciffi mo ben mi o.

Di Giulio Renaldi à Cinque Voci

Se di dolor Se di dolor io potef si mori re io potef si mori-

re donna crudele m'hauresti già morto già mor to già mor to m'hauresti

Obr. 1: MARENZIO Luca: *Mi parto ahi sorte ria*.

In: Giovanni Terzi: *Il Secondo Libro de Intavolatura di Liuto di Giovanni Terzi da Bergamo* (Benátky, 1599), fólio 53r.

PRATVM

F Vggiò. A 3. *f*

CANTO.

F Vggiò *f* Fuggirò tant' Amore Che scemerà l'ardore Le fiam-
m'e le cate- ne Che tengono quest'alm'in tanto pene.

TENORE.

F Vggiò *f* Fuggirò tant' Amore Che scemerà l'ardore Le fiam-
m'e le cate- ne Che tengono quest'alma in tante pe- ne.

BASSO.

F Vggiò *f* Fuggirò tant' Amore Che scemerà l'ardore Le fiamm'e ca-
te- ne Che tengono quest'alma in tante pene.

Fuggirò tanto, tanto,
Che cessarà il mio pianto,
Il nodo, l'arco, e l'itrale,
Che tien qu'est'alma, in doglia aspra e mortale.

Fuggirò dunque Amore,
Sciolto dal fiero ardore,
E diò nel fuggire
Donna tu se cagion del mio martire.

Fuggirò il forte laccio,
E evvirò d'impaccio,
Ne di fuggir mi pento,
E scemar qu'est'ardor che nel cor sento.

Obr. 2: MARENZIO Luca: *Fuggirò tant' Amore*.

In: ADRIANSEN, Emanuel: *Novum Pratum Musicum*. (Emanuel Hadrianus. Antverpy, 1592),
fólio 56v.

Summary

INTABULATION OF THE VILLANELLES OF LUCA MARENZIO IN THE LUTE PUBLICATION “THESAURUS HARMONICUS” (KÖLN, 1603) ACCORDING TO JEAN-BAPTISTE BESARD

The study presented here has evaluated the occurrence of compositions by the Italian composer Luca Marenzio in Slovak music collections of the 16th and 17th centuries. Essential information from the findings hitherto is the fact that in an inventory of the music collection of the Church of St. Martin in Bratislava in 1616 we find under Number 20 the publication Marenzio Luca. *Madrigalia quinque vocum antea Venetis* ... (Paul Kaufmann, Nürnberg, 1601), which, as RISM 1601 attests,¹² contains 146 of Marenzio's compositions and one composition by Antonio Bicci from Florence. Besides Bratislava, we find Marenzio's works also in the Bardejov and Levoča collections of music from the 16th and 17th centuries. These are sacred compositions, which we find in publications by Abraham Schade especially from 1611 and 1612, and also among manuscript music items like *Tabulatúrny zborník Jána Šimbrackého I.* (Ján Šimbracký's Tablature Collection I.) sign. 13 992 (3A) and *Rukopisný zborník* (Manuscript Collection), sign. 74 A. Myrányi's catalogue of the *Bardejov Collection of Music* registers 5 pieces by Luca Marenzio.

What was of particular interest to us, however, was Jean-Baptiste Besard's lute publication *Thesaurus Harmonicus* (Köln, 1603), where we find ten of Marenzio's villanelles from the years 1584 – 1587, which Besard intabulated. We were also interested in his method of approaching the individual vocal compositions and bringing their music into the tablature entry of the lute. Having analysed the intabulation of all compositions, we have ascertained that the lutist took the bass and alto/tenor voice of the vocal model as his foundation and either omitted the soprano voice, or at an opportune moment incorporated it in the tablature as a median voice. In many cases he sought to respect the acoustic potential of the instrument, and at suitable places he complemented the vocals with chordal tones in a context of triads. As regards the rhythms, he sought to respect the structuring of the vocals. Compared, however, with Adriansen's intabulation of *Fuggirò tant' amore*..., Besard's is not so inventive and “virtuoso”. On the other hand, when compared with the intabulation by the Italian lutist Giovanni Terzi of the Giovanelli/Marenzio villanelle *Mi parto* ..., Besard's mode of intabulation represents an adequate answer to the lyrical villanelle.

TEMNÉ HODINKY „TENEBRAE“ NOVOOBJAVENÉHO FRAGMENTU V ŠTÁTNOM ARCHÍVE TRENČÍN

VERONIKA GARAJOVÁ

Mgr. Veronika Garajová, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: veronika.garajova@savba.sk

ORCID: 0000-0002-0570-4598

ABSTRACT

During source research in 2021, a medieval notated fragment was discovered, which currently forms the upper cover of a book of accounts, *Regestum pecuniarum ecclesiae xendochii et orphanorum*, of 1607. The State Archive in Trenčín holds a relatively large number of extant medieval notated manuscripts. In total, the archive has preserved twenty-two, along with the newly discovered fragment twenty-three, notated manuscript fragments, seventeen of which contain Bohemian notation. Among the fragments notated with Bohemian notation, six fragments were identified as having originated from a single, today unfortunately incomplete, liturgical codex. The newly discovered fragment also belongs to this group. The aim of this study is the musical-liturgical and music-palaeographic analysis of this newly discovered fragment.

Keywords: cantus planus, plainchant, plainsong, tenebrae, fragment, analysis, comparison

Úvod

V roku 2020 bola vydaná publikácia *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii Aevi e civitate Trenchini*,¹ ktorá priniesla poznatky interdisciplinárnych výskumov najstarších notovaných stredovekých prameňov Štátneho archívu v Trenčíne. Po pub-

¹ GARAJOVÁ, Veronika: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Trenchini. Tomus VI*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2020.

likovaní riaditeľ archívu Mgr. Peter Brindza, PhD., dodatočne vo fondoch Štátneho archívu v Trenčíne objavil „nový“ stredoveký notovaný zlomok – fragment antifonára. Ten v súčasnosti tvorí vrchný obal účtovnej knihy *Regestum pecuniarum ecclesiae xendochii et orphanorum* z roku 1607. Zlomok patrí do skupiny šiestich fragmentov antifonára,² ktoré sú dielom jedného pisára a notátora a pôvodne boli súčasťou toho istého stredovekého liturgického kódexu.

Hudobno-paleografická analýza fragmentu

Zlomok dokumentuje českú notáciu s prienikom kvadratickej notácie, pod vplyvom ktorej sa viditeľne modifikujú najmä neumové znaky *torculus* a *porrectus*.³ Rovnako ako v prípade príbuzných zlomkov novonájdenny fragment používa 12 sústav 4-linajkovej notovej osnovy červenej farby ohraničenej dvojitém červeným orámovaním s použitím klúčov C a F. *Punktum* je v tvare pravidelného kosoštvorca. *Pes* má klasický český tvar, ktorý tvoria dva *punkty* spojené šikmým ramenom. *Clivis* má métsky tvar. *Scandicus* je tvorený radom doprava stúpajúcich *punktov*, ktoré sú navzájom spojené jemným vlásoknicovým ťahom. *Climacus* pozostáva z troch samostatných doprava klesajúcich *punktov*. Neumové znaky *torculus* a *porrectus* sú ovplyvnené kvadratickou notáciou. V tvaroch oboch znakov je vo väčšine prípadov modifikované prostredné *punktum*. Notátor používal i druhý variant zápisu *torculu*, v ktorom sa pod vplyvom kvadratickej notácie písali všetky tri *punkty*.

Tento typ českej notácie je príbuzný najmä okruhu olomouckých rukopisov, pre ktorý je rovnako charakteristická zmiešaná sústava českej a kvadratickej notácie. Notácia zlomku Štátneho archívu v Trenčíne sa najviac približuje rukopisom *Antifonár CO 6* a *Antifonár CO 7* Knihovny pražské metropolitní kapituly sv. Václava a fragmentom liturgických kódexov v knižnici Vlastivědného muzea v Olomouci.⁴

² Zlomky: MMTN – Kn/I – 11, MMTN – Kn/I – 12, MMTN – Kn/I – 13, MMTN – Kn/I – 15, MMTN – Kn/I – 18, MMTN – Kn/I-27. Detailnejšie pozri: Ref. 1, s. 27.

³ Tento typ zmiešanej notácie je príznačný najmä pre pramene pochádzajúce z okruhu Olomouckého skriptória. Bližšie pozri: VESELOVSKÁ, Eva: Česká notácia na Slovensku v období stredoveku. In: *Musicologica Slovaca*, 2011, roč. 28, č. 2, s. 173-206; VESELOVSKÁ, Eva: Bohemian Notation in the Medieval Slovakia. In: *Hudební věda*, 2012, roč. 49, č. 4, s. 337-376.; VESELOVSKÁ, Eva: Die böhmische Notation in der Slowakei im 14. und 15. Jahrhundert. In: HULKOVÁ, Marta (ed.): *Musicologica istropolitana VI*. Bratislava: Stimul, 2007, s. 9-57.; GARAJOVÁ, Ref. 1, s. 5-136.

⁴ ČERVENKA, Stanislav – Jana HRBÁČOVÁ: Fragmenty středověkých liturgických kodexů v knihovně Vlastivědného muzea v Olomouci. In: *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci*, 2013, č. 306, s. 37-54.

Tabuľka 1: Porovnanie neumových znakov Antifonára CO 6, Antionára CO 7 a fragmentu Štátneho archívu Trenčín

Zmiešaná sústava českej a kvadratickej notácie								
Názov kódexu	Punctum	Pes	Clivis	Scandicus	Climacus	Torculus	Porrectus	Custos
CO 6 Antiphonarium ⁵								
CO 7 Antiphonarium ⁶								
Fragment ŠA TN								

Obsahovo-melodická analýza fragmentu

Tenebrae – „temné hodinky“

Fragment antifonára dokumentuje tzv. „temné hodinky“ – *lat. „tenebrae“* –, Zeleného štvrtka slávené vo Veľkom týždni, vešpery a jednu antifónu prvého nokturna Veľkého piatka.⁷ Celkovo zlomok dochováva 21 spevov tejto časti liturgického roka.

Pojmom „temné hodinky“ sa označuje matutínium a laudy Zeleného štvrtka až Bielej soboty slávené počas Veľkého týždňa. Liturgia matutína pozostávala z troch noktúrn, pričom každé nokturno obsahovalo tri žalmy, po ktorých nasledovali tri čítania – lekcie (úryvky zo Svätého písma) a spievané responzóriá. Počas Veľkonočného tridua sa na konci prvého nokturna každého matutína spievali žalospevy zo Starého zákona, z knihy Nárekov, tzv. Jeremiášove náreky alebo Lamentácie.⁸ Pre samotný obrad je príznačné postupné zhasínanie 15 sviečok, vždy jednej po každom žalme. Na záver spevu *Benedictus Dominus* sa po zhasnutí všetkých sviečok následne v tme spievalo „*in tenebris*“ (v tme). Liturgické slávenia večerných modlitieb Veľkonočného trojdňa (*lat. triduum*) bývali mimoriadne dlhé. Z toho dôvodu sa pre lekcie vyberali len niektoré verše z knihy Nárekov. Počas stredoveku sa následne kryštalizovali rôzne poradia a sledy veršov Lamentácií, ktoré reflektovali potreby a zvyky lokálnych cirkevných tradícií a stali sa charakteristickými pre určitý región či diecézu.⁹

⁵ CO 6 Antiphonarium, Zemský archív Opava, pobočka Olomouc, knihovna Metropolitní kapituly svätého Václava (Olomouc); BISTRICKÝ, Jan – BOHÁČEK, Miroslav – ČÁDA, František: *Seznam rukopisů metropolitní kapituly v Olomouci*. Praha : Státní archiv v Opavě, 1961.

⁶ CO 7 Antiphonarium, Zemský archív Opava, pobočka Olomouc, Knihovna metropolitní kapituly svätého Václava (Olomouc); BISTRICKÝ – BOHÁČEK – ČÁDA, Ref. 5.

⁷ CALDWELL, John: *Tenebrae*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume 25. New York : Oxford University Press, 2001, s. 282.

⁸ VESELOVSKÁ, Eva: *Lamentatio Jeremiae v stredovekých prameňoch so vzťahom k územia Slovenska*. In: URBANCOVÁ, Hana, (ed.): *Lament v hudbe*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2009, s. 147.

⁹ CALDWELL, Ref. 7, s. 282.; HARPER, John: *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century*. New York : Oxford University Press, 2001, s. 139-144.

Témou Jeremiášových nárekov (Lamentácií) sa v prameňoch bývalej Kapitulskej knižnice pri Dóme sv. Martina (*Bratislavský antifonár II*, *Bratislavský antifonár III* a *Bratislavský antifonár IV*) v porovnaní s *Istanbulským antifonárom*¹⁰ a *Ostrihomským notovaným breviárom z Prahy*¹¹ zaoberala vo svojej štúdiu *Lamentatio Jeremiae v stredovekých prameňoch so vzťahom k územiu Slovenska*¹² Eva Veselovská. Najnovšou štúdiou, ktorá sa dotýka témy Lamentácií v prameňoch so vzťahom k územiu Slovenska, je práca *Newly Identified Codex Leaves from a Fifteenth-Century Transylvanian Antiphoner in Martin*¹³ maďarskej hudobnej historičky Gabrielly Gilányi. Gilányi v nej analyzuje fragmenty *Antifonára MSBaFrSk 25757* a *MSBaFrSk 02845/02745* zo Slovenskej národnej knižnice,¹⁴ ktoré radí do skupiny fragmentov uložených v maďarských¹⁵ a rumunských zbierkach.¹⁶ Pôvodne boli zlomky súčasťou jedného kódexu – tzv. *Transylvánskeho antifonára*, ktorý reprezentuje kultúru františkánov stredovekého Uhorska.¹⁷

Prvým zachovaným spevom zlomku je posledná antifóna ranných chvál Zeleného štvrtka (*Fer. 5 in Cena Dom.*): antifóna na Benediktus *Traditor autem dedit eis* (005169). Za ňou nasledujú spevy dennej modlitby: *Kyrie eleison Christe eleison* (909040), *Jesu Christe in passurus* (008446.1), *Alpha et omega tu finis* (850156), *Domine miserere* (008443), *Christus dominus factus est* (008443), *Kyrie eleison Christe eleison* (909040), *Qui expansis in cruce manibus* (008444), *Stella matutina ergo victima* (850290), *Domine miserere Christus dominus factus est* (850366), *Kyrie eleison Christe eleison* (909040), *Qui prophetice prompsisti ero* (008447), *Sol lucifer mundi patris* (850286), *Vita in ligno moritur* (008449), *Rex Christe** (008384), *Laus tibi Christe** (830198), *Christe audi**, *Maria sis propicia**, antifóny vešpier *Calicem salutaris accipiam* (001754), *Cum his qui oderunt pacem* (002008), *Ab hominibus iniquis libera* (001199), *Custodi me a laqueo quem* (002082), *Considerabam ad dexteram et*

¹⁰ SZENDREI, Janka: *The Istanbul Antiphonal: About 1360*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2002.

¹¹ SZENDREI, Janka: *Breviarium notatum Strigoniense: saeculi XIII*. Budapest : Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 1998.

¹² VESELOVSKÁ, Ref. 8, s. 146-156.

¹³ GILÁNYI, Gabriella: *Newly Identified Codex Leaves from a Fifteenth-Century Transylvanian Antiphoner in Martin*. In: VESELOVSKÁ, Eva, (ed.): *The Image of Piety in Medieval Manuscripts in Slovakia and in Europe*. Bratislava : Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, 2021, s. 26-42.

¹⁴ LAZORÍK, Eduard: *Stredoveké rukopisné fragmenty na tlačiarňach 16. storočia z fondu františkánskych knižníc Slovenskej národnej knižnice*. Martin : Slovenská národná knižnica, Odbor správy a spracovania HKD a HKF, 2019, sek. 8, s. 36.

¹⁵ Fragmenty: *H-Bs Fr. l. m. 87*, Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtára, Budapešť (Maďarsko) a *H-GGn Ant. 674*, Gyöngyösi Ferences Könyvtár, Gyöngyös (Maďarsko).

¹⁶ RO-MCsm Cz. Fr. 10, Muzeul Secuiesc al Ciucului, Miercurea Ciuc (Rumunsko).

¹⁷ V skupine fragmentov identifikovala Gilányi zlomok *H-GGn Ant. 674* (Františkánska knižnica, Gyöngyös), ktorý dokumentuje časť prvého nočného psalmsu (*Fer. 6 in Parasceve*) *SIN Audierunt quia ingemisco ego* (Lamen1:21), *THAU Ingrediatur omne malum eorum coram* (Lamen1:22), responzóriom *Velum templi scissum est et omnis* (007821) a príslušný verš *Amen dico tibi hodie mecum eris in paradiso* (007821a). Nanešťastie sme uvedené výskumy a z nich prameniace poznatky pri komparácii a spracovávaní zlomku Štátneho archívu Trenčín (ďalej len ŠA TN) nemali možnosť využiť. Fragment ŠA TN totiž dochováva práve časť Veľkej noci, ktorá leží presne medzi časťami liturgického poriadku, ktorý dané štúdie spracovávajú.

(001891), *Cenantibus autem accepit* (001781) a antifóna prvého nokturna Veľkého piatka *Astiterunt reges terrae et* (001506).

Na území Slovenska sa oficium temných hodínok zachovalo celkovo v siedmich prameňoch – v troch fragmentárne zachovaných rukopisoch: v zlomku antifonára Štátneho archívu v Prešove,¹⁸ v antifonári MMLE XXII/256 (Štátny archív v Prešove, špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči),¹⁹ antifonári MMLE XXII/308²⁰ a v štyroch kompletných kódexoch – v *Bratislavskom antifonári V*,²¹ *Bratislavskom antifonári III*,²² *Bratislavskom antifonári IV*²³ a *Bratislavskom antifonári IIB*.²⁴ Obsahovo sa žiadny z uvedených rukopisov úplne nezhoduje s obsahom fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne. Spoločným a zjednocujúcim prvkom všetkých skúmaných materiálov sú iba antifóny na Benediktus *Traditor autem dedit* (005169) a antifóny vešpier, ktoré sú v každom rukopise.

Fragment *Antiphonarium 2* (Štátny archív v Prešove) nedochováva celé oficium. Zlomok MMLE XXII/256 aj fragment Štátneho archívu v Trenčíne po antifóne *Traditor autem dedit eis* zhodne dokumentujú spev *Kyrie eleison Christe eleison*. Od tohto miesta sa liturgické poriadky fragmentov líšia. Rukopis MMLE XXII/256 síce obsahuje spevy *Domine miserere Christus dominus factus est*, *Jesu Christe in passurus*, *Qui propheticè prompsisti ero*, *Vita in ligno moritur* a *Christus dominus factus est*, ktoré dokumentuje aj liturgický poriadok fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne. Ich poradie sa však v rámci rukopisov líši. Zásadným rozdielom medzi uvedenými prameňmi je aj absencia kľúčových spevov *Alpha et omega tu finis* (850156), *Stella matutina ergo victima* a *Sol lucifer mundi patris* vo fragmente MMLE XXII/256.

¹⁸ <http://cantus.sk/source/29822>; BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Notované fragmenty gregoriánskeho chorálu v archívno-knižničných fondoch Bardejova, Prešova a Levoče*. Ružomberok : Verbum, 2010, s. 91-93.

¹⁹ Magistrát mesta Levoče, sign. XXII/256, <http://cantus.sk/source/29838>; BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 18, s. 137-141.

²⁰ BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 18, s. 123-125.

²¹ Dostupné online: <http://cantus.sk/source/6775>; SOPKO, Július: *Stredoveké kódexy slovenskej proveniencie 1. Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin : Matica slovenská, 1981, č. 39.; SZENDREI, Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1981, č. 28.; VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 91-100.

²² Dostupné online: <http://cantus.sk/source/14018>; KNAUZ Nándor: *A pozsonyi káptalannak kéziratái – Codices manuscripti capituli Posoniensis*. Budapest : Nyomatott Horák Egyed betűivel, 1870, č. 1; SOPKO, Ref. 21, č. 7; SZENDREI, Ref. 21, č. 1.; VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 68-83.

²³ Dostupné online: <http://cantus.sk/source/2284>; KNAUZ, Ref. 22, č. 4.; SOPKO, Ref. 21, č. 29; SZENDREI, Ref. 21, č. 73.; VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 84-91.

²⁴ Dostupné online: <http://cantus.sk/source/3192>; SOPKO, Július. *Stredoveké kódexy slovenskej proveniencie 1. Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*, č. 30; SZENDREI, Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, č. 3; KNAUZ, Ref. 22, č. 4.; VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 65-67.

Tabuľka 2: Porovnanie liturgického obsahu prameňov Antifonár MMLE XXII/256 a fragmentu Štátneho archívu Trenčín

Antifonár MMLE XXII/256	Cantus ID		Cantus ID		Fragment Štátneho archívu Trenčín
Traditor autem dedit eis	005169	L ²⁵	A	005169	Traditor autem dedit eis
Kyrie eleison Christe eleison Kyrie eleison	909040	L	Ky	909040	Kyrie eleison*
Domine miserere Christus dominus factus est	850366	L	Ky	008446.1	Jesu Christe qui passurus
Qui expansis in cruce manibus	008444	L	Ky	850156	Alpha et omega tu finis
Kyrie eleison Christe eleison Kyrie eleison	909040	L	Ky	850366	Domine miserere Christus dominus factus est
Jesu Christe qui passurus	008446.1	L	Ky	909040	Kyrie eleison Christe eleison
Kyrie eleison*	909040	L	Ky	008444	Qui expansis in cruce manibus
Domine*	850336	L	Ky	850290	Stella matutina ergo victima
Qui propheticę prompsisti ero	008447	L	Ky	850366	Domine miserere Christus dominus*
Kyrie eleison*	909040	L	Ky	909040	Kyrie eleison Christe eleison
Domine miserere*	850336	L	Ky	008447	Qui propheticę prompsisti ero
Vita in ligno moritur	008449	L	Ky	850286	Sol lucifer mundi patris
Christus dominus factus est	008443	L	Ky	008449	Vita in ligno moritur
Kyrie eleison*	909040	L	Ky		xxx
Christus factus est	505005	L	Gr		xxx
Rex Christe factor*	008384	L	H	008384	Rex Christe*
xxx			H	830198	Laus tibi Christe*
xxx					Christe audi*
xxx					Maria sis propicia*

Veľmi zaujímavý je pre porovnanie liturgického obsahu trenčianskeho zlomku fragment antifonára *MMLE XXII/308*²⁶ Spišského archívu v Levoči, a to aj napriek tomu, že neobsahuje celé oficium Zeleného štvrtka. *Recto* strana zlomku dochováva 14 spevov, z toho jeden spev [*Qui pro*]pheticę prompsisti ero je neúplný. *Verso* strana dokumentuje 8 úplných spevov a jeden neúplný (*Astiterunt reges terrae et principes*). Obsah tohto levočského zlomku sa do veľkej miery zhoduje s obsahom fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne.

Zaujímavá je najmä zhoda obsahu v časti: *Sol lucifer mundi patris*, *Rex Christe**, *Laus tibi Christe** a *Maria sis propicia**. Spev *Sol lucifer mundi patris* sa v rámci online databáz nachádza iba v troch prameňoch – v predmetnom zlomku antifonára *MMLE XXII/308*, v kódexe *A-Gu 29*²⁷ a v pražskom *Breviári XIV A 19* Národní knihovny České

²⁵ V tabuľkách porovnávajúcich liturgický obsah rukopisov sa príslušné žánre skracujú nasledovne: L – laudy, A – antifóna, Ky – kyrie, H – hymnus, Gr – graduale.

²⁶ Magistrát mesta Levoče, sign. XXII/308, Štátny archív v Prešove, špecializované pracovisko Spišský archív v Levoči; <http://cantus.sk/source/29833>; BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 18, s. 123-125.

²⁷ Graz, Universitätsbibliothek, 29; A-Agu 29, Antifonár Sankt Lambrecht. Dostupné online: <https://cantus.uwaterloo.ca/source/123610>

republiky.²⁸ Druhým dôležitým spevom je verš *Laus tibi Christe** procesiového hymnu *Rex Christe factor omnium*, ktorý sa rovnako ako predchádzajúci spev nachádza v on-line databázach len v troch prameňoch: v antifonári *MMLE XXII/308*, v kódexe *A-Gu 29* a v liturgickom kódexe *Breviarium monasticum*.²⁹ Liturgický poriadok fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne nadväzuje na daný spev nárekmi *Christe audi* a *Maria sis propicia*. Pri porovnávaní daných spevov v rámci liturgických poriadkov iných kódexov výskum sťažoval fakt, že dané spevy nie sú v databáze indexované Cantus ID identifikátorom. Spevy sa uvádzajú zhodne so spevmi *Rex Christe factor omnium* a *Laus tibi Christe* v rukopisoch *Antiphonarium MMLE XXII/308* a v kódexe *A-Gu 29*. Použitie tohto liturgického radenia nevieme verifikovať v rukopise *Breviarium monasticum*. Tým, že spevy nie sú indexované, liturgický poriadok daného kódexu zverejnený v on-line databáze *Plainchant sources in Poland – Cantus Planus in Polonia* – spevy nedokumentuje a nemali sme k dispozícii ani zdigitalizovanú verziu prameňa.³⁰ V prípade rukopisov antifonára *MMLE XXII/308*, kódexu *A-Gu 29* boli časti oficiálne identifikované na základe digitalizovaných rukopisov dostupných v rámci databázy. Vo všeobecnosti však pri porovnaní liturgického poriadku kódexu *Breviarium monasticum* nenachádzame s liturgickým poriadkom fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne (okrem hymnu *Rex Christe factor omnium* a verša *Laus tibi Christe*) žiadnu inú paralelu. Oba liturgické poriadky sa od seba líšia. Rovnako je to aj v prípade štyroch liturgických kódexov slovenskej proveniencie *Bratislavského antifonára V*, *Bratislavského antifonára III*, *Bratislavského antifonára IV* a *Bratislavského antifonára IIb*.

Tabuľka 3: Porovnanie liturgického obsahu prameňov Antionár *MMLE XXII/308* a fragmentu Štátneho archívu Trenčín

Antifonár MMLE XXII/308	Cantus ID		Cantus ID		Fragment Štátneho archívu Trenčín
Qui propheticę prompsisti ero	008447	L	Ky	008447	Qui propheticę prompsisti ero
Sol lucifer mundi patris	850286	L	Ky	850286	Sol lucifer mundi patris
O Maria genitrix et pia pro	xxx	L	Ky	008449	Vita in ligno moritur
Domine miserere*	850185	L	Ky		xxx
Christus dominus*	505005	L	Gr		xxx
Rex Christe factor*	008384	L	H	008384	Rex Christe*
Laus tibi Christe*	830198		H	830198	Laus tibi Christe*
Christe audi	xxx				Christe audi*
Maria sis propitia	xxx				Maria sis propicia*

*Bratislavský antifonár V*³¹ uvádza po antifóne na Benediktus *Traditor autem dedit eis* vo svojom liturgickom poriadku 4 spevy Kyrie: *Kyrie eleison*, *Domine miserere Christus*, *Kyrie eleison Christe eleison Kyrie eleison* a *Jesu Christe qui passurus advenisti propter*.

²⁸ <http://cantusbohemiae.cz/source/4478>

²⁹ Theol. Lat. Qu. 149, Berlin Staatsbibliothek. Dostupné online: <http://cantus.ispan.pl/source/22868?page=31>

³⁰ Obrazová príloha kódexu *Breviarium monasticum* nie je ku dnešnému dňu v databáze dostupná, čo nateraz znemožnilo porovnať výskyt spevov v rámci daného liturgického poriadku.

³¹ VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 91-100. *Bratislavský antifonár V*, Slovenský národný archív SNA 17, Dostupné online: <http://cantus.sk/source/6775>

Tabuľka 4: Porovnanie liturgického obsahu prameňov *Bratislavského antifonára V* a fragmentu Štátneho archívu Trenčín

Bratislavský antifonár V	Cantus ID			Fragment Štátneho archívu Trenčín	Cantus ID
Traditor autem dedit eis signum dicens	005169	L	A	Traditor autem dedit eis	005169
Kyrie eleison*	909040	L	Ky	Kyrie eleison*	909040
Domine miserere Christus*	850366	L	Ky	Jesu Christe qui passurus	008446.1
Kyrie eleison Christe eleison Kyrie eleison	909040	L	Ky	Alpha et omega tu finis	850156
Jesu Christe qui passurus advenisti propter	008446.1	L	Ky	Domine miserere	850366
xxx		L	Ky	Kyrie eleison Christe eleison	909040
xxx		L	Ky	Qui expansis in cruce manibus	008444
xxx		L	Ky	Stella matutina ergo victima	850290
xxx		L	Ky	Domine miserere Christus dominus*	850366
xxx		L	Ky	Kyrie eleison Christe eleison	909040
xxx		L	Ky	Qui propheticę prompsisti ero	008447
xxx		L	Ky	Sol lucifer mundi patris	850286
xxx		L	Ky	Vita in ligno moritur	008449
xxx		L	Ky	xxx	
xxx		L	Gr	xxx	
xxx		L	H	Rex Christe*	008384
xxx			H	Laus tibi Christe*	830198
xxx				Christe audi*	
xxx				Maria sis propicia*	

Liturgický poriadok kódexov *Bratislavského antifonára III*, *Bratislavského antifonára IV* a *Bratislavského antifonára IIb* navzájom nie sú príliš odlišné. Všetky tieto kódexy boli súčasťou bývalej Kapitulskej knižnice pri Dóme sv. Martina. Ako reprezentatívny rukopis oficiálne Zeleného štvrtka bol zvolený rukopis *Bratislavského antifonára IV*, ktorý je najstarším rukopisom trojice bratislavských antifonárov a dokázateľne bol vyhotovený pre Bratislavu.³² Odpisovým vzorom pre *Bratislavský antifonár IV* bol rukopis dokumentujúci ostrihomskú liturgickú tradíciu. *Bratislavský antifonár IV* následne pravdepodobne slúžil ako odpisový vzor pre *Bratislavský antifonár IIb*. Tejto hypotéze napovedá aj zhodné radenie spevov ranných chvál Zeleného štvrtka oboch spomínaných rukopisov.³³ Odchýlky medzi *Bratislavským antifonárom III* a *Bratislavským antifonárom IV* sú najmä v rozdielnom počte spevov a ich radení. Smerodajné a dôležité medzi spevmi Kyrie sú najmä *Jesu Christe qui passurus*, *Qui propheticę prompsisti ero*, *Qui expansis in cruce manibus*, *Vita in ligno moritur* a *Domine miserere Christus dominus factus est* (850366). Najväčší rozdiel v textovej skladbe porovnávaných liturgických poriadkov je v speve *Do-*

³² VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 85.

³³ Tento fakt uvádza vo svojej štúdii *Lamentatio Jeremiae v stredovekých prameňoch so vzťahom k územiu Slovenska* Eva Veselovská, ktorá porovnávala textovú aj melodickú skladbu prvého nokturna matutína slávností nočných modlitieb paschálneho trojdňa bratislavských antifonárov. Svoj predpoklad opiera najmä o presné textové rozdiely (chyby pisárov) v slovách a veršoch *Bratislavského antifonára IV* a *Bratislavského antifonára IIb*. VESELOVSKÁ, Ref. 8, s. 146-157.

mine miserere Christus dominus factus est. Ten sa v *Bratislavskom antifonári III* v oficiu Zeleného štvrtka nevyskytuje vôbec. Ostatné spevy sa zhodne nachádzajú v oboch liturgických kódexoch, avšak v inom radení. *Bratislavský antifonár III* pracuje so spevmi v poradí *Jesu Christe qui passurus, Qui propheticę prompsisti, Qui expansis in cruce, Vita in ligno moritur*. *Bratislavský antifonár IV* obsahuje ako prvý v poradí vyššie spomínaný spev *Domine miserere Christus dominus factus est*. Za ním nasledujú *Qui expansis in cruce, Jesu Christe qui passurus, Qui propheticę prompsisti* a *Vita in ligno moritur*.

Tabuľka 5: Porovnanie liturgického obsahu prameňov *Bratislavského antifonára III, Bratislavského antifonára IV, Bratislavského antifonára IIb* a fragmentu Štátneho archívu Trenčín

Bratislavský antifonár III	Bratislavský antifonár IV	Bratislavský antifonár IIb			Fragment Štátneho archívu Trenčín
Traditor autem dedit	Traditor autem dedit	Traditor autem dedit	L	AB	Traditor autem
Kyrie eleison Christe	Kyrie eleison Christe	Kyrie eleison Christe	L	Ky	Kyrie eleison*
Domine miserere nobis	Domine miserere Christus	Domine miserere Christus	L	Ky	Jesu Christe qui passurus
Jesu Christe qui passurus	Qui expansis in cruce	Qui expansis in cruce	L	Ky	Alpha et omega tu finis
Christus dominus factus	Kyrie eleison Christe	Kyrie eleison Christe	L	Ky	Domine miserere Christus
Kyrie eleison Christe	Jesu Christe qui passurus	Jesu Christe qui passurus	L	Ky	Kyrie eleison Christe eleison
Domine miserere*	Kyrie eleison*	Kyrie eleison*	L	Ky	Qui expansis in cruce manibus
Qui propheticę prompsisti	xxx	Domine*	L	Ky	Stella matutina ergo victima
Christus dominus*	Qui propheticę prompsisti	Qui propheticę prompsisti	L	Ky	Domine miserere Christus dominus*
Kyrie eleison Christe	Kyrie eleison*	Kyrie eleison*	L	Ky	Kyrie eleison Christe eleison
Domine miserere*	xxx	xxx	L	Ky	Qui propheticę prompsisti ero
Qui expansis in cruce	xxx	xxx	L	Ky	Sol lucifer mundi patris nuntius
Christus dominus*	xxx	xxx	L	Ky	xxx
Kyrie eleison Christe	xxx	xxx	L	Ky	xxx
Domine miserere*	Domine miserere*	Domine miserere*	L	Ky	xxx
Vita in ligno moritur	Vita in ligno moritur	Vita in ligno moritur	L	Ky	Vita in ligno moritur
Christus dominus*	Christus factus est	Christus factus est	L	Ky	xxx
Kyrie eleison Christe	Kyrie eleison*	Kyrie eleison*	L	Ky	xxx
Christus factus est	Christus factus est	Christus factus est	L	Gr	xxx
Rex Christe factor	Rex Christe factor*	Rex Christe factor*	L	H	Rex Christe*
					Laus tibi Christe*
					Christe audi*
					Maria sis propicia*

Z liturgického hľadiska je trenčianskemu fragmentu najbližšie pražský *Breviár XIV A 19*³⁴ a *Antifonár A-Gu 29*³⁵ z benediktínskeho kláštora Sankt Lambrecht v Rakúsku. Aj napriek veľkej zhode liturgického obsahu fragmentu s danými liturgickými rukopismi obsah nie je totožný ani s jedným z uvedených prameňov.

Tabuľka 6: Porovnanie liturgického obsahu prameňov *Breviára XIV A 19* a fragmentu Štátneho archívu Trenčín

Breviár (Praha) XIV A 19			Fragment Štátneho archívu Trenčín
Traditor autem dedit eis signum	L	A	Traditor autem dedit eis signum dicens
Kyrie eleison*	L	Ky	Kyrie eleison*
Jesu Christe qui passurus	L	Ky	Jesu Christe qui passurus advenisti
Alpha et omega tu finis et	L	Ky	Alpha et omega tu finis et omega
Domine miserere Christus dominus	L	Ky	Domine miserere Christus dominus
Christe eleison	L	Ky	Kyrie eleison Christe eleison
Qui expansis in cruce manibus	L	Ky	Qui expansis in cruce manibus
Stella matutina ergo victima sacra	L	Ky	Stella matutina ergo victima sacratum
Domine miserere Christus dominus	L	Ky	Domine miserere Christus dominus*
Kyrie eleison*	L	Ky	Kyrie eleison Christe eleison
Qui propheticè prompsisti ero mors	L	Ky	Qui propheticè prompsisti ero mors
Sol lucifer mundi patris nuntius	L	Ky	Sol lucifer mundi patris nuntius summi
xxx	L	Ky	Vita in ligno moritur infernus ex morsu despoliatur
xxx	L	Ky	xxx
xxx	L	Gr	xxx
xxx	L	H	Rex Christe*
xxx		H	Laus tibi Christe*
			Christe audi*
			Maria sis propicia*

Breviár XIV A 19 po spev *Sol lucifer mundi patris nuntius* úplne kopíruje liturgický obsah fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne. Spev *Sol lucifer mundi patris nuntius* je v pražskom *Breviári XIV A 19* posledným spevom zakončujúcim laudy Zeleného štvrtka. Za ním nasledujú antifóny vešpier. V liturgickom poriadku nie sú radené spevy *Vita in ligno moritur infernus ex morsu despoliatur* ani hymny *Rex Christe**,

³⁴ *Breviár, XIV A 19*, Národní knihovna České republiky (Breviarium usui canonicorum metropolitanae ecclesiae Pragensis adaptatum). Dostupné online: <http://cantusbohemiae.cz/source/4478> http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR_XI-V_A_19___1U2A1JF-cs

³⁵ Graz, Universitätsbibliothek, 29; A-Agu 29, Antifonár Sankt Lambrecht. Dostupné online: <https://cantus.uwaterloo.ca/source/123610>

*Laus tibi Christe**, *Christe audi**, *Maria sis propicia**, ktoré nachádzame v liturgickom poriadku fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne. Na základe dát dostupných v online databázach projektu Cantus Index je viditeľné, že spev *Vita in ligno moritur infernus ex morsu despoliatur* nebol v kódexoch českej proveniencie radený medzi často používané spevy slávania Zeleného štvrtka. Daný spev sa v online databázach vyskytuje iba v rámci dvoch kódexov: *Breviára VI E 4c*³⁶ a *Ostrihomského notovaného breviára DE I 7*.³⁷ Oba liturgické poriadky týchto kódexov sa však približujú skôr k liturgickému poriadku *Bratislavského antifonára III*. Žiadny z uvedených českých liturgických kódexov nemá vo svojom liturgickom poriadku radený ani jeden zo zriedka sa vyskytujúcich spevov *Alpha et omega tu finis*, *Stella matutina ergo victima* či *Sol lucifer mundi patris*.

Druhým liturgickým kódexom, ktorého liturgický poriadok sa vo veľkej miere zhoduje s liturgickým poriadkom fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne, je kódex *A-Gu 29*.³⁸

Na rozdiel od predchádzajúceho rukopisu *Breviára XIV A 19*, v kódexe *A-Gu 29* sú zaradené aj hymny *Laus tibi Christe*, *Christe audi*, *Maria sis propicia*.³⁹ Ostatné časti liturgického poriadku sa z veľkej časti zhodujú. V prípade *A-Gu 29* nie sú v kódexe radené niektoré zo spevov *Kyrie*, napríklad po speve *Domine miserere Christe dominus* nenasleduje *Kyrie eleison Christe eleison* tak, ako je to v prípade rukopisu Štátneho archívu v Trenčíne. Najvýraznejším rozdielom je absencia spevu *Jesu Christe qui passurus* v *Antifonári A-Gu 29*. Tento spev nie je súčasťou oficiu Zeleného štvrtka a nenachádzame ho zaradený ani v iných častiach oficiu Veľkej noci. Rozdiel v usporiadaní spevov nachádzame aj pri spevoch *Vita in ligno moritur infernus* a *Sol lucifer mundi patris*, ktorých poradie je v rámci liturgických poriadkov rukopisov vymenené.

³⁶ Národní knihovna České republiky; Praha. Dostupné online: <https://cantus.uwaterloo.ca/source/123727>

³⁷ DE I 7; Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Praha. Dostupné online: <https://cantus.uwaterloo.ca/source/649450> http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-KKPS_DE_I_7_____05X6099-cs

³⁸ Graz, Universitätsbibliothek, 29; A-Agu 29, Antifonár Sankt Lambrecht. Dostupné online: <https://cantus.uwaterloo.ca/source/123610>

³⁹ Tie sa sa okrem trenčianskeho fragmentu v rámci databázy Cantus Index vyskytujú iba vo vyššie uvedenom fragmente antifonára *Antiphonarium MMLE XXII/308*.

Tabuľka 7: Porovnanie liturgického obsahu prameňov A-Gu 29 a fragmentu Štátneho archívu Trenčín

A-Gu 29			Fragment Štátneho archívu Trenčín
Traditor autem dedit eis signum	L	A	Traditor autem dedit eis
Kyrie eleison*	L	Ky	Kyrie eleison*
Qui propheticè prompsisti ero mors	L	Ky	Jesu Christe qui passurus advenisti
Alpha et omega tu finis	L	Ky	Alpha et omega tu finis et omega
Domine miserere Christe dominus	L	Ky	Domine miserere Christus dominus
xxx	L	Ky	Kyrie eleison Christe eleison
Qui expansis in cruce manibus	L	Ky	Qui expansis in cruce manibus
Stella matutina ergo victima sacratum	L	Ky	Stella matutina ergo victima sacratum
xxx	L	Ky	Domine miserere Christus dominus*
xxx	L	Ky	Kyrie eleison Christe eleison
xxx	L	Ky	Qui propheticè prompsisti ero
Vita in ligno moritur	L	Ky	Sol lucifer mundi patris
Sol lucifer mundi patris	L	Ky	Vita in ligno moritur
xxx	L	Ky	xxx
xxx	L	Gr	xxx
Rex Christe factor*	L	H	Rex Christe*
Christ schepfer alles des da (...)		H	Laus tibi Christe*
Laus tibi Christe qui pateris			Christe audi*
Christe audi nos salva nos			Maria sis propicia*
Maria sis propicia maria dele vicia			

Liturgický poriadok fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne následne dokumentuje antifóny vešpier Veľkého piatka *Calicem salutaris accipiam* (001754), *Cum his qui oderunt* (002008), *Ab hominibus iniquis* (001199), *Custodi me a laqueo* (002082), *Considerabam ad dexteram et videbam* (001891), *Cenantibus autem accepit* (001781) a antifónu prvého nokturna Veľkého piatka *Astiterunt reges terrae* (001506). Tieto spevy sa vyskytujú vo všetkých vyššie menovaných rukopisoch v totožnom poradí. Rovnako je to aj v rámci množstva prameňov strednej, západnej a južnej Európy. Dôvodom je najmä normatív liturgického poriadku vo vzťahu k sviatku Veľkej noci a jej dôležitosti.

Melodická analýza

Pri melodickej analýze sme sa zamerali najmä na tri rukopisy: *Antifonár MMLE XXI-I/308*,⁴⁰ *Breviár XIV A 19* a *A-Gu 29*, ktoré sa najviac zhodujú s obsahom fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne a vyskytujú sa v nich zriedka dochované spevy *Alpha et*

⁴⁰ Keďže zlomok *MMLE XXII/308* dochováva obsah Zeleného štvrtka až od spevu *Qui propheticè prompsisti*, bola pre nás v prípade tohto prameňa dôležitá komparácia najmä spevov *Sol lucifer mundi patris nuntius summi* (850286) či hymny *Rex Christe**, *Laus tibi Christe**, *Christe audi**, *Maria sis propicia**.

omega tu finis et omega, Stella matutina ergo victima sacratum, Sol lucifer mundi patris nuntius summi či hymny *Rex Christe*, Laus tibi Christe*, Christe audi*, Maria sis propicia**.

Prvú sme porovnávali melódiu antifóny *Traditor autem dedit*. V rámci spomínaných rukopisov sa vyskytuje v liturgických kódexoch *Breviár XIV A 19* a *A-Gu 29*. Melódiu trenčianskeho zlomku sme porovnávali tiež s melódiami publikácie *Monumenta Monodica Medii Aevi: Antiphonen im 1. – 8. Modus*⁴¹ (ďalej len MMMA). Fragment antifonára *MMLE XXII/308* tento spev nedochováva. Pri komparácii fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne s liturgickými kódexmi *XIV A 19* a *A-Gu 29* sme zistili len malé melodické odchýlky. Prvý rozdiel nachádzame v časti spevu *au-tem*. Fragment Štátneho archívu v Trenčíne (ďalej len ŠA TN) dokumentuje verziu *scandicus-punktum d1 a1 c2-a1*. Kódex *A-Gu 29* dochováva melódiu *pes-clivis d1 a1-c2 a1*. Rukopis *XIV A 19* dokumentuje melódiu zloženú z dvoch neumových znakov *pes d1 a1* a *a1 c2*. Druhým rozdielom je časť spevu *ip-se est*. Úvod časti spevu *ip-se* fragmentu ŠA TN sa zhoduje s melódiou kódexu *A-Gu 29*. Tá pozostáva z neumových znakov *pes f1 g1* a *punktu f1*. Rukopis *XIV A 19* dokladá o niečo komplikovanejšiu melódiu zloženú z neumových znakov *pes f1 g1* a *clivis f1 e1*. Nasledujúci úsek *est* sa líši iba v prípade fragmentu ŠA TN, kde ho tvorí *punktum f1*, na rozdiel od *A-Gu 29* a *XIV A 19*, kde melódia pozostáva z *punktu c1*. Posledným rozdielom je diferencia *euouae*. Fragment ŠA TN dokumentuje verziu *a1 a1 g1 f1 g1 a1 g1* (MMMA 1g1), *XIV A 19* verziu *a1 a1 a1 g1 g1 f1 g1 a1 g1* (MMMA 1g1).

Pri porovnaní melódie trenčianskeho zlomku s melódiami zachytenými v publikácii *Monumenta Monodica Medii Aevi*⁴² nachádzame rovnaké rozdiely ako pri porovnaní melódie s vyššie spomenutými rukopismi. MMMA radí *Traditor autem dedit* medzi antifóny prvého modu a dokumentuje melódie rukopisov *Bratislavského antifonára III*⁴³ a antifonára *Ordinis Fratrum Minorum (OFM-118)*.⁴⁴ Najvýraznejšie melodické odchýlky rovnako nachádzame na miestach *autem, ipse*.

⁴¹ DOBSAY, László – SZENDREI, Janka: *Antiphonen*. Kassel : Bärenreiter, 1999.

⁴² Antifóna je evidovaná pod číslom 1200.

⁴³ EC Lad. 6, Slovenský štátny archív v Bratislave, VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 68-83. Dostupné online: <http://cantus.sk/source/14018>

⁴⁴ OFM-119: *Antiphonarium Ordinis Fratrum Minorum. Temporale, Pars Aestivalis*, 14. storočie. Budapest, Egyetemi Könyvtar (Bibl. Universitatis), Cod. lat. 119, kvadratická notácia. 128 ff. Radó Nr. 178. Mezey Nr. 119. Szendrei C48

Notový záznam 1: Porovnanie melódie fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiami prameňov publikácie Monumenta Monodica Medii Aevi

1200

STR-OFM: Qu/H6/f5/L/Ab. F: STR-1: f.102, -2: f.137v, -4: ?, -7: f.158, -8: p.213. OFM-118: f.233v. Cf. Calb: f.79v. M: STR-1, -8: *autem: dac'a, est: -*. OFM-118: *autem: with b; quem: liqu.* D: STR: 1d1, -7: 1g1. OFM: 1g1.

Notový záznam 2: Notový príklad melódie spevu Traditor autem dedit eis fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiami prameňov A-Gu 29 a Breviárom XIV A 19

Fragm. Štátny archív Trenčín

Tra - di - tor	au - tem	de - dit	e - is	sig - num	di - cens	quem os - cu - la - tus	fue - ro	ip - se	est	te - ne - te	e - um	euouae
A-Gu 29												
Tra - di - tor	au - tem	de - dit	e - is	sig - num	di - cens	quem os - cu - la - tus	fue - ro	ip - se	est	te - ne - te	e - um	
CZ-Pu (Praha) XIV A 19												
Tra - di - tor	au - tem	de - dit	e - is	sig - num	di - cens	quem os - cu - la - tus	fue - ro	ip - se	est	te - ne - te	e - um	euouae

Druhým zachovaným analyzovaným spevom je *Jesu Christe qui passurus*. Melódiu zlomku ŠA TN bolo možné v rámci liturgických rukopisov A-Gu 29, Breviára XIV A 19 a zlomku *Antiphonarium MMLE XXII/308* porovnať iba s rukopisom XIV A 19 v F kľúči, melódia oboch prameňov sa líši iba minimálne. Rozdiely sú viditeľné v dvoch melizmatickejších pasážach spevu *Je-su* a v poslednej slabike slova *adveni-sti*. Úvod spevu *Je-su* zlomku ŠA TN sa skladá z *punktu e1*, *scandicu d1 e1 f1* a *climacu e1 d1 c1*. Melódia XIV A 19 je o niečo jednoduchšia. Úvod sa začína zhodne *punktom e1*, za ním nasleduje *pes* zložený z veľkej tercie *d1 f1* a *climacus e1 d1 c1*. Podobne je to aj v časti spevu *adveni-sti*, kde je úvod v oboch prameňoch zhodný a líši sa len melódia poslednej slabiky. V prípade zlomku ŠA TN je to *pes e1 f1* a rad klesajúcich *punktov e1 d1*. V prípade XIV A 19 je to *clivis f1 e1*.

Notový záznam 3: Porovnanie melódie spevu Jesu Christe qui passurus fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiou Breviára XIV A 19



Z porovnávaných prameňov sa doposiaľ najvýraznejšie melodické rozdiely objavili v speve *Alpha et omega tu finis*. Ten sa v rámci dostupných prameňov online databáz do dnešného dňa nachádza iba v dvoch rukopisoch, ktoré sú predmetom porovnávania, a to v *Breviári XIV A 19* a v rukopise *A-Gu 29*. Prvým rozdielnym znakom je transpozícia. Kým melódia spevu fragmentu ŠA TN je celá písaná v C kľúči, úvodná časť melódie porovnávaných rukopisov je zapísaná v F kľúči. Rozdiely v samotnej melódii sú identifikovateľné naprieč celým spevom. Prvý z badateľných rozdielov vo všetkých troch rukopisoch sa nachádza v časti *omega*. Fragment ŠA TN dokumentuje melódiu zloženú z *clivisu* d1 c1. Z *clivisu* je zložená aj melódia *A-Gu 29*. Tá sa začína o sekundu nižšie tónom c1 a pokračuje nižšie na tón h. *Breviár XIV A 19* dokladá *punktum* c1. Ďalšia melodická odchýlka je prítomná hneď v nasledujúcej časti spevu *tu*. Vo všetkých troch rukopisoch nachádzame v melodickom zápise *punktum*. Zlomok ŠA TN dokumentuje tón c1, *A-Gu 29* a *Breviár XIV A 19* totožne d1. Obdobný rozdiel nachádzame aj v časti spevu *et*. Melódia je rovnako reprezentovaná vo všetkých troch manuskriptoch *punktum*: v prípade zlomku ŠA TN tónom e1, v kódexe *A-Gu 29* a v *Breviári XIV A 19* tónom d1. Rozdiel nachádzame aj v prvej slabike slova *ver-mis*. V zlomku ŠA TN na danom mieste nachádzame *punktum* c2.

A-Gu 29 dokumentuje *pes* a1 c2 a rukopis *XIV A 19* *bipunktum* c2. Najvýraznejší rozdiel pri porovnávaní melódií nachádzame najmä v časti spevu *homo*. Verzie ŠA TN a *A-Gu 29* sa melodicky v časti spevu *homo* líšia iba minimálne. Melódia prvej slabiky *ho* je v oboch rukopisoch totožná. Rozdielna je melódia druhej slabiky slova *-mo*. V oboch prípadoch nachádzame na tomto mieste neumový znak *clivis*. V prípade fragmentu ŠA TN je zložený z tónov f1 e1, v prípade rukopisu *A-Gu 29* z tónov e1 d1. Rukopis *XIV A 19* sa od ostatných porovnávaných prameňov v danej časti spevu líši aj skladbou použitých neumových znakov, aj melódiou. Melódia frázy *ho-mo* je zložená z *clivisu* h1 a1 g1 a *torculu* e1 f1 e1. Posledným rozdielom v speve *Alpha et omega tu finis* je časť *virgine verbo*. Najvýraznejšie sa spomedzi porovnávaných rukopisov v tomto mieste spevu líši melódia *Breviára XIV A 19*. Tá sa na rozdiel od zlomku ŠA TN a *A-Gu 29*, ktoré v časti spevu *vir-gi-ne* dokumentujú *scandicus* e1 f1 g1 – *climacus* f1 e1 d1 (zlomok ŠA TN) g1 f1 e1 (doplnený o *punktum* d1 *A-Gu 29*) – *scandicus* d1 e1 f1, skladá z *punktu* e1, *punktu* f1 a *climacu* g1 e1 f1. Rovnako sa melódia *Breviára XIV A 19* líši od dvoch porovnávaných rukopisov aj v prvej slabike slova *ver-bo*. Pramene ŠA TN a *A-Gu 29* obsahujú na tomto mieste *punktum* e1, *Breviár XIV A 19* *punktum* d1.

Notový záznam 4: Porovnanie melódie spevu *Alpha et omega tu finis* fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiami prameňov A-Gu 29 a Breviárom XIV A 19

Fragm. Štátny archív Trenčín

Al - pha et omega tu fi - nis et o - ri - go tu le - o ver - mis et ho - mo na - tus de

A-Gu 29

Al - pha et omega tu fi - nis et o - ri - go tu le - o ver - mis et ho - mo na - tus de

Cz-Pu (Praha) XIV A 19

Al - pha et omega tu fi - nis et o - ri - go tu le - o ver - mis et ho - mo na - tus de

Fragm. Štátny archív Trenčín

vir - gi - ne ver - bo

A-Gu 29

vir - gi - ne ver - bo

Cz-Pu (Praha) XIV A 19

vir - gi - ne ver - bo

Ďalšími plne zachovanými spevmi v rámci fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne sú spevy *Domine miserere* a *Christus dominus factus est*. V zlomku ŠA TN a v Breviári XIV A 19 ide o dva samostatné spevy, v prameni XIV A 19 sú dokonca doplnené aj o rubriku *Chorus cantet* (Spieva zbor). V rukopise A-Gu 29 figuruje *Domine miserere* *Christus dominus factus est* ako jeden spev. Napriek tejto odlišnosti je melódia všetkých troch porovnávaných prameňov veľmi podobná a pri jej porovnaní nachádzame len malé odchýlky.

V časti *Domine miserere* sa melódia líši v druhej časti spevu. Fragment ŠA TN a A-Gu 29 dokumentujú v úvode *mi* zhodne *climacus* f1 e1 d1, Breviár XIV A 19 *clivis* e1 d1. Melódia slabiky *se* je rozdielna vo všetkých troch prameňoch. V zlomku ŠA TN je melódia zastúpená *clivisom* c1 h, v A-Gu 29 *punktom* c1 a v Breviári XIV A 19 *clivisom* d1 c1. V posledných dvoch slabikách *re* v prípade zlomku ŠA TN a XIV A 19 nachádzame úplnú zhodu. Záver spevu je tvorený neumovými znakmi *pes* d1 e1 a e1. A-Gu 29 na danom mieste dokumentuje *punktom* d1 a *pes* e1 f1.

Notový záznam 5: Porovnanie melódie spevu *Domine miserere* fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiami prameňov A-Gu 29 a Breviárom XIV A 19

Fragm. Štátny archív Trenčín

Do - mi - ne mi - se - re - re

A-Gu 29

Do - mi - ne mi - se - re - re

CZ-Pu (Praha) XIV A 19

Do - mi - ne mi - se - re - re

Pri porovnaní melodickej línie *Christus dominus factus est* najvýraznejšie rozdiely nachádzame na troch miestach spevu: *Christus, usque* a *ad mortem*. V úvode zlomku ŠA TN sa prejavil o niečo melizmatickejší charakter melódie. Po úvodnom *punkte e1* nasleduje *pes d1 e1* a klesajúci rad tónov *f1 e1 d1 c1 h* na rozdiel od rukopisov A-Gu 29 a XIV A 19, kde po úvodnom *punkte* zhodne nasleduje *pes d1 f1* a *climacus e1 d1 c1*. Najvýraznejší rozdiel vo všetkých troch porovnávaných prameňoch je badateľný najmä v závere spevu. Prvá slabika *usque us* je v prameni ŠA TN zastúpená *clivisom e1 d1*, v A-Gu 29 *climacom f1 e1 d1* a v XIV A 19 *punktami e1 f1* a *pesom d1 e1*. Slabiku *que* zastupuje vo všetkých troch prameňoch tón *c1*. V časti spevu *ad mortem* sa melódia fragmentu ŠA TN takmer úplne zhoduje s Breviárom XIV A 19. Slabika *ad* začína na tóne *d1*, *mor* pokračuje *scandicom e1 f1 g1*. V prípade zlomku ŠA TN končí slabika *tem clivisom f1 e1*, v Breviári XIV A 19 *punktom e1*, v A-Gu 29 v tejto časti spevu reprezentuje iný melodický sled. Slabika *ad* sa začína *scandicom d1 e1 f1* a pokračuje *mor-tem punktami e1-e1*.

Notový záznam 6: Porovnanie melódie spevu *Christus dominus factus est* fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiami prameňov A-Gu 29 a Breviárom XIV A 19

Fragm. Štátny archív Trenčín

Chris - tus dominus fac - tus est o - boe - di - ens us - que ad mor - tem

A-Gu 29

Chris - tus do - mi - nus fac - tus est o - boe - di - ens us - que ad mor - tem

Cz-Pu (Praha) XIV A 19

Chris - tus do - mi - nus fac - tus est o - boe - di - ens us - que ad mor - tem

Štruktúra melódie spevu *Qui expansis in cruce* a odchýlky v rámci porovnávaných spevov sú veľmi podobné predchádzajúcemu spevu. Najvýraznejšie rozdiely sa vyskytujú na začiatku a v závere spevu. Prvý rozdiel je viditeľný už v úvode *Qui*. Zatiaľ čo vo fragmente ŠA TN a v rukopise A-Gu 29 sa melódia začína *punktom e1*, v *Breviári XIV A 19* sa spev začína tónom *d1*. Nasleduje časť spevu *expansis*. Melódia slabiky *ex d1 e1* sa vo všetkých troch prameňoch zhoduje. V prípade zlomku ŠA TN pokračuje melodická linka *climacom f1 e1 d1* a *punktom c1*, v rukopise A-Gu 29 *clivisom f1 e1* a *punktom d1*. *Breviár XIV A 19* dokumentuje najjednoduchšiu verziu *punktom f1* a *d1*. Naopak, v závere spevu *ad te saecula* *Breviár XIV A 19* reprezentuje najzložitejšiu melodickú líniu: *ad: f1 e1 d1 e1 te: c1 sae: d1 cu: e1 f1 g1 la: f1 e1*. Podobný melodický charakter zachytáva aj rukopis A-Gu 29 *ad: f1 e1 d1 te: c1 sae: d1 cu: d1 f1 la e1*. Najjednoduchšiu verziu dokumentuje fragment ŠA TN *ad: e1 d1 te: c1 sae: d1 cu: e1 la: e1*.

Notový záznam 7: Porovnanie melódie spevu *Qui expansis in cruce manibus* fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiami prameňov A-Gu 29 a *Breviárom XIV A 19*

Spev *Stella matutina ergo* sa v rámci vyhľadávania v online databázach nachádza iba v predmetných rukopisoch A-Gu 29 a v *Breviári XIV A 19*. Predpokladom všetkých troch porovnávaných prameňov bola ich takmer úplná melodická zhoda. Melódia sa v rámci rukopisov väčšinou odlišuje iba v malých detailoch tak, ako je to napríklad v poslednej slabike slova *matutina*. Na tomto mieste fragment ŠA TN a A-Gu 29 dokumentujú *clivis c1 h*, *Breviár XIV A 19* *punktom c1*. Obdobný rozdiel nachádzame aj v časti spevu *victima*, kde zlomok ŠA TN a A-Gu 29 zachytávajú o niečo menej zložitú melódiu: *vic: g1 f1 e1 f1, ti: d1, ma: d1 e1 f1*. *Breviár XIV A 19* v tomto prípade vynecháva koncové *f1* *vic: g1 f1 e1, ti: d1, ma: d1 e1*. Výraznejší rozdiel nachádzame v slove *Israel*, kde rukopis XIV A 19 dokumentuje oproti zlomku ŠA TN a A-Gu 29 melizmatickejšiu melódiu. Tá však aj napriek tomu stojí na rovnakých základných tónoch melódie *f1 d1 a1* rukopisov ŠA TN a A-Gu 29. Ďalší melodický rozdiel je viditeľný hneď v nasledujúcom slove *anguis*. Na tomto mieste spevu sa všetky tri porovnávané rukopisy začínajú *an: punktom a1*. Zlomok ŠA TN pokračuje *torculom g1 a1 g1*, A-Gu 29 *climacom g1 f1 e1* a XIV A 19 *punktom g1*. Poslednú odchýlku nachádzame v závere spevu v prvej slabike slova *pendula*, kde

fragment ŠA TN začína túto časť spevu *clivisom* f1 e1, A-Gu 29 *punktom* d1 a XIV A 19 *punktom* f1.

Notový záznam 8: Porovnanie melódie spevu *Stela matutina ergo victima* fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiami prameňov A-Gu 29 a Breviárom XIV A 19

Fragment Štátny archív Trenčín

Ste-la ma-tu-ti-na er-go vic-ti-ma sac-ra tu reg-ni nor-ma ls-ra-el an-guis

A-Gu 29

Ste-la ma-tu-ti-na er-go vic-ti-ma sac-ra tu reg-ni nor-ma ls-ra-el an-guis

Cz-Pu (Praha) XIV 19 A

Ste-la ma-tu-ti-na er-go vic-ti-ma sac-ra tu reg-ni nor-ma ls-ra-el an-guis

Fragment Štátny archív Trenčín

pen-du-la

A-Gu 29

pen-du-la

Cz-Pu (Praha) XIV 19 A

pen-du-la

Veľké melodické rozdiely nenachádzame ani v nasledujúcom speve *Qui propheticę prompsisti*. Najvýraznejšie melodické rozdiely sú badateľné v posledných troch slabikách časti spevu *propheticę* a následne v melizmatickejšom závere spevu *tua o*. Časť spevu *propheticę* sa v každom rukopise líši pridaním alebo ubratím vždy jedného tónu, vždy v inej slabike s výnimkou prvej, ktorá je vo všetkých prameňoch zhodná. Fragment ŠA TN zachytáva melódiu *pro-phe-ti-ce* d1 f1 – f1 – d1 – c1 h, A-Gu 29 dokumentuje *pro-phe-ti-ce* d1 f1 – f1 – e1 d1 – c1 a XIV A 19 *pro-phe-ti-ce* d1 f1 – f1 e1 – d1 – c1. V závere nachádzame najjednoduchšiu melodickú líniu vo fragmente ŠA TN: *tua*: g1 e1 f1 e1 d1, *o*: c1 d1. O niečo melizmatickejšiu melódiu reprezentujú rukopisy A-Gu 29: *tua*: g1 f1 e1 f1 e1 d1, *o*: c1 d1 a XIV A 19.

Notový záznam 9: Porovnanie melódie spevu *Qui propheticè prompsisti ero mors* fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiami prameňov A-Gu 29 a Breviárom XIV A 19

Fragm. Štátny archív Trenčín

Qui pro - phe - ti - ce promp - sis - ti ero mors tua o mors

A-Gu 29

Qui pro - phe - ti - ce promp - sis - ti ero mors tua o mors

Cz-Pu (Praha) XIV 19 A

Qui pro - phe - ti - ce promp - sis - ti ero mors tua o mors

Spev *Sol lucifer mundi patris* sa v rámci online databáz vyskytuje okrem fragmentu ŠA TN iba v rukopisoch: A-Gu 29, v *Breviári XIV A 19* a vo fragmente *MMLE XXII/308*, v ktorom sa spev zachoval v celkovej podobe. Podobne ako v predchádzajúcich spevoch sme preto v porovnávaných rukopisoch predpokladali výraznú zhodu melódií. Pri komparácii melodického zápisu zlomku ŠA TN s rukopismi A-Gu 29 a *Breviára XIV A 19* sa tento predpoklad potvrdil. Nevýrazné rozdiely v zápise melódie nachádzame v slabike *ci* časti spevu *lucifer*. Fragment ŠA TN a *XIV A 19* na tomto mieste dokumentujú *punktum d1*, A-Gu 29 *pes d1 e1*. Rozdiel nachádzame aj v slabike slova *mun* časti spevu *mundi*. Zlomok ŠA TN a A-Gu 29 zaznamenávajú na tomto mieste zhodne *climacus f1 e1 d1*, *Breviár XIV A 19* *clivis f1 d1*. Rukopisy zlomku ŠA TN a A-Gu 29 obsahujú zhodnú melódiu, *clivis d1 e1 f1* aj v slabike *us* časti spevu *muntius*. V *Breviári XIV A 19* na tomto mieste nachádzame *punktum d1*. Podobný rozdiel nachádzame v prípade melódie slabiky *di* v mieste spevu *paradisi*. Melódia prameňov ŠA TN a A-Gu 29 pozostáva z *clivisu a1 g1*, melódia kódexu *XIV A 19* z *climacu h1 a1 g1*. Poslednou odchýlkou melodického zápisu je časť spevu *mor-su*. Zlomok ŠA TN zachytáva melódiu *mor-su pes-climacus e1 f1-a1 g1 f1*, A-Gu 29 *scandicus-clivis e1 f1 g1-f1 e1* a *Breviár XIV A 19* *pes-climacus e1 f1-g1 f1 e1*.

Aj melódia fragmentu *MMLE XXII/308* vykazuje v porovnaní s ostatnými rukopismi iba malé rozdiely. Úvod spevu je rovnaký ako v prípade ŠA TN a *Breviára XIV A 19*. Prvú zmenu zaznamenávame až v slabike *pa* slova *patris*, kde rukopis zachytáva *pes d1 e1*, v ostatných prameňoch na tomto mieste nachádzame *punktum d1*. Druhým výraznejším rozdielom oproti všetkým trom rukopisom je melódia slabiky *ra* slova *paradisi*. Všetky tri porovnávané rukopisy ŠA TN, A-Gu 29 aj *XIV A 19* na tomto mieste dokumentujú *pes g1 a1* na rozdiel od zlomku *Antiphonarium MMLE XXII/308*, v ktorom na danom mieste nachádzame *clivis a1 g1*. Podobná je aj posledná diferencia melódie v závere spevu. Prvá slabika slova *inferni* in je zastúpená *punktom d1* na rozdiel od ostatných porovnávaných rukopisov, kde je táto slabika reprezentovaná *scandicom d1 e1 f1*.

Notový záznam 10: Porovnanie melódie spevu *Sol lucifer mundi patris* fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiami prameňov A-Gu 29, Breviárom XIV A 19 a Antifonárom MMLE XXII/308

Fragn. Štátny archív Trenčín

Sol lu - ci - fer mun - di pa - tris mun - ti - us su - mmi tu car - do pa - ra - di - si prae - clu - si mor - su in - fer - ni

A-Gu 29

Sol lu - ci - fer mun - di pa - tris mun - ti - us su - mmi tu car - do pa - ra - di - si prae - clu - si mor - su in - fer - ni

Cz-Pu (Praha) XIV A 19

Sol lu - ci - fer mun - di pa - tris mun - ti - us su - mmi tu car - do pa - ra - di - si prae - clu - si mor - su in - fer - ni

SK-Lap (Levoča) Antiphonarium MMLE XXII/308

Sol lu - ci - fer mun - di pa - tris mun - ti - us su - mmi tu car - do pa - ra - di - si prae - clu - si mor - su in - fer - ni

Spev *Vita in ligno moritur* sa v rámci porovnávaných rukopisov nachádza iba v A-Gu 29. Tento spev v prípade *Breviára XIV A 19* absentuje. V rámci českých prameňov dostupných v online databázach sa spev *Vita in ligno moritur* objavuje iba v dvoch rukopisoch: v *Breviári DE I 7* (tzv. *Breviarium Strigoniense*)⁴⁵ a v *Breviári VI E 4c*.⁴⁶ Vzhľadom na to, že liturgický poriadok *Breviára DE I 7* Strahovské knihovny obsahuje liturgické špecifiká charakteristické pre Uhorsko, tento rukopis sa radí medzi pramene ostrihomskej diecéznej tradície⁴⁷ podobne ako iné pramene, ktoré daný spev uchovávajú, napríklad *Bratislavský antifonár IIb*,⁴⁸ *Bratislavský antifonár III*⁴⁹ a *Bratislavský antifonár IV*.⁵⁰ Obsahovo ho preto nemôžeme zaradiť medzi kódexy, ktoré reprezentujú český liturgický poriadok. *Breviár VI E 4c* je rukopis českej proveniencie používaný v ženskom benediktínskom kláštore sv. Juraja na Pražskom hrade. Kódex síce obsahuje časť spevov, ktorá sa vyskytuje aj v zlomku ŠA TN, avšak kľúčové spevy, ktoré sa nachádzajú napríklad v *Breviári XIV A 19*, absentujú.

Z melodického hľadiska sa fragment ŠA TN líši od porovnávaného kódexu A-Gu 29, ktorý dokumentuje porovnateľnú melódiu s vyššie spomenutými bratislavskými antifonármi. Prvým rozdielom v porovnávaných melódiách je kľúč notového zápisu. Fragment ŠA TN používa F kľúč umiestnený na tretej linajke notovej osnovy. Rukopis A-Gu 29 dokumentuje melódiu zapísanú v C kľúči umiestnenom na štvrtej linajke notovej osnovy. Melodicky sa zhoduje iba úvod spevu *Vita in*. Najvýraznejší rozdiel je

⁴⁵ SZENDREI, Janka. *Breviarium notatum Strigoniense*. Dostupné online: <https://cantus.uwaterloo.ca/source/649450>.

⁴⁶ Dostupné online: <https://cantus.uwaterloo.ca/source/123727>.

⁴⁷ SZENDREI, Janka: *Breviarium notatum Strigoniense*, Ref. 11, s. 38.

⁴⁸ VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*, s. 65–67. Dostupné online: <http://cantus.sk/source/3192>

⁴⁹ Ibid., s. 68–83. Dostupné online: <http://cantus.sk/source/14018>

⁵⁰ Ibid., s. 84–91. Dostupné online: <http://cantus.sk/source/2284>

posun melódie ŠA TN od časti spevu *ligno* o sekundu nižšie. Odhliadnuc od toho si melódia rukopisu A-Gu 29 v porovnaní so zlomkom ŠA TN zachováva rovnaké intervalové rozostupy. Malý rozdiel nachádzame v časti spevu *lig-no*, kde prameň ŠA TN dokumentuje neumové znaky *clivis-climacus* a rukopis A-Gu 29 *climacus-punktum*. Podobný prípad je aj časť spevu *de-spo-li-a-tur*. Melódia fragmentu ŠA TN je na tomto mieste zložená zo samých *punktov*. Zápis A-Gu 29 zachováva *clivis-punktum-clivis-punktum-punktum*.

Notový záznam 11: Porovnanie melódie spevu *Vita in ligno moritur* fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiou prameňa A-Gu 29

Poslednými spevmi pred večerami Veľkého piatka sú spevy *Rex Christe**, *Laus tibi Christe**, *Christe audi** a *Maria sis propicia**. Z porovnávaných rukopisov sa ich melodický zápis zachoval v kódexe A-Gu 29 a čiastočne v zlomku *Antiphonarium MMLE XXII/308*. Zlomok dochováva *Rex Christe** a *Laus tibi Christe** bez notového zápisu. Melódia notovaných spevov zlomku je totožná s melodickým zápisom fragmentu ŠA TN. Rozdiely v melodickej linke nachádzame medzi rukopisom A-Gu 29 a zlomkom ŠA TN. Prvý z nich je viditeľný už v prvom speve *Rex Christe*, kde je melódia A-Gu 29 posunutá oproti fragmentu antifonára ŠA TN o sekundu nižšie a začína sa od tónu g1. Odhliadnuc od tohto faktu si obe melódie zachovávajú rovnaké intervaly medzi tónmi a priebeh melódie je zhodný. Ďalší rozdiel nachádzame v nasledujúcom speve *Laus tibi Christe* na poslednej slabike *te*. V prípade fragmentu ŠA TN časť spevu *Christe* reprezentuje iba *punktum a1*. V kódexe A-Gu 29 nachádzame *punktum a1* a g1. Malú melodickú odchýlku nachádzame aj v slabike *di* spevu *Christe audi*. Fragment ŠA TN na tomto mieste dochováva *pes a1 h1*, A-Gu 29 *pes a1 c1*. Záver spevu sa líši aj v prípade spevu *Maria propitia*. Melódia zlomku ŠA TN: *pro-pi-ti-a g1-a1-h1-c1*. Melódia rukopisu A-Gu 29: *pro-pi-ti-a g1-a1-c1-c1*.

Notový záznam 12: Porovnanie melódie spevov fragmentu Štátneho archívu Trenčín s melódiou prameňa A-Gu 29

Liturgický poriadok fragmentu Štátneho archívu v Trenčíne následne dokumentuje antifóny vešpier Veľkého piatka *Calicem salutaris accipiam* (001754), *Cum his qui oderunt* (002008), *Ab hominibus iniquis* (001199), *Custodi me a laqueo* (002082), *Considerabam ad dexteram et videbam* (001891), *Cenantibus autem accepit* (001781) a antifónu prvého nokturna *Astiterunt reges terrae* (001506). Rovnako ako liturgický poriadok, aj ich melódia je vzhľadom na obdobie slávania zhodná so všetkými menovanými liturgickými poriadkami kódexov, v ktorých sa vešpery Veľkého piatka dochovali.

Záver

V roku 2021 riaditeľ Štátneho archívu v Trenčíne Mgr. Peter Brindza, PhD., objavil doposiaľ neznámy fragment antifonára. Ten v súčasnosti tvorí vrchný obal účtovnej knihy *Regestum pecuniarum ecclesiae xendochii et orphanorum* z roku 1607. Fragment antifonára pochádza z rovnakého rukopisu ako skupina fragmentov nájdených vo fonde Magistrátu mesta Trenčín Štátneho archívu v Trenčíne.⁵¹ Zlomok dokumentuje českú notáciu s prienikom kvadratickej notácie a špecifickú veľkonočnú liturgiu, tzv. „temné hodinky – *lat. tenebrae*“ Zeleného štvrtka.

Rovnako ako v prípade ostatných fragmentárne zachovaných rukopisov Štátneho archívu v Trenčíne, ani tu po obsahovej a melodickej komparácii nie je z uvedených porovnaní jednoznačne zrejmé, ktorý liturgický rítus fragment Štátneho archívu dokumentuje, a nedokážeme ani s istotou označiť rukopis, ktorý slúžil ako predloha pre odpis tohto rukopisu. Zlomok antifonára vykazuje príbuznosť s kódexmi českej proveniencie, najmä s *Breviárom XIV A 19* a s *Breviárom VI E 4c*. Na základe uvedených porovnaní je však možné vysloviť jeden nový predpoklad, a to, že pôvodný liturgický kódex mohol byť ovplyvnený liturgickou tradíciou benediktínov. Napovedá tomu fakt, že spevy, ktoré fragment antifonára ŠA TN dokumentuje, sa v online databázach vyskytujú v dvoch kódexoch: v *Antifonári A-Gu 29* benediktínskeho Kláštora sv. Lambrechta (Štajersko, Rakúsko) a v *Breviári XIV A 19* českej proveniencie, ktorý bol podľa rubriky určený pre katedrálny kostol sv. Víta na Pražskom hrade.⁵²

V rámci komparácie jednotlivých neumových tvarov zlomku zo Štátneho archívu v Trenčíne sme sledovali podobnosť s vybranými kódexmi českej a moravskej proveniencie: rukopismi *Knihovny pražské metropolitní kapituly sv. Václava (Olomouc)*,⁵³ rukopismi Moravského zemského archívu v Brne⁵⁴ a Bratislavským antifonárom V.⁵⁵ Notácia daných zlomkov sa najviac približuje notácii rukopisov moravského okruhu,

⁵¹ Pozri: GARAJOVÁ, Ref. 1, s. 4-136.

⁵² STEJSKAL, Karel: O některých výsledcích umělecko-historického zkoumání středověkých rukopisů v Národní knihovně České republiky. In: *Documenta Pragensia*, roč. 10, 1990, č. 1 s. 62-63.

⁵³ CO 6 Antiphonarium, CO 7 Antiphonarium; Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, knihovna Metropolitní kapituly svatého Václava (Olomouc); BISTRICKÝ – BOHÁČEK – ČÁDA, Ref. 5.

⁵⁴ ZACHOVÁ, Irena – STANISLAV, Petr: Soupis sbírky rukopisů bývalého Františkova muzea v Brně. Brno : Masarykův ústav AV ČR, 2011. Moravský zemský archiv, fond G 11, FM 2, Graduál. Moravský zemský archiv, fond G 11, FM 5, Antifonár.

⁵⁵ VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 91-100. Bratislavský antifonár V, Slovenský národný archív SNA 17, Dostupné online: <http://cantus.sk/source/6775>

najmä rukopisom *Graduálu FM 2, Antifonára FM 5175* a rukopisom *Knihovny pražské metropolitní kapituly sv. Václava v Olomouci*.⁵⁶

Podobne ako v prípade ostatných zlomkov antifonára Štátneho archívu v Trenčíne sa prikláňame k názoru, že rukopis mohol byť vyhotovený na území dnešných Čiech alebo Moravy a na naše územie bol privezený. Do úvahy však pripadá aj možnosť, že pôvodný kódex bol vyhotovený „mobilnými“ pisármi na území dnešného Slovenska. Napriek doteraz nezodpovedaným otázkam o pôvode stredovekých notovaných rukopisov zo Štátneho archívu v Trenčíne tvorí novoobjavený fragment Štátneho archívu v Trenčíne a príbuzné zlomky významnú súčasť stredovekých notovaných prameňov Slovenska. Práve vďaka takýmto hodnotným skupinám rukopisov sa darí doplniť obraz o stredovekej hudobnej kultúre Slovenska.

Štúdia je súčasťou grantových projektov APVV-19-0043 „CANTUS PLANUS na Slovensku: lokálne prvky – transregionálne vzťahy“ (2020 – 2024), VEGA č. 2/0006/21 „Transregionálne vzťahy prameňov duchovnej a svetskej hudby z územia Slovenska v 12. – 17. storočí“ (2021 – 2024) a „Hudobná kultúra strednej Európy 1450 – 1650: Transregionálna identita hudobných prameňov z Klosterneuburgu a Bratislavy“ (2021 – 2022), riešených v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

⁵⁶ Bližšie pozri: GARAJOVÁ, Veronika: Repertoár stredovekého officia notovaných fragmentov Štátneho archívu Trenčín. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 12 (38), 2021, č. 1, s. 76-104.

Summary

“TENEBRAE” ON A NEWLY DISCOVERED FRAGMENT IN THE STATE ARCHIVE IN TREŇČÍN

In 2021, a previously unknown fragment of an antiphonary was discovered, which currently forms the upper cover of a book of accounts, *Regestum pecuniarum ecclesiae xendochii et orphanorum*, of 1607. The fragment comes from the same manuscript as a group of fragments discovered in the collection of the State Archive in Trenčín. It documents Bohemian notation with elements of square notation and the specific Easter *tenebrae* liturgy of Maundy Thursday. Just like in the case of the other fragmentarily surviving manuscripts in the State Archive in Trenčín, the comparison of the content and the melody of the fragment did not clearly reveal which liturgical rite it documents. We did not manage to definitively specify the manuscript that had served as the model for copying this manuscript, either. The antiphonary fragment shows affinity to codices of Bohemian provenance, especially to *Breviary XIV A 19* and *Breviary VI E 4c*. Based on the comparison, we presume the original liturgical codex might have been influenced by the liturgical tradition of the Benedictines. Just like in the case of the other fragments of the antiphonary in the State Archive in Trenčín, we are of the opinion that the manuscript might have been produced in the territory of present-day Czechia or Moravia and imported to our territory. However, the possibility that the original codex was created by “mobile” scribes in the territory of present-day Slovakia cannot be ruled out, either. Despite the yet unanswered questions about the origin of the medieval notated manuscripts in the State Archive in Trenčín, this newly discovered fragment and the fragments related to it form a significant part of the medieval notated sources of Slovakia.

TEÓRIA TÓNOVÝCH MNOŽÍN ALLENA FORTEHO A JEJ APLIKÁCIA PRI ANALÝZE PIESŇOVÉHO CYKLU *AD ASTRA* EUGENA SUCHOŇA

MARIÁN ŠTÚŇ

Mgr. Marián Štúň, DiS. Art; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: marian.stun@savba.sk

ORCID: 0000-0002-8960-2715

ABSTRACT

The pitch-class set theory is hitherto the most complex analytical approach to atonal music. Its author is the American musicologist Allen Forte (1926–2014), who built on the work of previous authors and systematised this theory in his book *The Structure of Atonal Music* (1973). The basic material of the theory is the harmonic component of music, which he explores via prime forms: numerical abstractions of the tonal and intervallic material of the specific harmony. The diverse relationships of pitch-class sets are derived from mathematical convention and there is, for example, a complementarity of sets, a relationship of subsets and supersets, and a formation of set complexes. This paper aims to analyse the song cycle *Ad astra* (1961) by Eugen Suchoň (1908–1993). This is an atonal work in which the composer applies his own theory to the apprehension of the twelve-tone space. Analysis by the method of pitch-class sets finds a number of relationships and structurally important elements of the work.

Keywords: pitch-class set theory, atonality, chromatic total, diatonic total

Repertoár atonálnej hudby začiatku 20. storočia bol obohatený (okrem iného) najmä o nové konštelácie tónov – súzvuky. Zásadne sa zmenil, narušil a rozšíril harmonický jazyk európskej hudby, čo prinieslo výzvu pre hudobnú teóriu. Ak sa zameriame na relevantný hudobnoteoretický prístup, v zásade rozoznávame dva spôsoby analytického riešenia ato-

nálnej hudby:¹ prvým je prístup z perspektívy tónových radov, teda východiskom sa stáva horizontálna zložka. Prvotne sa prejavoval v najskorších snahách o analýzu atonálnej dvánásttónovej hudby. Uplatňoval ho napríklad Alois Piňos² či Nicholas Cook³ a tento prístup je relevantný v niektorých prípadoch aj dnes, ako to ukazuje napríklad Zachary Cairns.⁴

Druhý spôsob teoretického uchopenia atonality v podstate vychádza z vertikálnej dimenzie hudby. Zo slovenských autorov sa o tento prístup pokúsil Eugen Suchoň (*Akordika*).⁵ Milton Babbitt, David Lewin a ďalší, najmä americkí muzikológovia, začali na hudobné štruktúry aplikovať matematickú teóriu množín. Doteraz najsystematickejší a najuniverzálnejší prístup k analýze atonálnej hudby (a najúspešnejší v zmysle kvantitativného využitia) vytvoril americký muzikológ Allen Forte (1926 – 2014).⁶ Niektoré základné aspekty teórie tónových množín prezentoval už v roku 1964 v štúdiu v *Journal of Music Theory*.⁷ Ucelený systematický výklad bol napokon publikovaný v knihe *The Structure of Atonal Music* v roku 1973.⁸ Keď zväžeme, že prvé atonálne diela vznikli už vyše polstoročia pred vydaním knihy, je zrejme zložitost' problematiky analytického uchopenia atonality. Na prácu A. Forteho neskôr nadviazal Robert Morris⁹ a ďalší; v súčasnosti predstavuje najzákladnejší analytický prístup.

¹ Atonalitu v predkladanej štúdiu chápeme ako princíp popretia centralizácie, ktorý „likviduje všetky tradičné tonálne vzťahy odstránením tonálneho centra, tvorením nových akordov a celkom nefunkčných akordických spojov... Atonalita je harmonickým princípom, v ktorom sa sled akordov nevzťahuje k žiadnemu centrálnemu tónu. Základným znakom atonality je teda **neexistencia tonálneho centra**.“ (HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Úvod do štúdia teórie harmónie*. Bratislava : Hudobné centrum; VŠMU HTF, 2019, s. 249.)

Naopak, princíp centra je charakteristický pre **tonalitu**, ako vysvetľuje Miroslav Filip: „Východiskovým bodom pre skúmanie zákonitostí tonálnej hudby je princíp centra. Je založený na tejto skutočnosti: v množine tónov tvoriacich určitý celok nie sú všetky významovo rovnocenné, ale v dôsledku procesu, ktorý budeme nazývať *centralizáciou*, niektorý z týchto tónov má význačnejšie postavenie, je významovo vyzdvihnutý spomedzi ostatných.“ (FILIP, Miroslav: *Súborné dielo I. – Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Hudobné centrum, 2012, s. 85.)

Je teda zrejme, že rozdiel medzi tonalitou a atonalitou spočíva v hierarchizácii tónového (možno povedať aj akordického) materiálu. Chápanie atonality je však skomplikované aj „kapacitami“ vnímania poslucháča: „O tonálnosti nemožno usudzovať len zo samotných akustických fenoménov (resp. z toho, čo je zapísané); nie je rozhodujúce ani len to, čo počujeme, ale ako počuté chápeme na základe našich apercepčných schopností... Apercepčné schopnosti sú u každého poslucháča iné (o tom nás jasne presvedča každodenná prax).“ (KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982, s. 355.)

² PIŇOS, Alois – HERZOG, Eduard – JAN, Jiří: Vybážené intervalové rady. In: HERZOG, Eduard (ed.): *Nové cesty hudby*. Praha : Supraphon, 1969, s. 86-182.

³ COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. New York : W. W. Norton & Company, 1992.

⁴ CAIRNS, Zachary: Edison Denisov and Multiple-Row Serialism. In: BAZAYEV, Inessa – SEGALL, Christopher (ed.): *Analytical Approaches to 20th-Century Russian Music*. New York : Routledge, 2021, s. 205-228.

⁵ SUCHOŇ, Eugen: *Akordika, od trojzvuku po dvanásťzvuk*. Bratislava : Opus, 1979.

⁶ Roger Scruton hovorí o Forteho teórii *posttonálnej hudby*. SCRUTON, Roger: *Hudobná estetika*. Bratislava : Hudobné centrum, 2009, s. 372.

⁷ FORTE, Allen: A Theory of Set-Complexes for Music. In: *Journal of Music Theory*, roč. 8, 1964, č. 2, s. 136-183.

⁸ FORTE, Allen: *The Structure of Atonal Music*. New Haven; London : Yale University Press, 1973.

⁹ Napríklad MORRIS, Robert D.: *Composition With Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. New Haven; London : Yale University Press, 1987.

Zatiaľ čo Suchoň zvolil ontogenetickú perspektívu vychádzajúcu z tradičnej terciovej štruktúry akordického súzvuku, Forteho metodológia je založená na matematickej teórii množín. Možno tvrdiť, že matematika sa javí ako logickejšie východisko reflexie atonality a serializmu, keďže postupy v predmetnej hudbe sú zväčša matematicky podmienené – aspoň pokiaľ hovoríme o atonalite serializmu a dodekafónie v pôvodnom chápaní druhej viedenskej školy. Pravda, Forte rozšíril svoju teóriu aj na hudbu Stravinského, Ivesa a ďalších modernistov prvej polovice 20. storočia.

V nasledujúcom výklade čerpáme takmer výhradne z diela *The Structure of Atonal Music*.¹⁰ Keďže v slovenskej vedeckej literatúre sa podľa nášho vedomia v čase písania štúdie žiadny podrobnejší výklad Forteho teórie tónových množín nevyskytuje (okrem kapitoly v publikácii Evy Ferkovej¹¹), čitateľ so záujmom o ďalšie štúdium tejto metódy musí nutne siahnuť po cudzojazyčnej, anglickej literatúre. Z tohto dôvodu v nasledujúcom texte využívame pôvodné anglické odborné pojmy a súčasne uvádzame ich slovenský (autorský) preklad.¹² Ide najmä o nasledujúce termíny:

ic; interval class – intervalová trieda,
normal order – základné poradie,
pc; Pitch-Class – tónová trieda,
pc set – množina tónových tried, tónová množina,
prime form – primárna forma,
subset – podmnožina,
superset – nadmnožina.

Cieľom predkladanej štúdie je analyticky uchopiť vybrané dielo Eugena Suchoňa *Ad astra* pomocou teórie tónových množín a objasniť tak vzťahy jednotlivých štruktúrnych harmonických komponentov v rámci tejto atonálnej skladby. Než tak spravíme, predstavíme si základy Forteho teórie tónových množín.

1. Tónová množina – Pitch-Class Set

Východiskovým javom Forteho teórie je **tónová množina** – *Pitch-Class Set* (skrátene *pc set*), pojem, ktorý už skôr predstavil Milton Babbitt.¹³ Konkrétna množina tónov je definovaná tónmi daného súzvuku *bez ohľadu* na ich konkrétnu oktavovú realizáciu, teda napríklad tóny *c1*, *c2*, *c3* atď. ako aj ich enharmonické zámery sú zástupcami jednej tónovej triedy (odtiaľ pojem *pitch class* – *pc*) a sú chápané ako jediný prvok danej množiny. *Pc set* možno určiť vo vertikálnej aj horizontálnej rovine, tiež v ich kombiná-

¹⁰ FORTE, Ref. 8.

¹¹ FERKOVÁ, Eva: *Hudobná analýza II. Stručné dejiny hudobnej analýzy*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2021, s. 85-94.

¹² Dôvodom simultánneho dvojazyčného prístupu je, že považujeme za dôležité, aby sa čitateľ „zžil“ s kľúčovými pojmami aj v anglickom jazyku. Vlastné preklady považujeme za vhodné a zrozumiteľné, uznávame však, že v budúcnosti môžu byť podrobené diskusii a korektúre.

¹³ FORTE, Ref. 8, s. 1.

cii a predstavuje „jednoduchú a presnú bázu porovnávania akýchkoľvek dvoch kombinácií tónov“ (*pitch combinations*, čiže súzvukov) zapísaných tradičnou notáciou.¹⁴

Tónové triedy sú označené číslicami od 0 do 11:

Trieda:	C	C#/D♭	D	D#/E♭	E	F	F#/G♭	G	G#/A♭	A	A#/B	H
Pitch-Class:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Pc set je teda „množina odlišných čísel (teda nie opakujúcich sa), reprezentujúcich tónové triedy.“¹⁵

1.1. Primárna forma – prime form

Na porovnanie dvoch a viacerých pc setov je potrebné určiť ich **primárne formy**. Primárna forma je východiskovou množinou tónových tried, „bunkou“, abstrakciou tónového materiálu, ktorú dosiahneme správnym usporiadaním tónových prvkov konkrétneho analyzovaného súzvuku. Naopak, pri kompozícii skladateľ rôznymi operáciami (transpozíciou a inverziou, pozri nižšie) realizuje a rozvíja primárnu formu do žiadaného súzvuku v konkrétnej sadzbe, transpozícií a pod.

V nasledujúcom texte predstavujeme spôsob určenia primárnej formy podľa Forteho metódy:

Pri analýze súzvuku je najskôr potrebné určiť **základné poradie** tónov (*normal order*):¹⁶

1. Zoradíme tónové triedy (*pcs*) do stúpajúceho poradia.
2. Rotáciou a prípadným pripočítaním 12 k tónom presahujúcim oktavu zistíme ďalšie permutácie,¹⁷ napríklad:

A1: [0,1,3] rozdiel 3

A2: [1,3,12] rozdiel 11

A3: [3,12,13] rozdiel 10.

pc set 3-2
A1: [0,1,3]



A2: [1,3,12] = [1,3,0]



A3: [3,12,13] = [3,0,1]



3. Tvar s najnižším rozdielom prvého a posledného tónu, teda keď sú vzdialenosti týchto tónov najmenšie, sa nazýva **základným poradím** (*normal order*), pričom môže vzniknúť potreba vybrať z viacerých možností:

¹⁴ FORTE, Ref. 8, s. 3.

¹⁵ Tamtiež.

¹⁶ Základné poradie sa zapisuje v hranatých zátvorkách, číslice sú oddelené čiarkami bez medzier.

¹⁷ Podobne ako pri rotovaní tradičných terciových súzvukov v kontexte tonálno-funkčnej harmónie.

- a. Ak sa nachádzajú dva tvary s rovnakým rozdielom prvého a posledného tónu, *základné poradie* predstavuje ten z nich, ktorý má najnižší rozdiel medzi prvým a druhým tónom.
 - b. Ak je týchto tvarov viac, rozhoduje najnižší rozdiel medzi prvým a tretím tónom, ďalej prvým a štvrtým tónom atď.
4. *Základné poradie* transponujeme tak, aby sa prvou tónovou triedou stala 0 – ide o operáciu *transpozície na úroveň 0*.

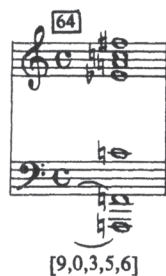
Týmto spôsobom možno získať tzv. *najlepšie základné poradie* (*the best normal order*). Je však možné, že takto získané *základné poradie* ešte nepredstavuje primárnu formu, teda nie je základnou formou tónovej množiny. V takom prípade je potrebná jeho inverzia:

- A. každý prvok¹⁸ transponovaného *základného poradia* podrobíme inverzii;
 - B. túto formu zoradíme rovnako ako v predchádzajúcom prípade od najnižšieho tónu po najvyšší a ďalej opakujeme postup, až kým nezískame nové *základné poradie* (body 2 a 4).
5. Porovnaním *základných poradií* (transponovaných na úroveň 0) vyberieme *najlepšie základné poradie* podľa pravidiel v bode 3. Vybraná forma sa stáva **primárnou formou** tónovej množiny, napríklad (0,1,3) (zapisuje sa v okrúhlych zátvorkách číslicami oddelenými čiarkou¹⁹).

Na objasnenie celého postupu uvádzame príklad prebratý od Forteho, ktorý porovnáva dva súzvuky z diel Albana Berga a Igora Stravinského:²⁰

Príklad 1: Tónové množiny. A. Berg: [9,0,3,5,6]. I. Stravinskij: [11,2,5,7,8].²¹

Berg, "Altenberg Lieder" Op. 4/2



Stravinsky, Symphonies of Wind Instruments



¹⁸ Matematická teória množín, z ktorej vychádza teória tónových množín, opisuje rôzne skutočnosti týkajúce sa množín a ich prvkov. *Tón vo všeobecnosti* ako prvok tónovej množiny je zástupcom jedinej novej kategórie prvkov tónovej množiny, preto sú v rámci predkladanej kapitoly a v kontexte tónových množín pojmy *tón* a *prvok* ekvivalentné a zameniteľné.

¹⁹ Tento spôsob zápisu používa Forte a je aplikovaný aj v predloženej štúdii. Je však potrebné uviesť, že v súčasnosti existuje viacero konvencií zápisu.

²⁰ FORTE, Ref. 8, s. 12-13.

²¹ Tamtiež.

	Berg	Stravinskij
Stúpajúce poradie:	[0,3,5,6,9]	[2,5,7,8,11]
Rotácie a rozdiel prvého a posledného tónu, prípadne prvého a druhého tónu atď.		
Základné poradie (netransponované):	[3,5,6,9,0]	[5,7,8,11,2]
Transpozícia základného poradia na úroveň 0:	[0,2,3,6,9]	[0,2,3,6,9] = NO1 ²²

Ak toto nie je primárna forma vo Forteho súpise, ďalej nasleduje:

inverzia NO1:	$I([0,2,3,6,9]) = [0,10,9,6,3];$
stúpajúce poradie:	[0,3,6,9,10];
nové základné poradie:	[9,10,0,3,6];
transpozícia na úroveň 0:	[0,1,3,6,9] = NO2.

Porovnanie NO1 a NO2:

rozdiel medzi prvým a druhým intervalom je menší v prípade druhého *základného poradia* (NO2), čím sa stáva primárnou formou (0,1,3,6,9), konkrétne v súpise Forteho primárnych foriem je označená číslami 5-31.

Z uvedeného vyplýva, že v oboch prípadoch ide o súzvuok rovnakej primárnej formy, ale konkrétna realizácia, sadzba a kontext prinášajú celkom rozdielny zvukový vnem.

Zo všetkých primárnych foriem vyberá Forte 208²³ základných primárnych foriem, ide teda o tónové množiny s počtom prvkov od tri po deväť. Prečo autor vynecháva menej- a viacprvkové tónové množiny? Tónové množiny s dvomi prvkami sú iba intervaly (spolu 6, pozri nižšie o intervalových triedach). Existuje iba šesť tónových množín s desiatimi prvkami, ktoré sú zároveň komplementmi dvojprvkových množín (viac o komplementárnych tónových množinách pozri nižšie). V priestore dvanásttónovej hudby existuje iba jedna jedenásť- a jedna dvanásttónová množina: jedenásťprvkovú množinu si možno predstaviť ako dvanásttónovú (agregát) s vynechaním jedného tónu. Odobratím jediného tónu z agregátu dvanástich tónov vznikne vždy rovnaká primárna forma bez ohľadu na konkrétny odobratý tón.²⁴ Prijatím dvanásttónového agregátu sa navyše vystavujeme nebezpečenstvu konzekventne prijať (podľa zásad komplementarity tónových množín, pozri nižšie) *prázdnu množinu* ako súčasť systému, čo môže vyvolať absurdné analytické dôsledky, ktoré však ďaleko presahujú možnosti našich momentálnych úvah.

²² NO = základné poradie (*normal order*) na úrovni 0. Základné poradie Bergovho súzvuoku sa transponuje na úroveň 0 (tzn. tak, aby prvé číslo bolo 0 = tónová trieda C) operátorom -3, resp. +9. V prípade Stravinského súzvuoku je použitý operátor -5, resp. +7. Už v tejto etape procesu je zrejmé, že v príklade ide o jeden súzvuok v rôznych transpozíciách.

²³ Celkový počet primárnych foriem závisí od chápania a definície primárnej formy ako takej. Forte uvádza, že spolu existuje 220 rozdielnych primárnych foriem, pretože prirátava aj dvoj- a desaťtónové množiny. Zarátaním jedenásť- a dvanásťprvkových množín sa celkový počet navyšuje na 222.

²⁴ Z toho dôvodu poznáme iba po jednej primárnej forme s jedenástimi a dvanástimi prvkami: 11-1, resp. 12-1.

V súpise primárnych foriem tónových množín je teda uvedených 208 primárnych foriem.²⁵ Označenie tónových množín je formulované ako dvojčíslicie, pričom prvé – základné číslo (*cardinal number*) – je určené počtom prvkov množiny. Druhé číslo označuje poradie v zozname (teda vyššie predstavený pc set 5-31 je množina piatich tónových tried, resp. piatich tónov bez zdvojení v oktávach, nachádzajúca sa na 31. mieste v zozname).

V predchádzajúcom texte sme ukázali techniku, ktorá je podstatná pre určenie akejkoľvek tónovej množiny. Jej pochopenie podmieňuje porozumenie následných operácií a komparácií, ktoré sú vlastným prínosom predstavenej teórie. V súčasnosti sa však samotný proces určenia pc setov dá zjednodušiť použitím pc kalkulačiek, ktoré sú voľne dostupné na internete, alebo pomocou rôznych (aj mobilných) aplikácií.²⁶

1.2. Základné operácie tónových množín

Skladateľom vybraná tónová množina môže byť v skladbe spracovaná dvoma základnými operáciami: transpozícia a inverzia, pričom možno pripočítvať ich kombináciu: inverziu nasledovanú transpozíciou.²⁷ Už v predchádzajúcej podkapitole sme tieto operácie implicitne využili, keď sme z hudobného textu chceli určiť primárnu formu súzvuku. V nasledujúcom texte sa na tento proces pozrieme „z opačnej strany“, teda vychádzajúc z primárnej „bunky“, ktorú možno pomocou daných operácií rozvinúť, „rozprestrieť“, „roztvoriť“ (*unfold*). Nie je prekvapujúce, že tieto operácie sú známe z náuky o kontrapunkte, keďže najznámejšie techniky atonálnej hudby – dodekafónia a serializmus – naň v kompozičnom spracovaní nadväzovali.

1.2.1. Transpozícia

Transpozícia sa v (dvanásťtónovej) hudbe deje *in modulo 12*, teda v dvanásťkovej sústave (nie v desiatkovej). Toto je truizmus, ale pre matematické operácie s tónovými množinami je nevyhnutné mať ho na zreteli.

Ak napríklad transponujeme pc set $[0,1,3]$ o 5 poltónov, vznikne jeho transpozícia v podobe $[5,6,8]$. Konkrétny posun – v tomto prípade číslo 5 –, je definovaný ako *operátor transpozície* (*transposition operator* – *t*). V ďalšom príklade transponujeme pc set A: $[2,3,6,8]$ o 6 poltónov. Výsledný pc set B je $[8,9,0,2]$, teda A na úrovni 6, pričom rovnica je zapísaná nasledovne:

$$t = 6:$$

$$A: [2,3,6,8]$$

$$B = T(A,6) = [8,9,0,2]$$

Zápis sa číta: Tónová množina B je transpozíciou množiny A na úrovni 6 (in modo 12). Tento proces je jednoduchý a priamočiary. Transponovaná tónová množina je usporiadaná v *základnom poradí* (*normal order*, pozri vyššie).

²⁵ FORTE, Ref. 8, s. 179-181. Súpis primárnych foriem možno tiež jednoducho vyhľadať na internete, napr.: https://www.mta.ca/pc-set/pc-set_new/pages/pc-table/pc-table.html.

²⁶ Napr.: https://www.mta.ca/pc-set/calculator/pc_calculate.html.

²⁷ FORTE, Ref. 8, s. 5-11.

1.2.2. Inverzia

Tak ako transpozícia, aj inverzia sa odohráva *in modulo 12*, preto sa *mapovanie*²⁸ každého tónu (presnejšie tónovej triedy) dosiahne odčítaním daného tónu od čísla 12 ($a' = 12 - a \pmod{12}$). Inverzné mapovanie sa riadi prísnyim pravidlom korešpondencie dvojice tónových tried. Prehľadne sú inverzie jednotlivých tried zachytené v nasledujúcej tabuľke:

0	–	0
1	–	11
2	–	10
3	–	9
4	–	8
5	–	7
6	–	6

Vzhľadom na pravidlá oktavovej transpozície a vyššie spomenutý princíp prináležitosti k tónovej triede je zrejmé, že trieda 12 je ekvivalentom triedy 0 (tón C). Všimneme si tiež, že súčet číslícových párov je vždy dvanásť.

Rovnakým mechanizmom sa mapuje ľubovoľná tónová množina. Napríklad inverzia²⁹ pc setu A: [0,1,3] je pc set B: [9,11,0]:

A	I	B
0	–	0
1	–	11
3	–	9

Po inverzii je potrebný ešte ďalší krok, ktorým je usporiadanie tónových tried do *základného poradia* (*normal order*), čo je vlastne zoradenie prvkov v opačnom poradí. Rovnica je zapísaná nasledovne: $B = I(A)$ a tónové množiny A a B sú *inverzne ekvivalentné*.

²⁸ Pojem *mapovanie* má v matematike širší, nie celkom presne definovaný význam, ale v zásade vyjadruje všeobecnú funkciu prevodu prvku zo zdroja do cieľa. Synonymom mapovania je tiež napríklad lineárna transformácia, súvislé mapovanie, morfizmus a i. V kontexte teórie množín ide o prevod konkrétneho elementu jednej množiny na jedinečný element množiny druhej podľa zvoleného princípu (*The Definitive Glossary of Higher Mathematical Jargon*. Online: <https://mathvault.ca/math-glossary/#map>, 2021).

²⁹ Inverzia intervalu v tomto kontexte je synonymom pojmu *obrat intervalu*: inverzia je „oktavovou transpozíciou realizovaný obrat jedného z tónov intervalu...“ (LABORECKÝ, Jozef: *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava : SPN, s. 109), obrat intervalu predstavuje „priestorové obrátenie poradia tónov intervalu tak, aby sa interval a jeho obrat vždy dopĺňali na čistú oktavu.“ (tamtiež., s. 154) Pojem inverzia akordu však nezodpovedá pojmu obrat *akordu* – obratom akordu *c-e-g* (*kvintakord*) je napr. *e-g-c* (*sextakord*), ale jeho inverziou je *f-as-c*, teda usporiadanie intervalov v opačnom smere. Aj keď v anglických textoch sa slovom *inversion* rozumie rovnako inverzia intervalu aj obrat akordu, Forte používa tento pojem v „slovenskom“ význame obratu intervalu ako i inverzii súzvuku – tónovej množiny. Tiež inverzia tónovej množiny nutne vyplýva z operácie inverzie tónových tried. Z týchto dôvodov používame v texte kapitoly pojem inverzia, ktorý v sebe zastrešuje oba pojmy inverzia intervalu aj inverzia súzvuku.

1.2.3. Inverzia nasledovaná transpozíciou

Poslednou základnou operáciou tónových množín je kombinácia predošlých, teda inverzia nasledovaná transpozíciou.³⁰ Ide vlastne o „dvojité mapovanie“³¹, pri ktorom uplatníme pravidlá inverzie a následne transpozície.

Napríklad inverziu nášho pc setu A: [0,1,3] chceme transponovať o $t = 5$, čím získame pc set C: [2,4,5]:

A	i	B	t5	T(B,5)	= C (mod 12)
0	-	0	-	5	- 5
1	-	11	-	16	- 4
3	-	9	-	14	- 2

Inverzia nasledovaná transpozíciou je definovaná rovnicou, opäť vychádzajúcou z matematickej konvencie: $C = T(I(A),5)$.

Množiny A a C sú ekvivalentné. Transpozícia a inverzia nasledovaná transpozíciou sú procesy, ktorými dosahujeme primárnu formu skúmaného súzvuku. Ak by sme inverziu pc setu A z uvedeného príkladu transponovali tak, že prvou tónovou triedou jeho základného poradia [2,4,5] by bola 0 (tón C), následne by sme tieto číselné zápisy mohli porovnať a podľa vyššie určených pravidiel vybrať ten, ktorý spĺňa parametre primárnej formy:

A: [0,1,3]

D: [0,2,3] = $T(I(A),3)$

Keďže rozdiel medzi prvými dvoma číslicami je nižší v prípade pc setu A, je tento primárnou formou (0,1,3). Konkrétne ide o pc set 3-2.

S vedomosťou všetkého predchádzajúceho poukážeme na zvláštny fenomén teórie tónových množín, ktorý môže vyvolávať mierne pochybnosti či otázky. Zoznam primárnych foriem prirodzene obsahuje tónové útvary známe z tradičnej náuky o harmónii. Napríklad medzi nimi nachádzame zmenšený septakord 4-28 (0,3,6,9), zväčšený kvintakord 3-12 (0,4,8) alebo oktatonickú stupnicu 8-28 (0,1,3,4,6,7,9,10). Iné tradičné súzvuky sú obsiahnuté v menej zrejmých primárnych formách, napríklad dominantný septakord 4-27 (0,2,5,8). Prvotná nerozpoznatelnosť vyplýva práve zo spôsobu určenia primárnej formy a procesu inverzie a transpozície.

Kurióznym je prípad durového a molového kvintakordu. Zápis durového kvintakordu (od C: *c-e-g*) je [0,4,7]. Toto však nemôže byť primárna forma, ktorú získame až inverziou a transpozíciou:

0 - 0
4 - 8
7 - 5
NO: [5,8,0]

³⁰ Nie naopak *transpozícia nasledovaná inverziou*!

³¹ FORTE, Ref. 8, s. 8.

Základné poradie, následne transponované na úroveň 0: [0,3,7], je primárnou formou pc setu 3-11. Pri pozornejšom pohľade však zistíme, že tónové triedy 0, 3 a 7 tvoria molový kvintakord (*c-es-g*). Podľa teórie tónových množín možno durový a molový kvintakord, dva tradične rozdielne, protichodné a v opozícii stojace súzvuky, redukovať na jedinú primárnu formu (0,3,7). Podobný prípad predstavuje pc set 7-35, ktorý obsahuje durovú aj molovú prirodzenú stupnicu. V istom zmysle ekvivalencia durového a molového kvintakordu nie je nóvum, keďže aj Riemann, tiež Suchoň a ďalší odvodzujú pôvod molového akordu z inverzie durového. Napriek pochybnostiam ide o potvrdenie, že teória tónových množín je primárne určená na analýzu atonálnej hudby, pričom niektoré súzvuky si môžu vyžadovať následné verbálne spresnenie.

1.3. Intervalový vektor a zygotické dvojice

Jedným z najpraktickejších prostriedkov analýzy tónových množín je určenie intervalového obsahu množiny, ktorý Forte nazýva *intervalovým vektorom* (*interval vector*).³² V hudbe temperovaného európskeho ladenia sa nachádza dvanásť intervalov, ktoré číselne možno označiť od 0 (čistá príma) po 11 (veľká septima). Opäť pripomíname princíp enharmonickej ekvivalencie, ktorý tu platí rovnako ako pri určovaní tónovej triedy. Počet intervalov v množine závisí od počtu prvkov, teda od základného čísla (*cardinal number*) pc setu. Všeobecne platí, že počet intervalov $n = (k^2 - k)/2$, kde k označuje základné číslo. Teda v množine 5 prvkov sa nachádza 10 intervalov, v množine 7 prvkov 21 intervalov atď.

Pre značenie intervalového obsahu tónových množín Forte konštruuje intervalový vektor zložený zo šiestich číslíc – intervalových tried (*interval class – ic*). Prečo uvádza šesť intervalových tried, ak celkový počet intervalov je dvanásť? Definícia intervalovej triedy vychádza z inverzného vzťahu intervalov, ktorý logicky vyplýva z implicitnej operácie inverzie charakteristickej pre tónové množiny. „V skratke, inverzne vzťažné (mod 12) intervaly sú definované ako ekvivalentné“³³ a sú párované nasledovne:

0	–	0
1	–	11
2	–	10
3	–	9
4	–	8
5	–	7
6	–	6

Každý pár tvorí jednu intervalovú triedu (*ic*), reprezentovanú prvým číslom dvojice. Interval prímý sa z praktických dôvodov vynecháva, čím ostáva šesť jedinečných číslíc tvoriacich intervalový vektor.

³² E. Ferková píše v súvislosti s intervalovým vektorom o *intervalovej potencii*, čím je vyjadrená uplatniteľnosť, teda možnosti realizácie konkrétneho pc setu. (FERKOVÁ, Ref. 11, s. 89)

³³ FORTE, Ref. 8, s. 14.

Samotný intervalový vektor zaznamenáva početné zastúpenie jednotlivých intervalovej triedy, pričom číslice postupujú vzostupne od *ic* 1 (malá sekunda) po 6 (tritón).³⁴ Napríklad pc set 3-2 (0,1,3) obsahuje tri intervaly ($n = (k^2 - k)/2$, teda $3 = (3^2 - 3)/2$), ktoré sú v jeho intervalovom vektore uvedené nasledovne:

[1 1 1 0 0 0]

ic1 ic2 ic3 ic4 ic5 ic6

teda po jednej malej sekunde, veľkej sekunde a malej tercii. Ostatné intervalové triedy ostávajú prázdne.

Je potrebné si tiež uvedomiť, že inverzne ekvivalentné párovanie intervalov v konkrétnych intervalových triedach zároveň uvádza inverzie daných intervalov. To sa deje pri konkrétnej oktavovej realizácii daného pc setu, keď napríklad zástupcom prvej intervalovej triedy nemusí byť malá sekunda (1), ale veľká septima (11) a pod. Tento proces je dobre známy z tradičnej náuky o kontrapunkte, ale najmä z tradičnej tonálnej harmónie, presnejšie z procesu obrátov akordických štruktúr.

Vyššie spomínaný pc set 3-11 (0,3,7), ktorý, ako sme dokázali, možno rozvinúť na durový aj molový kvintakord, obsahuje intervaly malej tercie, veľkej tercie a kvarty: [001110]. Práve skutočnosť inverznej ekvivalencie intervalov vysvetľuje výskyt durového i molového akordu súčasne v jednej primárnej forme.

Teória tónových množín však rozpoznáva aj množiny, ktoré síce majú rovnaký intervalový obsah, nie je ich však možné redukovať do jednej primárnej formy.³⁵ Takéto množiny sa vyskytujú v pároch a sú označené písmenom Z („zygotické“³⁶), napríklad 5-Z18 a 5-Z38, obe s intervalovým vektorom [212221]. Podľa Forteho spolu poznáme 19 párov takýchto množín: jeden pár 4-prvkových množín, tri páry medzi 5-prvkovými množinami a pätnásť párov 6-prvkových množín.³⁷ Symetricky rovnaký počet sa vyskytuje tiež medzi komplementárnymi množinami (pozri nižšie) vyšších základných čísel, teda sedem-, osem- a deväťprvkových. Spolu teda možno v zozname primárnych foriem nájsť až 23 zygotických párov.

2. Vzťahy tónových množín

Určenie a definovanie samotnej tónovej množiny je kľúčové pre ďalšiu analýzu, avšak jej cieľom by nemalo byť len pomenovanie jednotlivých súzvukových tvarov, ale nachádzanie ich vzťahov, štrukturálnych funkcií, ale aj preferencií skladateľov (ktoré súzvukové tvary sa v ich tvorbe alebo skladbe vyskytujú častejšie, ktoré sa nevyskytujú vôbec a pod.). Prvým krokom je definovanie pojmov podmnožiny a nadmnožiny.

³⁴ Číslice intervalového vektora sa zapisujú v hranatých zátvorkách bez oddelenia čiarkami.

³⁵ FORTE, Ref. 8, s. 21.

³⁶ Forte nepoužíva pomenovanie „zygotické páry“: „Z nemá špeciálny význam. Ide skôr o deskriptor pripojený k obyčajnému číslu množiny, slúžiaci na identifikáciu týchto jedinečných množín.“ (FORTE, Ref. 8, s. 21) Nie je celkom jasné, odkiaľ termín pochádza, v každom prípade je v súčasnosti zaužívaný a všeobecne známy.

³⁷ FORTE, Ref. 8, s. 21.

2.1. Podmnožiny a nadmnožiny tónových množín

Okrem okrajových extrémnych množín 1-1 a 12-1 každá ďalšia tónová množina obsahuje podmnožiny a zároveň je sama podmnožinou, teda je obsiahnutá v nadmnožine. Tónová množina 12-1, teda chromatický agregát dvanástich tónov, obsahuje všetky tóny, a preto nemá nadmnožinu – sama vyplňa celý tónový priestor dvanásťtónovej temperovanej hudby. Zároveň všetky ostatné pc sety sú jej podmnožinou. Naopak, množina 1-1, teda jediný tón, bude podmnožinou všetkých ostatných množín. Forte dokonca uvádza hypotetickú prázdnu množinu $[\Phi]$ ³⁸ ako podmnožinu obsiahnutú vo všetkých pc setoch, ktorej absurdných implikácií sme sa dotkli vyššie.

Obsah tónovej množiny v prvkoch inej množiny si najlepšie vysvetlíme na príklade. Napríklad pc set 3-2 [0,1,3] je obsiahnutý v pc sete 4-1 [0,1,2,3], teda je jeho podmnožinou (*subset*). Zároveň pc set 4-1 je nadmnožinou (*superset*) pc setu 3-2. Matematicky je vzťah vyjadrený $3-2 \subset 4-1$ a $4-1 \supset 3-2$.³⁹ Forte píše, že pojmy podmnožiny a nadmnožiny „predstavujú komplementárny aspekt toho, čo sa bežne nazýva *inkluzívny vzťah* (*inclusion relationship*)“.⁴⁰ Ďalej definuje, že tónová množina A je podmnožinou tónovej množiny B, ak a iba ak každý prvok A je obsiahnutý v B.

Na spresnenie pojmov je definícia rozšírená o dve kritériá tzv. riadnej podmnožiny (*proper subset*): X je riadnou podmnožinou Y ak a iba ak $X \subset Y$, pričom $X \neq \Phi$ a $X \neq Y$.⁴¹ Zároveň je implikované, že podmnožina musí mať menej prvkov ako jej nadmnožina, základné číslo podmnožiny je tak menšie ako základné číslo nadmnožiny.

Forte ponúka niekoľko matematických rovníc na výpočet počtu podmnožín v ľubovoľnej množine (s. 26 – 27), čo však pre potreby predkladanej štúdie nie je dôležité, zvlášť, keď zvážime možnosti „pc set kalkulačiek“ dostupných na internete. Potrebné je zmieniť sa iba o niekoľkých javoch súvisiacich s problematikou. Tónová množina môže obsahovať viacero podmnožín, pričom niektoré sa opakujú. Napríklad zmieňovaná množina 4-1 [0,1,2,3] obsahuje množinu 3-2 dvakrát: [0,1,3], [0,2,3] a množinu 3-1 tiež dvakrát: [0,1,2] a [1,2,3]. Teda spolu sú v nej obsiahnuté štyri podmnožiny, ale iba dve *jedinečné* primárne formy (3-1 (2x) a 3-2 (2x)). Vidíme, že pc set môže byť podmnožinou či nadmnožinou v podobe transpozície ([1,2,3]) aj inverzie nasledovanej transpozíciou ([0,2,3]).

Uvedme ďalší príklad: 5-prvkový pc set 5-31 obsahuje päť 4-prvkových podmnožín a je súčasťou šiestich 6-prvkových nadmnožín, konkrétne: $5-31 \supset 4-12, 4-13, 4-18, 4-27, 4-28$. Súčasne $5-31 \subset 6-27 (2x), 6-z28, 6-z29, 6-30, 6-z42, 6-z45$. V tabuľke názorne zobrazujeme vzťah týchto množín:

4-12	6-27 (2x)
4-13	6-z28
4-18 – 5-31 –	6-z29
4-27	6-30
4-28	6-z42
	6-z45

³⁸ Φ = Phi (fi), prázdna množina obsahujúca 0 prvkov.

³⁹ Symbol $\subset$ znamená „je podmnožinou“. Symbol $\supset$ znamená „je nadmnožinou“.

⁴⁰ FORTE, Ref. 8, s. 25.

⁴¹ FORTE, Ref. 8, s. 26.

V ďalšom príklade predstavíme pc set 6-20, pre ktorý z dôvodu tónového obsahu vyplývajú jedinečné vzťahy. Hexachord 6-20 (0,1,4,5,8,9) je zložený z troch poltónových skupín vo vzdialenosti troch poltónov. Štruktúra tejto množiny spôsobuje, že obsahuje iba jedinú podmnožinu 5-21 (6x) a jedinú nadmnožinu 7-21 (6x). To znamená, že odobratím akéhokoľvek tónu z 6-20 vždy získame iba 5-21 a naopak pridaním akéhokoľvek tónu k 6-20 získame vždy iba 7-21⁴²:

$$5-21 - 6-20 - 7-21$$

Myšlienka podmnožín a nadmnožín môže mať ďalekosiahly vplyv na štruktúrnú výstavbu skladby. Pri analýze predstavuje jeden zo základných pilierov, na ktorý nadväzuje teória komplexov a podkomplexov tónových množín, ktorej sa venujeme ďalej. Skôr však treba pozornosť obrátiť na niektoré ďalšie pojmy, vyplývajúce zo vzťahov tónových množín.

2.2. Komplementarita tónových množín

Množina všetkých dvanástich tónových tried vytvára tónové univerzum európskej hudby, technicky vyjadrené ide o množinu U zahrňajúcu všetky tónové triedy – 12-1. Výberom skupiny tónových tried z množiny U sa formujú nám už známe tónové množiny, napríklad množina M. Zvyšok tónov, teda rozdiel $U - M$, potom vytvára novú množinu N, ktorá dopĺňa vybrané tóny do počtu dvanásť (U). Možno teda povedať, že N je komplementom⁴³ (*complement*) M vzhľadom k U a naopak, M je komplementom N vzhľadom k U:

$$M = N^{c44}$$

$$N = M^c$$

Ak napríklad vytvoríme množinu A: [0,1,3], jej komplementom bude množina B: [2,4,5,6,7,8,9,10,11], teda $B = A^c$ a $A = B^c$. V tomto prípade ide konkrétne o tónové množiny 3-2 a 9-2. Z definície platí, že súčet základných čísel komplementárnych pc setov rovná sa 12.

Zoznam primárnych foriem je zostavený tak, že komplementárne množiny vždy stoja oproti sebe, to znamená, že poradové čísla komplementov sú vždy rovnaké. Ďalej platí, že pc sety so základným číslom rovným a/alebo väčším ako 7 obsahujú svoj vlastný komplement okrem 7-21, teda napríklad komplementom 7-21 je pc set 5-21, pričom $5-21 \subset 7-21$.

⁴² Avšak neplatí, že odobratím tónu zo 7-21 vždy získame 6-20. Pc set 7-21 obsahuje sedem jedinečných šesťtónových podmnožín. Pc set 5-21 je podmnožinou tých istých siedmich šesťtónových množín.

⁴³ E. Ferková spresňuje pojem komplementárna množina na *doplnková* množina FERKOVÁ, Ref. 11, s. 90.

⁴⁴ Apostrof pri veľkom písmene označuje komplement množiny, ako sa označuje v matematike, nie variáciu, ako je konvenciou v tradičnej hudobnej teórii foriem.

⁴⁵ Univerzum tónov, teda množina U je v rovnici vyjadrená implicitne.

Pc sety s počtom prvkov šesť sú zvláštny prípad, pretože obsahujú presne polovicu tónového materiálu všeobecnej množiny U. Zo všetkých päťdesiatich 6-prvkových pc setov je 20 sebakomplementárnych,⁴⁶ pričom ide o hexachordy, ktoré nie sú typu Z. Ďalej platí, že komplementom každého hexachordu typu Z je jeho „Z-partner“ (napríklad komplementom 6-z3 je 6-z36). Komplementárne zygotické hexachordy teda majú rovnaký intervalový obsah, čiže rovnaký intervalový vektor.

Príklad komplementarity tónových množín nachádzame napríklad v úvodných (a záverečných) taktov Suchoňovej *Piesne milému* z cyklu *Ad astra*. Vidíme, že pc set 5-z18 je komplementom a zároveň podmnožinou pc setu 7-z18:

Príklad 2: Eugen Suchoň: *Ad astra, Pieseň milému*. Komplementarita pc setov 5-z18 a 7-z18⁴⁷

I. PIESEŇ MILÉMU

K ďalším funkciám teórie tónových množín patrí určenie podobnosti pc setov. Forte uvádza dve kritériá podobnosti: tónové zloženie a intervalové zloženie porovnávateľných množín.⁴⁸

Pomocou tejto teórie možno tiež určiť invarianty pc setov, prípadne jedného pc setu v rôznych transpozíciách. Invariantné tónové triedy (*invariant pcs*)⁴⁹ sú tvorené priesečníkom dvoch a/alebo viacerých tónových množín, ktoré vytvárajú samostatnú podmnožinu. Možno napríklad definovať, že $C = \cdot(A, B)$, teda tónová množina C je priesečníkom množín A a B, je tak tvorená spoločnými prvkami, invariantmi. Podobnosťou ani invariantmi sa v nasledujúcom texte nebudeme bližšie zaoberať, i keď majú praktické analytické využitie.

⁴⁶ V transpozícii sú komplementom samy sebe.

⁴⁷ Notový materiál k Suchoňovmu dielu *Ad astra* použitý v tejto štúdii: SUCHOŇ, Eugen: *Ad astra, päť piesní pre soprán a klavír*. Bratislava : Hudobný fond, 2008.

⁴⁸ FORTE, Ref. 8, s. 49.

⁴⁹ FORTE, Ref. 8, s. 30.

3. Komplexy a podkomplexy tónových množín

Po predstavení základných parametrov tónových množín (kapitola 1) a vzťahov jednotlivých množín (kapitola 2) je potrebné uviesť koncepciu **množinových komplexov** (*set complexes*). Forteho teória o komplexoch „poskytuje zrozumiteľný model vzťahov medzi tónovými množinami vo všeobecnosti a ustanovuje rámec pre opis, interpretáciu a vysvetlenie akejkoľvek atonálnej kompozície.“⁵⁰ Komplexy množín sú zvlášť potrebné na analýzu rozsiahlejších hudobných celkov. Vďaka komplexom sme schopní nájsť a definovať vzťahy aj medzi zdanlivo nesúvisiacimi množinami.

Koncepcia komplexov úzko súvisí s pojmom komplementarity. Pc set komplex vo všeobecnosti je „množina **pc setov**, kde niektoré z nich sú podmnožinami alebo komplementárnymi (doplnkovými) množinami iných pc setov.“⁵¹ Forte definoval komplex (K) nasledovnou rovnicou, kde S a T predstavujú rozdielne pc sety, S' a T' ich vzájomné komplementy:

$$S/S' \in K(T/T') \text{ ak a iba ak } S \supseteq T \mid S \supseteq T'$$

Z rovnice vyplýva, že pc set S a jeho komplement sú členmi komplexu pc setu T (a jeho komplementu), *ak a iba ak* S patrí do alebo obsahuje T, *alebo* S patrí do alebo obsahuje T'.

Ako príklad možno uviesť množiny 7-3 a 8-18. Otázka znie, či pc set 7-3 je členom komplexu 8-18? Pc set 7-3 nie je obsiahnutý v pc sete 8-18. Ale 4-18 v inverzii je možné „mapovať“ do 7-3:

- 7-3: (0,1,2,3,4,5,8)
- 8-18: (0,1,2,3,5,6,8,9)
- komplement: 4-18: [4,7,10,11] – inverzia: [1,2,5,8]

Rovnako 5-3 možno mapovať do 8-18:

- 8-18: (0,1,2,3,5,6,8,9)
- komplement 7-3 = 5-3: [6,7,9,10,11] – inverzia: [1,2,3,5,6]

Teda platí, že $7-3 / 5-3 \in K(8-18, 4-18)$.

Komplex ľubovoľnej množiny predstavuje pomerne rozsiahly počet pc setov, napríklad K(3-1) obsahuje až 94 pc setov.⁵² Ako špecifickejší nástroj sa preto javí koncepcia **podkomplexov** (*subcomplexes*). Ide vlastne o užšie vymedzenie vzťahov a redukciu komplexových prvkov pomocou zavedenia prísnejších kritérií. Vymedzujúca rovnica podkomplexu Kh je:

$$S/S' \in Kh(T/T') \text{ ak a iba ak } S \supseteq T \text{ \& } S \supseteq T'$$

⁵⁰ FERKOVÁ, Ref. 11, s. 93.

⁵¹ FERKOVÁ, Ref. 11, s. 90.

⁵² Symbol $\supseteq$ znamená „je nadmnožinou *alebo* podmnožinou“.

⁵³ FORTE, Ref. 8, s. 96.

Rozdiel oproti komplexom je iba v jedinom symbole, & – rozširujúcej spojke *a*. Podkomplex množiny *S* a jej komplementu je teda definovaný tým, že *S* patrí do alebo obsahuje *T* a zároveň patrí do alebo obsahuje *T'*. Tým sa značne znižuje počet tónových množín v komplexe a vzniká tzv. *recipročný komplementárny vzťah* (*reciprocal complement relation*) medzi predmetnými množinami: $S \subset T$ & $S \subset T'$ ak a iba ak $T' \subset S'$ & $T \subset S'$. Napríklad:

$$\begin{aligned} 3-1 &\subset 4-1 \text{ \& } 3-1 \subset 8-1 \\ 8-1 &\subset 9-1 \text{ \& } 4-1 \subset 9-1 \\ \text{a teda } 3-1/9-1 &\in \text{Kh}(4-1, 8-1). \end{aligned}$$

Tiež pc set 4-7 v Príklade 2 patrí do podkomplexu 5-z18/7-z18. Komplexy a podkomplexy tónových množín môžeme jednoducho určiť podľa pc set kalkulačky tak, že hľadáme spoločné podmnožiny a nadmnožiny dvoch pc setov.

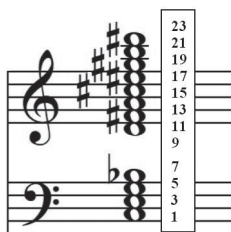
4. Eugen Suchoň – Akordika

Cieľom predloženej štúdie je aplikovať teóriu tónových množín na Suchoňov piesňový cyklus *Ad astra* (1961). Toto dielo je jedno z prvých, v ktorom Suchoň vedome uplatnil princípy *Akordiky*, vlastného systému uchopenia dvanásťtónového priestoru.⁵⁴ Výkladu *Akordiky* sme sa venovali v dávnejšom príspevku,⁵⁵ na tomto mieste spomenieme iba základné princípy.

4.1. Chromatický totál ako suma dvanásťtónového priestoru

Vo svojej skladateľsko-analytickej teórii vychádza Suchoň z radu alikvotných tónov, z ktorého konštruje **chromatický totál**, resp. **syntetický dvanásťzvuk**. Ide o akord v stabilnej terciovej štruktúre, ktorý je sumou všetkých tónov dvanásťtónového priestoru – obsahuje všetky tóny temperovaného ladenia.

Príklad 3: Chromatický totál – syntetický dvanásťzvuk



⁵⁴ SUCHOŇ, Ref. 5.

⁵⁵ ŠTÚŇ, Marián: Teória dvanásťtónového priestoru a jej kompozičné využitie u Eugena Suchoňa. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, č. 2, s. 261-271.

Číselné označenia tónov v chromatickom totále (Príklad 3) definujú intervaly jednotlivých tónov od kmeňového tónu totálu (interval 1: prímá, 3: tercia, 5: kvinta atď.). V základnej transpozícii s kmeňovým tónom C teda napríklad tón D predstavuje nónu totálu. Ak totál transponujeme od kmeňového tónu H, nónou totálu bude, prirodzene, Cis atď. Podobne ako v teórii tónových množín nie je konkrétna oktavová realizácia dôležitá.

Rôzne súzvky, tónové konštelácie či agregáty možno dosiahnuť odvodením z chromatického totálu, teda selekciou žiadaných tónov. Každá odvodenina má charakteristický intervalový obsah, ktorý Suchoň podrobne opisuje vo svojej publikácii. Tónový obsah odvodeniny závisí od konkrétnej transpozície. Základnou, kľúčovou odvodeninou je tzv. **diatonický totál** – tercdecimový sedemzvuk 1 --- 13 (Príklad 4a) vychádzajúci z prvých šiestnástich tónov alikvotného radu. Diatonický totál v rozvrstvenej horizontálnej podobe je tiež známy ako akustická stupnica, lydicko-mixolydický modus alebo „podhalanská“ stupnica (Príklad 4b).

Príklad 4: Diatonický totál ako tercdecimový sedemzvuk (a) a jeho horizontálne rozvrstvenie (b), teda akustická, „podhalanská“ stupnica



Suchoň vo svojej tvorbe často pracuje s vybranou odvodeninou a v rámci skladby „skúma“ jej možnosti súzvukové, intervalové a melodické. Princíp výberu konkrétnej odvodeniny a následnej výstavby celej skladby na tomto súzvuku nachádzame napríklad v cykle *Kaleidoskop* alebo *Ad astra* (pozri nižšie).

4.2. Odvodeniny chromatického totálu ako tónové množiny

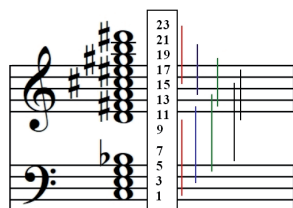
Z perspektívy Suchoňovho systému *Akordiky* možno každý súzvukový komplex, tradičný či moderný, definovať ako odvodeniny z konkrétnej transpozície chromatického totálu. Zároveň každá odvodenina predstavuje konkrétnu tónovú množinu.

Keďže Suchoň pracuje prevažne s odvodeninami, tvorenými susednými tónmi totálu, uvádzame prehľad rozdelenia chromatického totálu na päť-, šesť-, sedem-, osem- a deväťzvuky,⁵⁶ ktoré ďalej nazývame *základnými odvodeninami* chromatického totálu. Chromatický totál obsahuje iba niekoľko jedinečných *základných odvodenín*, ktoré uvádzame v tabuľke:

⁵⁶ Zameriavame sa teda na akordy vyššej terciovej stavby od nónových po septdecimové.

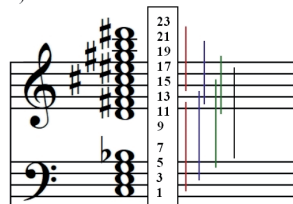
Tabuľka 1: Rozdelenie chromatického totálu na viaczvuky – tónové množiny, zložené zo susedných tónov – *základné odvodeniny*. Päťzvuky (a), šesťzvuky (b), sedemzvuky (c), osemzvuky (d) a deväťzvuky (e):

a)



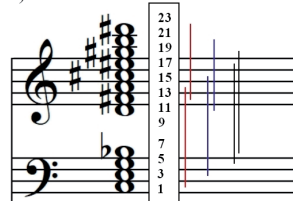
5-prvkové množiny:
 5-34: 1---9, 15---23
 5-26: 3---11, 13---21
 5-z17: 5---13, 11---17
 5-21: 7---15, 9---17

b)



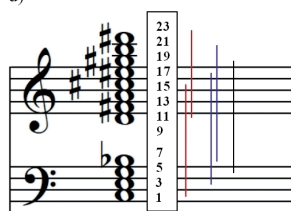
6-prvkové množiny:
 6-34: 1---11, 13---23
 6-z24: 3---13, 11---21
 6-z19: 5---15, 9---19
 6-20: 7---17

c)



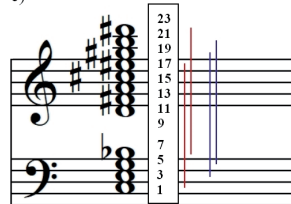
7-prvkové množiny:
 7-34: 1---13, 11---23
 7-32: 3---15, 9---21
 7-21: 5---17, 7---19

d)



8-prvkové množiny:
 8-27: 1---15, 9---23
 8-17: 3---17, 7---21
 8-7: 5---19

e)



9-prvkové množiny:
 9-11: 1---17, 7---23
 9-3: 3---19, 5---21

Všetky ostatné súzvuky možno v Suchoňovom systéme dosiahnuť pridaním vzdialenejšieho tónu, vynechaním tónu z terciového akordu, prípadne kombináciou viacerých akordov (superpozíciou).

Teória tónových množín odhaľuje niekoľko zaujímavých vlastností chromatického totálu, najmä jeho intervalovú symetrickosť. Zásadný rozdiel medzi týmto prístupom a prístupom systému *Akordiky* je v akceptovaní, resp. neakceptovaní inverznej ekvivalencie súzvukov. Presnejšie, pre Suchoňa predstavovali aj akordy redukovateľné do rovnakej primárnej formy rôzne štruktúry, napríklad pc set 5-34 obsahuje akordy 1 --- 9 aj 15 --- 23. Túto rozdielnosť si vysvetľujeme Suchoňovým nadviazaním na tradičnú terciovú akordickú štruktúru s ohľadom na zvukovú stránku, teda odmietnutie ekvivalencie inverzných štruktúr. Napokon, z hľadiska tónových množín sme sa vyššie zaoberali vzťahom durového a molového akordu, ktoré sa dajú previesť na rovnakú primárnu formu (pozri kapitolu 1.2.3.).

Ďalej vidíme, že v chromatickom totále a jeho *základných odvodeninách* sa nenachádza viaczvuk zastupujúci durovú či molovú stupnicu, ale diatonický totál (1 --- 13) je vyjadrený primárnou formou 7-34. Zo symetrickosti chromatického totálu vyplýva,

že inverzia diatonického totálu sa nachádza na opačnom póle ako akord 11 --- 23. Z ďalších zaujímavostí sme upozornili v kontexte podmnožín a nadmnožín na pc set 6-20 (pozri kapitolu 2.1.). Pc set sa nachádza v strede chromatického totálu ako os a z jeho symetrickej konštrukcie vyplýva, že existujú iba jeho štyri jedinečné transpozície. Poznatok o uvedených *základných odvodeninách* ukazuje svoje praktické využitie v nasledujúcej analýze Suchoňovho diela.

5. Analýza *Ad astra*

Piesňový cyklus *Ad astra pre soprán a orchester* op. 16 ESD 81 vznikol v roku 1961⁵⁷ a je jedným z prvých diel, v ktorom Suchoň uvedomelo a dôsledne využil postupy svojej teórie harmónie, ktoré neskôr systematizoval v *Akordike*. Dielo zahŕňa päť piesní: *Pieseň milému*, *Pieseň vesmírnych milencov*, *Živlom*, *Bodka do večnosti*, *Návrat*. Autorom textov bol symbolistický básnik Štefan Žáry (1918 – 2007). Cyklus bol okrem orchestrálnej verzie vydaný tiež vo verzii pre soprán a klavír, ktorá je východiskom nasledujúcej analýzy.

V odbornej literatúre nachádzame analýzu piesňového cyklu, ktorá vznikla bezprostredne po skomponovaní diela v roku jeho premiéry 1962.⁵⁸ Autorka Alica Elscheková sa celistvo zameriava na všetky stránky diela, aj tie, ktoré v nasledujúcej analýze vynechávame. V podrobne skúmanej tematicko-motivickej práci upozorňuje na typický motivický model – veľký intervalový skok nahor, nasledovaný klesaním v menších intervaloch, ktorý sa viaže na charakteristiku „vrúcnej lyrickej nálady“⁵⁹ a považuje sa za prejav široko chápaného monotematizmu.

Harmonickú dimenziu diela Elscheková definuje nie na základe súzvukov, ale charakteristických intervalových konštruktov. Skladateľ podľa autorky využíva príznačné sekundy, zväčšené kvarty, kvinty, sexty a septimy,⁶⁰ čo chápeme ako preukázanie Suchoňovho zamerania sa na intervalové zloženie súzvukov, ako sám píše v *Akordike*.

Tvrdenie, že Suchoň v diele *Ad astra* pracuje voľne s dvanásťtónovým priestorom,⁶¹ vyplýva zrejme zo skutočnosti, že v dobe vzniku štúdie *Akordika* ešte nebola publikovaná (rovnako teória tónových množín nebola systematizovaná – a dostupná v našom regióne). Súčasný analytický prístup možno chápať ako aktualizáciu vyššie uvedeného v oblasti harmónie: v piesňovom cykle skladateľ využíva vlastnú harmonickú teóriu, dvanásťtónový priestor ukotvuje v chromatickom totále, z ktorého ďalej systematicky odvodzuje súzvuky v podstate terciovej stavby. Analýza preukázala, že nie melodická línia, ale práve harmonické pásmo sa stáva „zjednocujúcim činiteľom“ diela.⁶²

⁵⁷ Dielo malo premiéru v Prahe vo februári 1962. Interpreti: sopranistka Drahomíra Tikalová, Symfonický orchestr Čs. rozhlasu, dirigoval Alois Klíma.

⁵⁸ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Cyklus Suchoňových piesní *Ad astra*. In: *Slovenská hudba*, roč. 6, č. 4, 1962, s. 101-105.

⁵⁹ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 58, s. 103.

⁶⁰ Tamtiež.

⁶¹ Tamtiež.

⁶² Autorka, naopak, uvádza, že „pre vlastné tonálne čítanie zjednocujúcim činiteľom, jadrom harmonického procesu, je prehľadne vedená vokálno-melodická línia, ktorá sa stáva dominantnou zložkou harmonických postupov.“ (ibid.)

Prvá časť

Prvá *Pieseň milému* je formálne rozdelená na úvodný diel A, rozsiahly stredný diel B a krátku tematickú kódu A', využívajúcu materiál z úvodného dielu, ale v inverzii. Diely A a A' sú postavené výhradne na komplementarite pc setov 7-z18 a 5-z18, ktoré zaznievajú v juxtapozícii a spolu vyplňajú celý dvanásťtónový priestor, akoby skladateľ hneď v prvých taktach poukazoval na realitu, že dielo je atonálne (Príklad 2). Stredný diel B je kontrastný svojím použitým tónovým materiálom, pretože je v ňom kvalitatívne najviac zastúpený pc set 6-z19, ktorý nemá blízky vzťah s predchádzajúcim.

V krátkom spojovacom úseku v čísle 2 sa prvýkrát objavuje súzvuk 6-20, významný v ďalšom priebehu diela (Príklad 5).

Avšak skladateľ v časti viackrát využíva päťtónové štruktúry (najmä melodicky) 5-z18 a 5-21, ktoré sú prepojením vzdialených pc setov 6-z19, 6-20 a 7-z18, pretože sú ich spoločnou podmnožinou: $5-z18 \subset 6-z19, 7-z18$ a tiež $5-21 \subset 6-z19, 6-20, 7-z18$. V čísle 2 sa dokonca oba päťprvkové pc sety objavujú v rôznych pásmach, spolu dávajúc ich nadmnožinu 6-z19:

Príklad 5: Eugen Suchoň: *Ad astra*, prvá časť. Pc set 5-z18 [6,7,10,11,1] a 5-21 [6,7,10,11,2] ako podmnožiny 6-z19. Pc set 6-20 [1,2,5,6,9,10]

The musical score is presented in two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "ča-ro-krás - - na pa-le-ta...". The piano accompaniment features a variety of musical notations, including "Sostenuto (♩=72)", "pp", "ppp", and "8". The score is divided into sections labeled with pc sets: 5-10, 4-7, 5-z18, 5-21, 6-z19, and 6-20. The piano part shows complex harmonic structures with many accidentals and ties.

Všeobecne možno povedať, že časť vychádza z pc setu 8-7 a jeho rôznych derivácií, *odvodenín*. Tónové množiny 7-z18 a 6-z19 nemajú, ako sme ukázali vyššie, priamy vzťah s možnosťou mapovania sa navzájom, obe však patria do podkomplexu pc setu 8-7: $7\text{-}z18/5\text{-}z18 \in Kh(8\text{-}7, 4\text{-}7)$, $6\text{-}z19/6\text{-}z44 \in Kh(8\text{-}7, 4\text{-}7)$. Ten je „osovým“ súzvukom chromatického totálu 5 --- 19 (pozri písm. b) v tabuľke 1), teda skladateľ sa vyhýba odvodeninám totálu obsahujúcim kmeňový tón *a*, pracuje tak najmä so strednými tónmi. V časti sa nachádzajú aj ďalšie pc sety, ktoré nie sú podmnožinami 8-7, teda musia obsahovať tóny z ostatných oblastí totálu.

Druhá časť

Spojenie prvej a druhej piesne cyklu (Príklad 6) sa dosiahne redukciou pc setu 5-z18 na statický akord 4-7, pričom platí, že $4\text{-}7 \subset 5\text{-}z18 \subset 6\text{-}z19$. Rovnako 4-7 je podmnožinou 5-21, druhého významného pc setu z prvej časti, pričom platí, že $4\text{-}7 \subset 5\text{-}21 \subset 6\text{-}20$.

Príklad 6: Eugen Suchoň: *Ad astra*, prvá a druhá časť. Spojenie prvej a druhej časti pomocou spoločných podmnožín pc setov 6-z19 a 6-20. Pc set 6-20 [1,2,5,6,9,10] vo vertikálnej aj horizontálnej dimenzii

4-7

sosten.

ppp

4-7 $\subset$ 5-z18
5-21 $\implies$

II. PIESEŇ VESMÍRNYCH MILENCOV
(Akademickému maliarovi prof. Jánovi Mudrochovi)

Larghetto (♩ = 66)

6-20
C: 7-17

vi-diš — tú drobučkú hviezdú zvanú — Zem?

Celá druhá *Pieseň vesmírnych milencov* je skomponovaná z transpozícií pc setu 6-20, teda „osového“ šesťzvuku 7 --- 17 zo stredy chromatického totálu. V prvých taktov druhaj piesne (Príklad 6) možno vidieť tento pc set vo vertikálnej, harmonickej podobe s terciovou štruktúrou. V sopráne sa neskôr uplatní v horizontálnej rovine. Je zrejmé, že skladateľ si bol vedomý zvláštnych, jedinečných vlastností tohto súzvuku, akordu 7 --- 17. V praxi to tiež znamená, že okrem záverečných taktov, kde sa objaví podobný súzvuk 6-z19, pieseň využíva iba štyri rôzne akordy, keďže je možné vytvoriť iba štyri transpozície tejto tónovej množiny bez (enharmonického) opakovania.

Tretia časť

Dominantne zastúpeným súzvukom strednej piesne *Živlom* je pc set 7-19, ktorý nepatrí medzi *základné odvodeniny*, ako sme ich opísali vyššie. Ide o akord 1 --- 7 - 11 - 15 - 17, ktorý sa prvýkrát objavil krátko na začiatku prvej piesne (číslo 1) a pomocou ktorého sa konečne dosahuje terciová štruktúra obsahujúca kmeňový tón. Ukončenie tretej časti je dynamicky veľmi výrazné, v trojitom forte, napriek tomu sa skladateľ obmedzuje iba na trojzvuk 3-9. Ten slúži už ako spojenie s nasledujúcou časťou.

Štvrtá časť

Predposledná pieseň, zádumčivá futuristická meditácia o súčasnej dobe – *Bodka vo večnosti*, sa začína prestriedaním akordov 5 --- 15 a 7 --- 17, teda množín 6-z19 a 6-20. Obe tónové množiny patria do podkomplexu množiny 7-21 (akord 5 --- 17), ktorá zaznieva v piatom takte a z ktorej je napokon odvodená celá pieseň.

Piata časť

Posledná pieseň, príznačne nazvaná *Návrat*, je v istom zmysle rekapituláciou harmónických javov celého cyklu. Pieseň sa začína rovnakým pc setom 6-z19 (akord 5 --- 15), akým sa končí predchádzajúca pieseň, i keď v inej transpozícii. Na rozdiel od predchádzajúceho je však oveľa výraznejšie využitý interval čistej kvinty a terciová štruktúra: Suchoň v zmysle zásad prezentovaných v *Akordike* tu konštruuje akord 5 --- 15 ako superpozíciu dvoch molových kvintakordov d mol – cis mol, resp. b mol – a mol.

Ďalej sa opäť začína objavovať pc set 5-z18 v juxtaopozícii s druhým významným päťzvukom 5-21:

Príklad 7: Eugen Suchoň: *Ad astra*, piata časť. Pc sety 5-z18 a 5-21 v juxtaopozícii

The image displays two systems of musical notation for the song 'Ad astra' by Eugen Suchoň. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
 The first system is for the lyrics 'Tu som rád, hoc kosti na hviezdach uťo-nú!'. The vocal line begins with a forte (*ff*) dynamic and features a melodic line with various intervals. The piano accompaniment also starts with *ff* and includes chords and arpeggiated figures. A bracket labeled '5-z18' spans the first few measures. The piano part includes a section marked *sf dim.* (sforzando then diminuendo).
 The second system is for the lyrics 'Vždy som rád na zemi, či je už skutá mrazmi,'. It begins with a tempo marking '1 Allegro (♩=♩)'. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and features a more active accompaniment. A bracket labeled '5-21' spans the first few measures, and another bracket labeled '6-z44' spans a later section. The piano part includes a section marked *pp* (pianissimo).
 The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, dynamic markings, and articulation marks.

Skladba sa ďalej rozširuje do šest'zvuku 6-20 a napokon do 7-21 v *piane*. Pripomeňme, že tieto tri pc sety 5-21 – 6-20 – 7-21 predstavujú rozširovanie tónového priestoru od stredu chromatického totálu. V čísle 3 sa objavuje reminiscencia tretej piesne v harmonickom zmysle, teda zaznieva pc set 7-19 a jeho podmnožina či *odvodenina* 6-30.

Záver skladby je prekvapením, azda so symbolickým významom súvisiacim s názvom piesne. Štyri takty záverečnej kódy sú doteraz najkontrastnejším tónovým materiálom, aký zaznel v piesni, i keď v kontexte prítomnej atonality môže prejsť nepovšimnutý. Text „Mám mozog a srdce, dve nohy, ktoré vládzu vykročiť na mostík, keď krv mi šepne...“ je melodickým, horizontálnym uvedením diatonického totálu (1 --- 13) od kmeňového tónu *D*, resp. pc setu 7-34 (Príklad 8). Posledné slovo „Pod!“ je už opäť súčasťou charakteristickej tónovej množiny 6-z19 v rovnakom harmonickom postupe ako v úvode piesne:⁶³

Príklad 8: Eugen Suchoň: *Ad astra*, piata časť – záver. Diatonický totál (7-34) v melodickej zložke. Záverečné spojenie dvoch transpozícií pc setu 6-z19 s náznakom terciovkej štruktúry

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a long note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a series of chords and a melodic line. The text 'Mám mozog a srdce,' is written below the vocal line. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a series of chords and a melodic line. The text 'dve nohy, ktoré vládzu vykročiť na mostík, keď krv mi šepne:' is written below the vocal line. The score is labeled '7-34' in the top right corner.

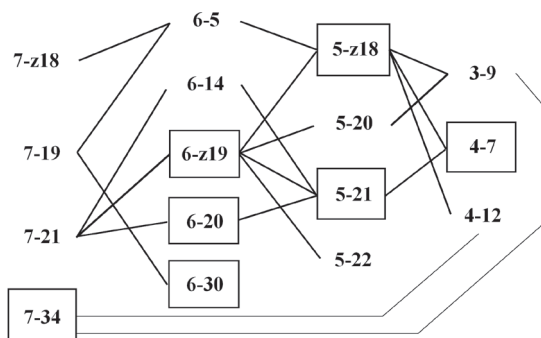
⁶³ Možno teda tvrdiť, že pieseň je tonálne centralizovaná, ak ako tonálne centrum prijmeme aj súzvuk, netradičný akord vyššej terciovkej stavby. V tomto zmysle o tonálnej centralizácii hovorí J. Rut (RUT, Josef: *Dvanáctitónová tonální teorie*. Praha : Panton, 1969) a T. Krejča (KREJČA, Tomáš: Rozpad tonality? In: TICHÝ, Vladimír – HAVLÍK, Jaromír – KREJČA, Tomáš – ZVĚŘINA, Petr: *(A)tonalita*. Praha : Akademie múzických umění; Nakladatelství AMU, 2015, s. 99-108). O tonálnosti, centralizácii a pod. pozri tiež Ref. 1.

The image shows a musical score for a song cycle. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a 'Pod!' marking and a 'ppp' dynamic. The piano accompaniment includes markings for '6-219' and 'ppp'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Pointou záverečnej kódy je, že pc set 7-34 sa neviaže so žiadnym tektonicky, štruktúrne či formálne významnejším pc setom, ktorý doteraz zaznel v diele, a to ani sprostredkované cez relevantne užšie množiny: okrem veľmi všeobecného a často sa vyskytujúceho troj- a štvorzvuku (7-34 $\supset$ 4-12, 3-9 – sú však podmnožinami veľkého množstva vyšších pc setov), je anticipáciou záverečného diatonického totálu jeden súzvuk 5-28 a jeden takt v harmónii 5-10 v prvej časti, pričom platí, že 7-34 $\supset$ 5-28, 5-10.

Tabuľka 2 predstavuje „mapu“ tónových množín uplatnených v piesňovom cykle *Ad astra*. V mape sú vybraté iba najdôležitejšie množiny z hľadiska štruktúrneho uplatnenia, pričom v rámečkoch uvádzame najčastejšie používané množiny. Línie spájajúce jednotlivé pc sety naznačujú vzťah spojených množín ako vzťah podmnožiny a nadmnožiny. Pomocou mapy je možné ľahko určiť najmä sprostredkované spojenia vzdialenejších množín, napríklad množiny 7-z18 a 7-19 sú vzťahovo prepojené pomocou zdieľanej podmnožiny 6-5⁶⁴, ale množiny 7-z18 a 7-21 sú spojené až spoločnou päťprvkovou podmnožinou 5-z18. Vidíme tiež, že pc set 5-21 je podmnožinou najväčšieho počtu nadmnožín a na druhej strane pc set 6-z19 obsahuje najviac podmnožín z mapy. Tónová množina 7-34 sa neviaže k žiadnemu uvedenému pc setu.

Tabuľka 2: Mapa štruktúrne najvýznamnejších tónových množín v piesňovom cykle *Ad astra* a ich vzťahov



⁶⁴ Spojením množín pomocou spoločnej podmnožiny na tomto mieste sa nemyslí reálne spájanie predmetných pc setov v rámci skladby, ale všeobecný harmonický vzťah. Na uvedenie skutočného výskytu jednotlivých pc setov v diele by mal slúžiť skôr graf zachytávajúci štruktúrny priebeh diela.

Záver

Na záver možno zhrnúť niekoľko charakteristických aspektov cyklu *Ad astra*, z ktorých najvýznamnejším je voľba *východiskových tónových množín*, teda odvodenín chromatického totálu. Tieto tónové agregáty sa stávajú základnými súzvukovými komplexmi, ktoré skladateľ ďalej transponuje a z nich odvodzuje menejprvkové akordické štruktúry. V prvej piesni ide o podkomplex pc setu 8-7, teda akordu 5 --- 19, z ktorého sú odvodené štrukturálne dôležité množiny 7-z18 a 6-z19. Druhá pieseň je skomponovaná takmer výlučne pomocou pc setu 6-20. Stredná pieseň cyklu využíva množinu 7-19 (akord 1 --- 7 - 11 - 15 - 17), ktorá obsahuje prímu, teda kmeňový tón danej transpozície chromatického totálu. Predposledná pieseň využíva najmä odvodeniny akordu 5 --- 17, teda tónovej množiny 7-21 a v poslednej piesni sa rekapitulujú všetky vyššie spomenuté akordické štruktúry, pričom vrcholom diela je jedinečné uvedenie diatonického totálu 1 --- 13, teda pc set 7-34.

Charakteristickým kompozičným prvkom v cykle je tiež pomerne časté využívanie terciových štruktúr, teda uvádzanie disonantných tónových konštruktov v terciovej stavbe, priamo vyplývajúcej z podstaty syntetického dvanásťzvuku. Vyššie sme uviedli príklad superpozície tradičných akordov v poslednej piesni a nachádzame tu aj superpozície intervalov (napríklad malých tercií *g - b* a *dis - fis* v prvej piesni (číslo 4), tiež na pôdoryse tónovej množiny 6-z19).

Napokon možno konštatovať aj značné využívanie odvodenín od vyššieho intervalu, teda s vynechaním, „preskočením“ kmeňového a niektorých nižších tónov totálu. Ako uvádzame vyššie, okrem pc setu 7-19 a 7-34 žiadny *východiskový akord* neobsahuje kmeňový tón, naopak, jeho základným tónom⁶⁵ je kvinta alebo vyšší tón.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0116/20 „Osobnosť a dielo v dejinách hudobnej kultúry 18. – 20. storočia na Slovensku“ (2020 – 2023), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

⁶⁵ Teda spodný tón terciovej štruktúry zhodne s tradičnou náukou o harmónii.

Summary

ALLEN FORTE'S PITCH-CLASS SET THEORY APPLIED IN ANALYSIS OF *AD ASTRA*, THE SONG CYCLE BY EUGEN SUCHOŇ

One of the most promising systems of theoretical thinking on atonal music, the *pitch-class set theory*, emerged during the 1960s. Its author was Allen Forte (1926–2014) who systematically described it in his book *The Structure of Atonal Music* (1973).

The basis of pitch-class set theory is the comprehension of harmonies as *pitch-class sets*, which may be “reduced” to *prime forms*. Apart from the tonal content, another fundamental parameter of the prime form is the intervallic content, defined by the interval vector. Forte is concerned with harmonies, hence pitch-class sets with a number of elements from three to nine. The prime forms may be observed and their relationships may be determined, for example the occurrence of a subset in a superset. The pitch-class set theory takes its starting-point from mathematical set theory, which it follows also in terminological convention, hence we also speak of complementarity, complexes, and more narrowly defined sub-complexes of pitch-class sets.

The aim of the study is to analyse Suchoň's song cycle *Ad astra* (1961), which is composed using the author's own harmonic system, published in the textbook *Akordika* (Theory of Chords, 1979). From an aliquot sequence of tones Suchoň constructs a chromatic total, that is to say a synthetic twelve-tone chord, which has a stable third structure and contains the entire twelve-tone space. From the chromatic total one can derive further chordal structures.

Using the pitch-class set theory, analysis defines several relationships between the specific chords and pc sets used in the work. This results in the finding that at the foundation of every movement in the cycle there is a specific selected chord (*derivative*). Ultimately, in this atonal work analysis highlights the important place of the diatonic total (Podhalanská scale), as the pivotal idea of the work.

BREGENSES SILESII: NEW DISCOVERIES ABOUT THE PLOTZ FAMILY HISTORY

KATARZYNA SPURGJASZ

Dr. Katarzyna Spurgjasz; Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa; e-mail: katarzyna.spurgjasz@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-2696-1577

ABSTRACT

The text presents new discoveries about three members of the Plotz family: Caspar Plotz (ca. 1580–1633), Johann Plotz (1608–1680), and Georg Plotz (1614–1661). All three were involved in music culture, worked as organists in Lutheran churches, and copied and owned music manuscripts. The parish registers from the Lutheran church in Brzeg/Brieg, hitherto not examined by musicologists, have provided new information on the Plotz family, and enabled identification of biographical details. The newly found source testimonies about Caspar Plotz's life in Brzeg, and the baptism records of his sons, confirmed the relationships between Silesian music culture and that of Spiš and Šariš.

Keywords: music culture, music history, Silesia, Spiš, Šariš, 17th century, organ tablatures

At least three members of the Plotz family are renowned for their contributions to the music culture of the Spiš region: Caspar, Georg, and Johann. Thanks to the meticulous work of musicologists, especially František Matúš, Marta Hulková, and Janka Petőczová, many new details about the life and work of the Plotzs have come to light.¹ Before

¹ See e.g. HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobnín*. [PhD diss.] Bratislava : Filozofická fakulta Univerzita Komenského, 1985. MATÚŠ, František: *Plotz, Gašpar (16./17.). Plotz, Ján (ca 1620–1680). Plotz, Juraj (ca 1610 – ca 1660)* [entries]. In: *Slovenský biografický slovník. Vol. IV. Martin* : Matica slovenská, 1990, p. 489. KOCH, Klaus-Peter: Das Claviertabulaturbuch von Caspar und Johannes Plotz. Bemerkungen zu Samuel Scheidt anhand der wieder aufgefundenen Handschrift Mus. ms. 40056 der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. In: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung. Protokollband Nr. 2 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1988–1990*. Bad Köstritz : Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, 1991, pp. 229–243. KOCH, Klaus-Peter: “In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum”. Zur Kompositionsweise von Samuel Scheidt. In: *Schütz-Jahrbuch 14* (1992). Kassel :

adding some missing elements to the prosopographical puzzle (which I discovered by chance while working on my doctorate²), I briefly present the current state of research.³

Caspar Plotz is known as the owner and scribe of the earliest organ tablature kept in Levoča/Leutschau (SK-Le MUS A 1, *olim* 13990a). The manuscript bears the date '1603' on its first folio, which is more likely to indicate the beginning of the writing process than the end; some of the included compositions were published for the first time a few years later.⁴ It was suggested in earlier literature that Caspar may have been active as an organist in Levoča; however, there is no record of this in the archives.⁵ Together with another member of the same family, Johann Plotz, they were involved in the preparation of another organ tablature preserved in Levoča, SK-Le MUS A 2 (*olim* 13990b). The two tablatures were formerly known as the 'Caspar Plotz Tablature' and 'The Second Tablature of Caspar Plotz'. In 1985, however, Johann Plotz was identified as one of the scribes of SK-Le MUS A 2 by a comparison with his signature from another source, and thus the manuscript began to be called the "Johann Plotz Tabla-

Bärenreiter, 1993, pp. 78-89. PETŐCZOVÁ, Janka: Prešovskí mestskí hudobníci v 17. storočí. In: *Slovenská hudba*, Vol. 19, 1993, No. 3-4, pp. 357-375. PETŐCZOVÁ, Janka: Katalóg hudobníh farského kostola v Prešove z roku 1661. In: *Hudobné inventáre na Slovensku zo 16. a 17. storočia*. Ed. Jana Kalinayová et al. Bratislava : SNM-Hudobné múzeum, 1994, pp. 68-72. HULKOVÁ, Marta: Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobníh. In: *Slovenská hudba*, Vol. 25, 1999, No. 2-3, pp. 150-200. JOHNSON, Cleveland: *In the Trenches with Johann and Caspar Plotz: a rediscovered Gebrauchstabulatur from the Scheidt circle*, presentation at the DePauw University 2001, available online at <http://acad.depauw.edu/~cjohnson/PLOTZ/index.html> (accessed 6th February 2022). HULKOVÁ, Marta: Muzyczne kontakty między Spiszem a Śląskiem w XVI i XVII wieku. In: *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia*, Sectio L, vol. X,1 (2012), pp. 61-75. PETŐCZOVÁ, Janka: The Role of Silesia in the Development of Musical Culture in the Towns of Spiš/Zips and Šariš/Scharosch. In: *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*. Eds Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mráčková, Remigiusz Pośpiech. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2013, pp. 161-178. PETŐCZOVÁ, Janka: *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2014. HULKOVÁ, Marta: Central European Connections of Six Manuscript Organ Tablature Books of the Reformation Era from the Region of Zips (Spiš, Szepes). In: *Studia Musicologica*, Vol. 56, 2015, No. 1, pp. 3-37. HULKOVÁ, Marta: The Reception of the Oeuvre of Composers Active at the Court of Rudolf II in Prague in the Contemporaneous Musical Repertoire of Historical Upper Hungary. In: *Hudební věda*, Vol. 52, 2015, No. 2, pp. 133-157. HULKOVÁ, Marta: Die Messen im *Tabulaturbuch von Johann Plotz* und ihre Verwendung in der Liturgie des evangelischen Gottesdienstes. In: *Musicologica Brunensia*, Vol. 51, 2016, No. 1, pp. 63-77. HULKOVÁ, Marta: Italian Music in the 17th Century in the Region of Spiš and Šariš in the Evangelical Churches of the Augsburg Confession. In: *Musicologica Brunensia*, Vol. 53, 2018, No. 2, pp. 41-60. PETŐCZOVÁ, Janka: Musical Life in Urban Communities of North-Eastern Slovakia in the Period of Reformation. In: *Musicologica Brunensia*, Vol. 55, 2020, No. 1, pp. 39-55.

² SPURGJASZ, Katarzyna: *Kolekcja muzykaliów Joannesa Chrysostomusa Zalaskiego jako źródło do badań kultury muzycznej Śląska w czasach rekatolizacji (1654–1707)*. [PhD diss.] University of Warsaw, 2020 (currently prepared for publication). The archival queries on the music culture in 17th-century Brzeg/Brieg – one of the places where Zalaski was active – led to new discoveries concerning the Plotz family.

³ I would like to express my gratitude to Prof. Marta Hulková and Janka Petőczová for sharing the texts of their publications with me.

⁴ HULKOVÁ, Marta: Zhody a odlišnosti, Ref. 1, p. 170.

⁵ See references in: PETŐCZOVÁ, Janka: Musical Life in Urban Communities, Ref. 1, pp. 45-46.

ture”⁶ Both Caspar and Johann Plotz were mentioned in an organ tablature linked to Samuel Scheidt’s circle, which is held in the collection of the former Preussische Staatsbibliothek Berlin, now kept at the Jagiellonian Library in Cracow.⁷ At the end of the manuscript there is a reference to both Plotzs: “Johannes Plotz Vom Brieg” and “Caspar Plotz organist zu brieg in der pfarrher Kirch”, which explicitly links the two to the town of Brieg in Silesia (today Brzeg in Poland).⁸ Initially, the researchers were not sure of the identity of ‘the Silesian Plotzs’ and ‘the Spiš Plotzs’, but Marta Hulková convincingly presented possible connections between Spiš and Silesia as regards music culture,⁹ while Janka Petőczová suggested that the initials after Johann Plotz’s signature in the print preserved in Levoča – “Johannes Plotz. B. S. A[nno] 1645 Ad. 10. Sept: In Leutsch p. T. Organista” – stand for ‘Bregen[sis] Silesius’.¹⁰ Initially, it was inferred from the latter tablature that both Caspar and Johann Plotz could have been pupils of Samuel Scheidt, then the hypothesis was limited to Johann, who was probably his pupil after 1625 (the manuscript contains references to the organ in Halle built at that time).¹¹

In addition to the tablature SK-Le MUS A 2, there is a further source confirming Johann Plotz’s activity in Levoča. He is known to have worked as an organist there between 1641 and 1648, and is thought to have stayed in the town until the end of his life in 1680 (not without incident: he resigned as parish organist due to a dispute with the town council, and according to the chronicler, Caspar Hain, he was also arrested for public nuisance in 1656).¹² It is not known whether he married or had children; in his testament from November 1680, as regards his family, he mentioned only his sister and her two sons.¹³

The third member of the Plotz family linked to musical life in present-day Slovakia in both the Spiš and Šariš region, was Georg Plotz. He was active as an organist in Kežmarok/Kesmark (1639–1649) and Prešov/Eperies (1650–1661). According to inventories and descriptive sources, while working in the German Lutheran Church in Prešov, he had access to a collection of music manuscripts (with compositions by Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, Johann Rosenmüller, Andreas Hammerschmidt) and prints (Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Andreas Hammerschmidt, Melchior Vulpis); he also composed music himself, but none of his compositions have

⁶ HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobní*, Ref. 1, pp. 47–48. See also PETŐCZOVÁ, Janka: *Musical Life in Urban Communities*, Ref. 1, p. 44.

⁷ Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Ms. mus. 40056. On the content of the tablature see e.g. KOCH, Klaus-Peter: *Das Claviertabulaturbuch von Caspar und Johannes Plotz*, Ref. 1, pp. 229–243; KOCH, Klaus-Peter: “In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum”. Zur Kompositionsweise von Samuel Scheidt, Ref. 1, pp. 78–89; JOHNSON, Cleveland: *In the Trenches with Johann and Caspar Plotz*, Ref. 1.

⁸ Ibidem.

⁹ HULKOVÁ, Marta: *Muzyczne kontakty między Spiszem a Śląskiem*, Ref. 1; HULKOVÁ, Marta: *Central European Connections*, Ref. 1.

¹⁰ PETŐCZOVÁ, Janka: *Musical Life in Urban Communities*, Ref. 1, p. 46.

¹¹ JOHNSON, Cleveland: *In the Trenches with Johann and Caspar Plotz*, Ref. 1.

¹² PETŐCZOVÁ, Janka: *Musical Life in Urban Communities*, Ref. 1, pp. 46–51, with references to the sources and extensive citations from them.

¹³ Ibid., p. 50–51.

survived.¹⁴ Due to the similar period of activity of both Johann and Georg Plotz, it was previously thought that they were brothers but, as Janka Petőczová has pointed out, this idea has not been explicitly proven by any sources from Slovakia.¹⁵

Fortunately, the sources from Brieg have been preserved to some extent, enough to provide some missing information about the Plotz family. To find the details, one has to look into the parish registers of the Lutheran church of St Nicholas in Brieg, kept today in the National Archive in Opole, Poland. We find in the registers that Caspar Plotz was active as the organist of St Nicholas church from 1603 to 1633. He may have come from the same city: a certain 'Griger Plocz stadpfeiffer', active in Brieg around the 1570s–1590s, may have been his father; however, this hypothesis cannot be proved due to the lack of additional sources.¹⁶ Neither baptismal nor marriage registers survive from the time Caspar Plotz was born and married, so the name and profession of his father (and the name of his mother) remain unknown. Caspar appears for the first time in the Brieg records in 1603, the year he wrote on the organ tablature kept in Levoča. There is no direct mention of him, but there is a record of his wife, Anna, who became godmother to a child of Elias Hesteborg *musicus instrumentalis*. However, the note testifies that Caspar was appointed organist at the parish church at that time.¹⁷ We do not know if this was his first place of work, or when he took up his post there; the names of his predecessors are unknown, although it is almost certain that in 1603 organists had worked in this church for over a century. From 1603 onwards, Caspar Plotz appeared in different roles in the parish registers for the next thirty years. He was asked to become a godfather several times.¹⁸ From 1606 onwards, we also find him in

¹⁴ In the inventory of the music collection from the German Lutheran Church in Prešov, dated 25th July 1661, besides a 'general' collection of music manuscripts and prints, there is also a list of manuscripts and prints donated to the church *ex legatione p. m. Domini Georgii Plotschii* – it may be assumed that while working at the church, Georg Plotz may have used the collection in its entirety, not only his 'private' part. For the transcription of the inventory and more details on Georg Plotz's work and environment, see PETŐCZOVÁ, Janka: Katalóg hudobní farského kostola v Prešove z roku 1661. In: *Hudobné inventáre na Slovensku zo 16. a 17. storočia*. Ed. Jana Kalinayová et al. Bratislava : SNM-Hudobné múzeum, 1994, pp. 68–72. PETŐCZOVÁ, Janka: Prešovskí mestskí hudobníci v 17. storočí, Ref. 1, pp. 364–365. PETŐCZOVÁ, Janka: *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek*, Ref. 1, pp. 177–178.

¹⁵ PETŐCZOVÁ, Janka: Musical Life in Urban Communities, Ref. 1, pp. 45–46.

¹⁶ Gregor Plotz is mentioned twice in the registers that have survived. On 13th July 1574, his child of unknown name and age was buried ("Griger Plocz dem stadpfeiffer ein kind", Archiwum Państwowe w Opolu (National Archive in Opole, Poland; hereafter "APO"), Parafia Ewangelicka w Brzegu (PEB), *Totenbuch 1564–1576*, shelf mark 45/1237/0/4/29, under the date 13.07.1574). Almost 20 years later, 12th July 1594, his wife (of unknown name) became godmother to a child ("f. [blank space left for name] Greger Plotzin Stadpfeifferin", APO, PEB, *Taufbuch 1594–1614*, shelf mark 45/1237/0/1/1, under the date 12.07.1594); as she is not stated to be a widow, we can assume that Gregor Plotz was still alive at that time. The baptism records have not survived for the years before 1594 and 1615–1625, or the records of marriages – for the years before 1606, or the records of burials – for the years before 1564 and 1577–1614.

¹⁷ "[P]ate[r] Elias Hesteborg Musicus Instrumentalis, M[ate]r Eva. Infans Eva. Comp[at]r[es]. (...) frau Anna h[errn] Caspar Plotzes des Pfarrorganist. hausfrau", APO, PEB, *Taufbuch 1594–1614*, shelf mark 45/1237/0/1/1, under the date 11.08.1603.

¹⁸ See e.g. APO, PEB, *Taufbuch 1594–1614*, shelf mark 45/1237/0/1/1, under the dates: 5.10.1604, 16.06.1605, 25.07.1605.

the baptismal register as a father and from his first marriage with Anna he had at least four sons (only two survived childhood). From 25th September 1606 and 25th July 1614 there are baptismal records of Georgius, son of Caspar Plotz the parish organist and Anna¹⁹ – which may only signify that the first child died before July 1614 and the second was given the same name (which was not uncommon, especially if the child died in infancy). On 23rd December 1608, Caspar's second son, Joannes, was baptized,²⁰ and two years later, 28th November 1610 – another son, named Caspar after his father was baptized,²¹ who died six months before his eighth birthday and was buried on 9th May 1618.²² As for the godparents, almost all of them belonged to the local church or town elites: clergymen, cantors, organists, town councillors, physicians, and their spouses (according to a local tradition, there were usually five godparents: three godfathers and two godmothers for a boy, and three godmothers and two godfathers for a girl; however, the customs varied with time). The parish records also contain information about a domestic servant of Caspar Plotz and his family – Dorothea Gärtnerin, daughter of a farmer from a nearby village, Jägerndorf (today Strzelniki, 8 kilometres from Brzeg), who in January 1612 married Hans Reichert, a widowed cloth maker.²³ She probably ended her service at the Plotzs to bring up her family.

¹⁹ “P[ater] Caspar Plotz, Organist in der Pfarrkirchen, f[rau] Anna u[nd] I[nfans] Georgius. C[ompatres]. h[err] Martinus Wäber Diaconus. h[err] Melchior Heusler Rathsherr. h[err] Fridrich Bitner, von Strelitz. f[rau] Susanna h[errn] D[octori] Christoffori Röslers med[ici] Hausfraw. f[rau] Justina, h[errn] Ernesti von Berga Stifftverwalters hausfraw”, APO, PEB, *Taufbuch 1594–1614*, shelf mark 45/1237/0/1/1, under the date 25.11.1606;

“P[ater] H[err] Caspar Plotz, Organist in der Pfarr Kirchen. F[rau] Anna u[nd] I[nfans] Georgius. C[ompatres]. H[err] Ernestus von Berga, Stifftsvorwalter. H[err] Joannes Sebalus, Hoff Caplan. H[err] M[agister] Thomas Scholtz, Pfarrer zum Güldenstein. F[rau] Anna, Joannis Porlitzin, Pfarr Cantorin. F[rau] Anna, Michael Schleicherin, Schusterin”, APO, PEB, *Taufbuch 1594–1614*, shelf mark 45/1237/0/1/1, under the date 25.07.1614.

²⁰ “P[ater] Caspar Plotz Organist in der Pfarrkirchen. F[rau] Anna, u[nd] I[nfans] Joannes. C[ompatres]. H[err] Melchior Heusler, Ratherr. H[err] Ernestus von Berga Stifftsvorwalter. H[err] Joannes Sebalus Hoffdiaconus. F[rau] Maria, H[errn] Martini Wäbers, Diaconi hausfraw. F[rau] Helena, H[errn] Joannis Schwobij, Diaconi hausfraw”, APO, PEB, *Taufbuch 1594–1614*, shelf mark 45/1237/0/1/1, under the date 23.12.1608.

²¹ “P[ater] H[err] Caspar Plotz, Organist in der Pfarrkirchen. F[rau] Anna u[nd] I[nfans] Caspar. C[ompatres]. H[err] Martinus Wäber [und] H[err] Joannes Schwobius Diaconi, H[err] Joannes Porlicius, Pfarr Cantor, F[rau] Martha, Joannis Krompischin, Organistin von Namslaw, F[rau] Anna, Melchior Heuslerin”, APO, PEB, *Taufbuch 1594–1614*, shelf mark 45/1237/0/1/1, under the date 28.11.1610.

²² “Ist Casper Plotzen dem Organisten in der Pfarr Kirchen ein Söhnlein von Achte halbe Jahren undt Etliche Wochen gestorben, nichts einkommen”, APO, PEB, *Totenbuch 1615–1621*, shelf mark 45/1237/0/4/30, under the date 9.05.1618.

²³ “Der fursichtige Hans Reichert, ein tuchknappe undt widtwer alhier: mit der tugendtsamen Jungfrawen Dorothea, Valentin Gärtners, pawers zu Jegerdorff, ehlichen Tochter, itzo des Ehrenvesten undt Kunstreichen Herrn Caspar Plotzens, dieser Kirchen Organistens, trewen Dienerin”, APO, PEB, *Proclamations-Buch 1606–1619*, shelf mark 45/1237/0/3.1/18, under the date Domini I post Epiphania [1st Sunday after Epiphany] 1612.

Caspar's first wife, Anna, died in March 1622.²⁴ Four years later, at the beginning of 1626, Caspar married Dorothea Ulrichin, widow of Philipp Ulrich, a cloth maker.²⁵ They had one daughter, Dorothea, named after her mother, born on 26th October 1626 and baptized the next day.²⁶ Caspar Plotz died in September 1633 of the plague;²⁷ his wife Dorothea survived, stayed in Brieg, but did not remarry. In her burial record from 5th December 1658, she is still referred to as Caspar Plotz's widow.²⁸

It appears that Caspar Plotz worked in Brieg continuously for 30 years as the organist at St Nicholas church, and did not take a post in another town. He may have journeyed to Levoča and Halle (taking into account the mobility of 17th-century people, which sometimes exceeded the stereotypes by far), but if he ever travelled outside of Brieg, it was only temporary and did not lead to any change in his permanent address or place of work. It is very likely that both tablatures written by him (SK-Le MUS A 1 and part of SK-MUS Le A 2) were created in Brieg and then transferred to Levoča.

We do not yet know – and probably never will for sure – why both surviving sons of Caspar Plotz, and probably also his daughter, moved to Spiš. It is where we find them in the sources next: Georgius in Kežmarok from 1639 to 1649 (and then in Prešov 1650–1661), Joannes in Levoča from 1641 to December 1648 (he probably stayed in Levoča until the end of his life in 1680, but did not work as the organist of the parish church after 1648), and Joannes' sister (probably Dorothea Plotzin, born 1626) mentioned in her brother's will in 1680.²⁹ Both Joannes and Georgius followed in their father's footsteps by becoming organists; it is almost certain that Caspar was their first music teacher, from whom they learnt organ playing. When Caspar died, Joannes was 25 years, and Georgius was 19. It is not known if they lived in Brieg at that time, or if any of them were appointed organist at St Nicholas after Caspar's death; the name of

²⁴ "Fraw Anna h[errn] Casper Plotzes Pfar Organist haus fraw aus geleüet 3 pülste beider leüte gelt undt die stelle ist Ihm verehret", APO, PEB, *Totenbuch 1622–1674*, shelf mark 45/1237/0/4/31, under the date 13.03.1622.

²⁵ "Der Ehrenveste, Kunstreiche H[err] Caspar Ploz, Burger undt Pfarr Organist alhier ein Wittwer, nimmt zur Ehe die tugendtsame F[rau] Dorothea, des weilandt Erbaren Philipp Ulrichs gewesenen tuchmachers alhier nachgelassenen Wittib", APO, PEB, *Proclamations-Buch 1620–1630*, shelf mark 45/1237/0/3.1/19, under the date: Dominica I post Nativitatis [1st Sunday after Christmas] 1626.

²⁶ "26 Octob[ris] Filia nata & Dorothea renata 27 dito. Pater Casper Plotz Pfar Organist M[ater] Dorothea. Comp[atres] H[err] Johannes Schwoppius Diaconus. H[err] Martin Nitzke alter Stadtpfeiffer. Georg Weiß burger d. Elter. Fr[au] Barbara h[errn] Samuelis Domratz Pfar zur Westebrißen. Fr[au] Margareta Michel [illegible] schustern", APO, PEB, *Taufbuch 1626–1635*, shelf mark 45/1237/0/1/2, under the date 26.10.1626.

²⁷ "H[err] Casper Plotz organist aus leutten", APO, PEB, *Totenbuch 1622–1674*, shelf mark 45/1237/0/4/31, under the date 6.09.1633.

²⁸ "Fr[au] Dorothea Caspar Plotzes gewesenen Organistes Nachgelaßenen Wittib auß leuten 3 Pulst zur grabe 2 thl", APO, PEB, *Totenbuch 1622–1674*, shelf mark 45/1237/0/4/31, under the date 5.12.1658.

²⁹ Johannes Plotz mentioned his sister (of unknown name) and her two sons, Georg and Heinrich Gottschalck, in his testament written on 28th November 1680, probably shortly before his death (see PETŐCZOVÁ, Janka: *Musical Life in Urban Communities*, Ref. 1, pp. 50–51). It is not clear, however, whether she settled in Levoča with her family or elsewhere, or whether she was still alive at that time. The reconstruction of Mrs. Plotzin-Gottschalckin's biography requires further research.

his successor to this post is only known from six years later.³⁰ The same year of a source testimony for the next organist in Brieg and for Georgius starting work in Kežmarok – 1639 – may be no more than a coincidence; further sources will be needed to reach a conclusion on this. The elder of the two brothers, Joannes, may have studied with Samuel Scheidt in Halle, which was suggested in earlier literature. Such journeys for educational purposes did occur, for example, Joannes Porlitijs junior, son of the cantor at St Nicholas (whom Joannes Plotz certainly knew, as the two families were acquainted), began his studies in 1621 in Wittenberg,³¹ not far from Halle. Attending universities abroad was often considered a natural continuation of education for the alumni of Brieg's Gymnasium Illustre. When educational mobility was restricted due to war, the rector of the University of Leipzig granted the Brieg rector permission to confer academic titles (from 1625 to 1633).³² It is not known in which years (if ever) Joannes Plotz went to Halle to become a pupil of Samuel Scheidt, and where else he went for education and work, before he settled in Levoča. As he was appointed organist in Levoča in 1641, at the age of 33, it is highly unlikely that it was his first place of professional work. On the other hand, it was he who finally inherited the two organ tablatures from his father, which may suggest he was in Brieg after 1633 (perhaps also inheriting Caspar's post for some time).

The 1630s were not the easiest years for the inhabitants of Brieg. They had to cope with the Thirty Years War, and an outbreak of the plague, which lasted several years. The renowned school in Brieg, Gymnasium Illustre, was closed from 1633 to 1637 for this reason.³³ Many people died from the plague, including Caspar Plotz. The social and economic crisis would have been a reason for leaving the town, to find security elsewhere. This may be why Caspar's children moved 300 km further south-east across the Carpathian Mountains.

The Brieg sources provide new details about the Plotz family, some hypotheses can be confirmed, and others dismissed. Caspar Plotz (ca. 1580–1633) was active as the organist in the parish church in Brieg from at least 1603 until the end of his life. During this time, he did not change his place of employment, so he did not work in Levoča. It is highly unlikely that he was Samuel Scheidt's pupil (as they were about the same age and after 1625 Caspar was undoubtedly an experienced organist). Caspar and Joannes Plotz were father and son, not brothers. Joannes (1608–1680) was indeed *Bregensis Silesius*, born in Brieg – as was his younger brother Georgius (1614–1661). The musical contacts between Silesia and Spiš (also Šariš) are seen to be confirmed. Probably the Plotz brothers brought with them not only the two organ tablatures, but also other music manuscripts and prints – and contributed actively to the many musical concordances between their native region and their newly-adopted homes.

³⁰ In the parish registers the next organist, Zacharias Scholtz, is mentioned for the first time in December 1639 due to the death of his son ("Herr Sacharias Scholtzes organists Sohn aus leutt wardt auf Kirch", APO, PEB, *Totenbuch 1622–1674*, shelf mark 45/1237/0/4/31, under the date 21.12.1639).

³¹ See *Album Academiae Vitebergensis 5 (1610–1644)*, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, shelf mark Yo (5), 2°, f. 119v (available online at: <https://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/pageview/2530925>, accessed 6th February 2022).

³² SCHÖNWÄLDER, Karl Friedrich – GUTTMANN, Johann Julius: *Geschichte des Königlichen Gymnasiums zu Brieg*. Breslau : Robert Nischkowsky, 1869, p. 113.

³³ DZIEWULSKI, Władysław: Brzeg 1247–1675. In: *Brzeg. Dzieje – gospodarka – kultura*. Ed. Władysław Dziewulski. Opole : Instytut Śląski, 1975, p. 135.

Darina Múdra: Topografia hudby klasicizmu na Slovensku z pohľadu kanonických vizitácií

Topografia a špecifiká (1. diel), Pramenná databáza (2. diel), Registre (3. diel).
Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 2019, 1318 s. ISBN 978-80-224-1742-6



Muzikológ zaoberajúci sa dejinami chrámovej hudby na Morave siahne často po publikácii *Kirchliche Topographie von Mähren meist nach Urkunden und Handschriften* Gregora Wolného alebo po dekanských matrikách z druhej polovice 17. storočia a 60. rokov 18. storočia, prípadne po kostolných inventároch zo začiatku 19. storočia, z ktorých výdatne čerpal spomenutý G. Wolný. Tieto prameňe sú niekedy jediným zdrojom poznatkov o hudbe v danom kostole alebo aspoň akýmisi vodidlom k ďalšiemu výskumu. Obsahujú totiž informácie o hudobných nástrojoch kostola, zvlášť o organoch, niekedy dokonca o hudobníkoch, a aj vzácné mená hudobníkov a skladateľov.

Autorka recenzovaného diela patrí k najusilovnejším a najproduktívnejším slovenským hudobným historikom. Od svojich začiatkov sa venovala hudbe klasicizmu a raného ro-

mantizmu na Slovensku. Spomínam si na jej prvý medzinárodný úspech na konferencii v Oberschützene v roku 1975 (jej referát vyšiel v periodiku *Das Haydn Jahrbuch* v roku 1978). Od tej doby Darina Múdra napísala vyše 200 štúdií, medzi ktorými vynikajú monografie Františka Xavera Zomba, Heinricha Kleina a Ľudovíta Skalníka, ale predovšetkým Haydnovho súčasníka Antona Zimmermana (1741 – 1781). Darina Múdra vydala tematický katalóg neobyčajne rozsiahlej tvorby tohto predčasne zosnulého génia, ktorého diela sú rozosiata po celom svete. Už toto všetko by stačilo na celoživotné dielo. Popri tom sa však Múdra neúnavne venovala lokálnej hudobnej histórii. Okrem štúdií o hudbe v jednotlivých oblastiach a lokalitách (napríklad Prešov, Trenčín, Trnava, Záhorie, Nitra, Liptov, Považie, Rožňava, Spišská Kapitula, západné Slovensko) napísala syntézu *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku, Zväzok 2, Klasicizmus* (1993) a o tri roky neskôr vydala reprezentatívny obrazový zväzok v dvojazyčnej mutácii *Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch* (1996).

Ostatná práca Dariny Múdrej sa venuje edícii prameňov katolíckej chrámovej hudby na Slovensku približne z rokov 1760 až 1830. Podobne ako českí, tak aj slovenskí biskupi vykonávali vizitácie farností, z ktorých vznikali zápisy. Zdá sa, že na Slovensku sa dochovalo viac vizitačných protokolov ako v českých krajinách, napríklad dekanských matrik. Vizitácie sa tvorili podľa vopred daného súboru otázok (*puncta interrogatoria*). Vizitačné správy sú dôležité aj z hudobného hľadiska, pretože hovoria aj o hudobnom vybavení kostolných chórov a o osobách, ktoré tu uvádzali hudbu. Podrobnosť a úplnosť

záznamov o hudbe sa v jednotlivých lokalitách pochopiteľne líši, ale i tak vizitačné protokoly poskytujú základné informácie o úrovni hudobného života.

Katolícka cirkev na Slovensku bola rozdelená na arcibiskupstvo Trnava (Bratislava), biskupstvo Nitra (Žilina), Banská Bystrica (Žilina), Spišská Kapitula, Rožňava a Košice (neskôr povýšené na arcibiskupstvo). Hranice diecéz zaznamenali do dneška rad zmien. Znalosť týchto zmien je dôležitá pre miesta, kde sa zachovali záznamy z vizitačných návštev. Stále musíme mať na pamäti, že ide výlučne o hudbu v katolíckych kostoloch. Hoci na Slovensku existovali tiež kostoly evanjelické a gréckokatolícke, o týchto sa v svojej práci Múdra nezmieňuje. Preto by sme v zozname lokalít márne hľadali známe východisko na Kráľovú Hofu, obec Telgárt, pretože tam stojí len gréckokatolícky kostol. Podobne napríklad Veterná Poruba v Liptove, kde majú kostol evanjelici. V Kežmarku sa nič nedočítame o drevenom evanjelickom kostole, a to napriek tomu, že v ňom stojí historicky vzácny organ z roku 1726. Existencia nekatolíckych cirkví je dôvodom, prečo pri porovnávaní cirkevných oblastí východného Slovenska so západným a stredným Slovenskom máme dojem, že východné Slovensko bolo po hudobnej stránke chudobnejšie.

Slovensko bolo v minulosti prevažne katolíckou krajinou, ktorej hudobná kultúra bola úzko spätá s kultúrou ostatných katolíckych zemí Európy. Svedčí o tom 1 620 vizitačných protokolov z viac ako 1 100 lokalít, ktoré autorka spracovala. Záujemca vyzbrojený trpezlivosťou uvidí chrámovú hudbu na Slovensku akoby zvrchu, kde z roviny ako pyramídy vystupujú významnejšie hudobné centrá. Je pochopiteľné, že rovina predstavuje najnižšiu úroveň, kde jediným svedectvom o chrámovej hudbe bol pozitív. Rovnaký dojem by sme si však odniesli z Moravy a azda aj z Čiech, kde takýto systematický záber celého územia dosiaľ chýba. Početné mená lokalít ako napríklad Hutý, Liptovský Ján, Necpaly, Podbiel, Pohronská Polhora, Pribylina, Stankovany, Staré Hory či Valaská Dubová sú známe len milovníkom slovenských hôr. Hoci by sme v nich chrámovú hudbu neočakávali, predsa

tam v určitej forme bola. Niektorí by mohli namietť, že evidencia drobných faktov z bezvýznamných dediniek nemá pre hudbu Haydna, Mozarta alebo Schuberta žiadny význam. Inak to však možno vnímať z pohľadu národa, ktorý na tomto území žije a chce poznať svoju minulosť.

Nesmierne množstvo informácií primälo autorku rozdeliť celú prácu do troch zväzkov, vložených do vkusnej pevnej kazety. Prvý zväzok, nazvaný *Topografia a regionálne špecifiká* (474 strán) je výkladový a má pre nespoľského čitateľa azda najväčší význam, pretože podáva súhrn a zhodnotenie najdôležitejších faktov z vizitačných protokolov. Rešpektuje topografické členenie jednotlivých oblastí, ktoré Múdra použila už vo svojich skorších prácach: západné Slovensko, stredné Slovensko, Spiš a východné Slovensko. Autorka v každej zemepisnej oblasti sleduje sieť hudobných stredísk, zastúpené hudobné nástroje, mená hudobníkov a prípadne i hudobný repertoár, pokiaľ je nejakým spôsobom v prameňoch naznačený. Podarilo sa jej tak nájsť 1 650 mien chrámových hudobníkov, čo je úctyhodné číslo, pre ktoré z českých zemí okrem Trojanovej práce *Kantóri na Moravě a ve Slezsku* nejestvuje možnosť porovnania. Českého čitateľa prekvapí, že rad hudobníkov prišiel na Slovensko z Čiech alebo Moravy a niekedy je ich pôvod spresnený názvom lokality (Brno, Olomouc, Praha, Strážnice, Šumperk).

Veľmi poučné sú tu prílohy, predovšetkým výpočet organov podľa počtu registrov. Najviac kostolov malo iba pozitív s tromi (49 lokalít), štyrmi (235 lokalít) a piatimi registrami (200 lokalít), ktorý plnil funkciu organa. Takú podrobnú evidenciu pozitívov na Morave a v Čechách dosiaľ nemáme. V tejto súvislosti by bolo zaujímavé položiť si otázku, ako vyzeral ľudový spev v kostoloch, kde základ tvoril „pisklavý“ Princípál 2'. Tejto otázky sa nedávno okrajovo dotkla Renáta Kočíšová v edícii skladieb Antonína Moravského (Prešov 2019). Dvoj- alebo trojmanuálové organy boli v 78 lokalitách, keďže išlo o nástroje s viac ako 13 registrami. Najväčšie organy s 30 – 32 registrami sa nachádzali v Bardejove, Bratislave, Pezinku, Prešove a Gelnici. Na-

příklad na Morave nebolo v sledovanej dobe tolko organov takejto veľkosti.

Existenciu umeleckej (figurálnej) hudby na slovenských kostolných chóroch dokazuje prítomnosť ďalších hudobných nástrojov, predovšetkým trombónov, trúbok, tympanov, huslí, basových inštrumentov, klarinetov a ďalších. Doložené ich máme celkovo v 82 kostoloch a okrem toho vieme, že v 36 lokalitách sa zachovala iba zmienka o figurálnej hudbe. Aj tieto čísla sú obdivuhodne vysoké. Zaujímavé je, že v rámci celkového počtu 82 kostolov vybavených hudobnými nástrojmi sa vyskytuje 78 kostolov s organmi, ktoré majú 14 a viac registrov. Figurálna hudba však priamo nezávisela od veľkosti organa. Vyskytovala sa nezriedka i tam, kde mali len pozitív s piatimi registrami, pretože ten bol postačujúci na realizáciu generálneho basu. Podobne ako na Morave, tak aj na Slovensku malo mnoho kostolov iba trúbky a tympany, čo dokazuje, že aj na Slovensku bolo bombastické trúbenie a bubnovanie nesmierne obľúbené. Určite sa vytrubovalo pri príchode a odchode kňaza a pri pozdvíhaní, aj keď konkrétne správy ani noty dokumentujúce takéto praktiky nemáme. Nemôžeme ani doložiť, či sa takáto hlučná hudba bez slov považovala za figurálnu hudbu alebo nie.

Druhý zväzok (strany 481 – 946), nazvaný *Pramenná databáza*, obsahuje doslovný prepis údajov o hudbe z kanonických vizitácií podľa vyššie načrtnutých topografických oblastí. V rovnakom zväzku sú uverejnené inventáre hudobní 18 kostolov. Najpodrobnejšie sú inventáre zo Spišskej Kapituly (1795), Nitry (1801, 1814) a zo Šaštína (1823). Ostatné ponúkajú prevažne len sumár bez mien autorov. Stretávame sa tu s rovnakými skladateľskými menami ako v Čechách a na Morave, čo svedčí o tom, že na Slovensku vládol podobný repertoár.

Tretí zväzok (strany 953 – 1318) je venovaný registrom. Nájdeme tu register lokalít, v ktorých bola zistená hudba, register mien hudobníkov, registre lokalít, kde boli organy (podľa počtu registrov), lokalít, kde boli uvedené aj ostatné hudobné nástroje (opäť podľa počtu), register skladateľov evidovaných v hudobných inventároch, ako aj register hudobných druhov a foriem. Nasledujú registre lokalít, v ktorých je figurálna hudba doložená iba výrazom *figuralis*. Ďalej je tu zoznam používaných skratiek a generálny register osobných mien a lokalít. Na prvý pohľad sa zdá taký veľký počet registrov zbytočným prepychom, ale pri práci zistíme, že by sme sa bez nich nezaobišli, pretože by sme sa v záplave dát nedokázali orientovať. Okrem toho registre umožňujú kvantitatívne porovnanie dát, čo je pre bádateľa veľmi užitočné.

Publikácia *Topografia hudby klasicizmu na Slovensku* Dariny Múdrej je nielen základným dielom na štúdium dejín hudby na Slovensku, ale i výzvou k vypracovaniu podobnej súhrnnej práce v iných zemepisných oblastiach Európy, predovšetkým na českom území, v Rakúsku, Maďarsku a Poľsku. Dlhá sa hovorí o tom, že dejiny hudby nemajú byť dejinami niekoľkých veľkých osobností, ale že majú reflektovať hudobný život v jeho celistvosti. Darina Múdra v svojej práci položila základ pre takýto výskum na Slovensku. Bolo by žiaduce podobným spôsobom spracovať i české územie. Východiskom by mohli byť nielen biskupské vizitácie, ale aj kostolné inventáre. Bola by to mamutia práca, ale priniesla by okrem nových pohľadov aj celý rad objavov. Veď z tejto pôdy vyrástli stovky hudobníkov a skladateľov, ktorými sa dnes v Európe chválime.

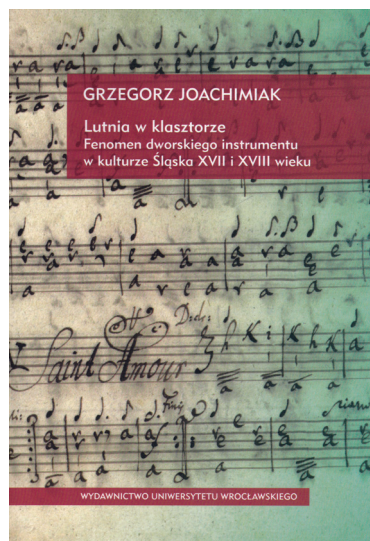
<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2022.1.7>

Jiří Sehnal

Brno, Česká republika

Grzegorz Joachimiak: Lutnia w klasztorze. Fenomen dworskiego instrumentu w kulturze Śląska XVII i XVIII wieku (= Musicologica Wratislaviensia 14)

Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2020, 349 s. ISBN: 978-83-229-3750-1



Lutnová hudba a jej význam pre dejiny európskej kultúry patria k nie príliš často riešeným otázkam historickej muzikológie, a to i napriek tomu, že v súčasnosti evidujeme čoraz väčší záujem o predvádzanie lutnovej hudby v koncertnej praxi. O to cennejšia je najnovšia publikácia Grzegorza Joachimia-ka, ktorá prezentuje wrocławskú univerzitnú muzikológiu v tom najlepšom svetle. Kniha sa zaoberá špecifickou problematikou lutnovej hudby v kláštornom prostredí z dvoch paralelných pohľadov – cez prizmu vyspelej regionálnej hudobnej kultúry Sliezska a zároveň z perspektívy európskej kultúry druhej polovice 17. a prvej polovice 18. storočia. Autor v nej spracoval ucelenú zbierku rukopisných prameňov lutnovej hudby v cisterciánskom kláštore v Krzeszów (nem. Grüssau, čes. Křešov; Dolnosliezske vojvodstvo, PL), charakterizoval hudobný repertoár zbierky, dobovú interpretačnú prax jej predvádzania, a zároveň predstavil lutnovú hudbu v špecifickom prostredí sakrálnej kultúry v kontexte

širšieho stredoeurópskeho (poľského, nemeckého, českého, rakúskeho a slovenského, resp. uhorského) hudobnokultúrneho areálu.

Analyzovaný súbor hudobných prameňov tvorí pätnásť rukopisov, ktoré sú v súčasnosti rozptýlené vo viacerých európskych knižniciach; jedenásť z nich sa nachádza v Hudobnom kabinete Univerzitnej knižnice vo Varšave (PL-Wu RM 4135 (a), (b) – RM 4143, RM 8135), po jednom rukopise nájdeme v Hudobnom oddelení Národnej knižnice vo Varšave v zbierke rodu Schaffgotch(ovcov) z Cieplíc Śląskich (nem. Bad Warmbrunn), (PL-Wn Mus. 396 Cim), v Hudobnom oddelení Univerzitnej knižnice vo Vroclave (PL-WRu 60019 Muz.), v privatej Zbierke Rudolfa Nydahla v Štokholme (S-Ssmf MMS 24) a jeden rukopis je známy len z predchádzajúcich muzikologických výskumov (Mf. 2007, v súčasnosti nezvestný). Už aktuálne rozmiestnenie prameňov poukazuje na neľahkú úlohu hľadania ich pôvodnej proveniencie a ich identifikácie. Autor knihy potvrdil – podľa vonkajších znakov (vodoznaky papierov, rukopisné poznámky, notopis), podľa vnútorného, písomného obsahu (vrátane hudobného repertoáru) a zároveň na základe doterajších poznatkov hudobnohistorického výskumu v Poľsku i zahraničí –, že všetky tieto rukopisy boli pôvodne súčasťou historickej knižnice cisterciánskeho kláštora v Krzeszów.

Charakteristika rukopisov je predmetom prvej kapitoly *Z historii tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich*. Úvodnou súčasťou opisu je rozsiahla stať upresňujúca datovanie a približujúca osudy prameňov, z ktorých väčšina sa stala po roku 1812 (t. j. po sekularizácii kláštorov v Sliezsku) súčasťou novovzniknutej Mestskej knižnice vo Vroclave. Rukopisy však menili miesto depozitu v závislosti od politických a spoločenských premien v regiónoch Sliezska, Nemecka, resp. Poľska; niektoré aj

viackrát. Z osudov rukopisov je zaujímavý napríklad *PL-Wn Mus. 396 Cim*, ktorý je deponovaný ako jednotlivina v Národnej knižnici vo Varšave a ktorý neobsahuje starú signatúru pôvodnej krzeszówskej knižnice; bol však súčasťou knižnice šľachtického rodu Schaffgotch(ovcov) žijúcich od 14. storočia v Sliezsku. Autor publikácie našiel v starom knižničnom zázname opisujúcom prameň informáciu, že autorom rukopisu bol páter **Hermann Kniebandl**, jeden z mníchov – aktívnych hudobníkov hrajúcich na lutne. Tým bolo možné spojiť tento rukopis s prepoštvom krzeszówských cisterciánov, ktorí pôsobili v Cieplicach Śląskich. Rukopis *PL-Wn Mus. 396 Cim* je navyše zaujímavý z hľadiska predchádzajúcich výskumov; koncom 19. storočia sa ním zaoberal bibliofil a priaznivec lutnovej hudby **Wilhelm Tappert** (1830 – 1907) pochádzajúci zo Sliezska, ktorý pripojil k rukopisu mnohé transkripcie skladieb, vlastné poznámky a staré tlače, umožňujúce v súčasnosti dešifrovať viaceré problémy lutnovej hudby.¹

Hudobný repertoár zapísaný v krzeszówských rukopisoch je mimoriadne objemný; nachádza sa v nich viac než dvetisíc skladieb z 18. storočia pre lutnu vo vtedajšom ladení. Ide výlučne o skladby svetskej hudby – sólové skladby, cykly i jednotlivé, samostatné časti cyklov; z nich 1 365 skladieb je jedinečných. V celoeurópskom meradle môžeme túto sliezsku zbierku rukopisov lutnovej hudby porovnať len s podobnou rakúskou zbierkou v Kremsmünsteri, ktorá obsahuje 1 338 skladieb.² V krzeszówských prameňoch sa nenachádzajú diela duchovnej (liturgickej) hudby; väčšinu repertoáru tvorí hudba bežne predvádzaná na kráľovských a šľachtických dvoroch takmer v celej Európe, časť repertoáru však tvoria aj diela lokálnych skladateľov pôsobia-

cich v Sliezsku vrátane cisterciánskych mníchov.

Druhá kapitola *Kompozytorzy – muzycy – lutniści: w służbie patronów muzyki* predstavuje skladateľov lutnovej hudby a lutnistov v dvoch kategóriách – 1) vynikajúcich umelcov pôsobiacich a vysoko cenených v Sliezsku i zahraničí: **Esaias Reusner ml.** (1636, Lwówek Śląski – 1679, Cölln an der Spree, dnes časť Berlína) a **Silvius Leopold Weiss** (1687, Sliezsko – 1750, Drážďany); 2) umelcov s lokálnym dosahom pôsobenia: **Sedlack** – lutnista pôsobiaci v rodine Schaffgotch(ovcov), **Daniel Vetter** – Vroclavčan činný v Lipsku, **Johann Martin Prantl** – vroclavský kapelmajster, **Philipp Franz Le Sage de Richée** – lutnista pôsobiaci vo Vroclave ca v rokoch 1695 – 1735, **Häußler** – lutnista známy len podľa priezviska (pravdepodobne narodený v Prahe a pôsobiaci vo Vroclave, zom. pred 1727), „**Sperontes**“ – t. j. **Johann Sigismund Scholze** z Lubiatawa, **Francz Carl Kniebandl** – páter **Hermann**, t. j. monogramista **HK**. Detailná bibliografia týchto skladateľov lutnistov a charakteristika ich života a tvorby je výsledkom najnovších výskumov Grzegorza Joachimiaka, ktorý sa už dlhší čas systematicky venuje problematike osobností lutnovej hudby pochádzajúcich zo Sliezska, resp. spojených so sliezskou hudobnou kultúrou.

Z týchto hudobníkov slovenská historická muzikológia pozná predovšetkým **Esaiasa Reusnera ml.**, ktorého tvorba bola známa aj na Spiši. Najnovšie objavy Grzegorza Joachimiaka ukazujú, že jeden z rukopisných zborníkov v Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín nazývaný *Levočský lutnový tabulatúrny zborník B* (aktuálne v depozite v Bratislave; SK-BRnm, sign. MUS D 2004/1) obsahuje päť skladieb Esaiasa Reusnera ml., dvorného

¹ Rukopis Wilhelma Tapperta sa v súčasnosti nachádza v jeho pozostalosti v Berlíne (Staatsbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz; D-B Mus. ms. 40277). JOACHIMIAK, Grzegorz: Nachlaß Tappert: O kopii tabulatury lutniowej z biblioteki Schaffgotschów w Cieplicach dedykowanej cystersowi o. Hermannowi Kniebandlowi. In: *Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego* 34. Opole : Uniwersytet Opolski, 2014, s. 273-284.

² Autor publikácie používa na presné číslovanie skladieb klasifikáciu, ktorá nepočíta do tejto sumy viacnásobne zapísané jednotlivé časti cyklických skladieb. Blížšie k tomuto typu klasifikácie: FLOTZINGER, Rudolf: *Die Lautentabulturendes Stifts Kremsmünster. Thematischer Katalog* (= Tabulae Musicae Austriacae 2). Wien; Graz; Köln : Böhlau in Kommission, 1965.

lutnistu v Brehu (Brzeg, PL) – *Sarabanda in B dur, Ciacona, Gigue, Aria a Sarabanda in Es dur*, ktoré boli publikované v jeho tlačenej zbierke *Neue Lauten-Früchte* (Berlín 1676). Konkordancie týchto skladieb sa nachádzajú v prameňoch zapísaných ca v rokoch 1690 – 1715 na rôznych miestach Európy (Kremsmünster, Roudnice, Stockholm, Lund). Na základe viacerých skutočností sa podarilo Grzegorzovi Joachimiakovi datovať *Levočský lutnový tabulatúrny zborník B* do obdobia blízko korešpondujúceho s rokmi 1676/1682 – 1702/1720; dokazuje to jednak paleografická analýza notačného písma (zhody s písmom v tlači *Pièces de Lut* (ed. lutnista Jacques Bittner, Norimberg, 1682, 1702), jednak identifikovaný hudobný repertoár – baroková tanečná hudba pre lutnu (Jean-Baptiste Lully, Johann Anton Losy von Losinthal, Jacques Bittner).³

Tretia, rozsiahla kapitola publikácie má výstižný názov *Ratio – sensus – praxis. Metody gry na lutni w XVII i XVIII wieku*; kapitola je teda venovaná problémom, ktoré sú významné z hľadiska dejín hudobnej teórie a poznania historicky poučenej interpretácie hry na lutne (resp. teorbe). Ide o celý komplex informácií týkajúcich sa praktických pokynov pre hru na nástroji, predovšetkým vysvetlenie notového zápisu francúzskej lutnovej tabulatúrnej notácie, ktorá je kombinovanou (číselnou/písmenovou) notáciou a zachytáva hmaty pomocou znakov pre označovanie prstov. Detailné sú predovšetkým vysvetlenia znakov pre zbory (súbory strún), ornamentiku, artikuláciu, hru obidvoch rúk a špeciálne efekty; nechýbajú ani didaktické príklady nácviku hry, t. j. krátke a skicovité zápisy – ukážky priamo z krzeszówských tabulatúrnych rukopisov. Cenná je porovnávací analýza interpretačných detailov v kontexte s dobovými traktátmi, ktorá umožňuje: 1) poznať spôsob

myslenia hudobníkov (*ratio*), 2) sledovať možnosti ovplyvňovania zmyslov poslucháčov (*sensus*) a 3) charakterizovať metódy ich uplatnenia pri hre (*praxis*). Súčasťou tejto kapitoly sú tri rozsiahle prílohy poskytujúce: 1) ukážky jednotlivých znakov notačného písma rôznych pisateľov v desiatich najvýznamnejších dobových tlačiach lutnovej hudby;⁴ 2) porovnanie teoretických inštrukcií hry na lutne v dvoch rukopisoch z Krzeszówskej zbierky (PL-Wu RM 4136, PL-WRu 60019 Muz.) s inštrukciami v tlači *Cabinet der Lauten* (Ph. F. Le Sage Richée, Vroclav/Breslau 1695/1735); 3) ukážky jednotlivých znakov notačného písma sedemnástich rôznych pisateľov, ktorí vyhotovovali lutnové tabulatúrne rukopisy.

Vyhodnotenie tohto rozsiahleho súboru hudobných dokumentov – rukopisov i starých tlačí – smeruje k poznaniu nástroja (jedenást- a trinástzborová lutna), konkrétneho hudobného repertoáru, ktorý obsahujú krzeszówske rukopisy (tanečná suitová hudba, adaptácia protestantských chorálov), ale aj k objasneniu recepcie tejto hudby a charakteristike hudobných štýlov v ich vývojovom procese (*style luth*, *Galanter Stil*, resp. ich medzistupne). Na podklade hudobnoteoretických javov autor knihy osvetľuje skutočnú účasť cisterciánov z Krzeszowa na pestovaní a rozvoji sekulárneho barokového lutnového repertoáru, ktorý bol obľúbený na kráľovských a šľachtických dvoroch, ako aj medzi mešťanmi bez ohľadu na ich konfesijnú príslušnosť.

Štvrtá kapitola *Lutnia w repertuarze świeckim i religijnym* je syntetickým zhrnutím výsledkov predchádzajúcich úvah o hudobnom repertoári a jeho predvádzaní v prostredí cisterciánskeho opátstva v Krzeszówe. Tu nájdeme odpoveď na kardinálnu otázku,

³ JOACHIMIAK, Grzegorz: The Reception of Lute Pieces by the Silesian Lutenist Esaias Reusner Junior in the Levoča Manuscripts. The scribe case of Jacques Bittner. In: *The Musical Sources of Spiš/Zips and Central Europe*. Ed. Janka Petőczová. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2018, s. 44-59.

⁴ V prílohe č. 1 sa porovnávajú tlače: *Piece du luth* (D. Gaultier, 1670), *Livre de tablature* (D. Gaultier, 1672), E. Reusner ml. (1676), *Piece de Luth en Musique* (Perrine, 1680), *Livre de Musique pour le Lut* (Perrine, 1680), Charles Mouton (ca 1680), Jacques Gallot (1684), Ph. F. Le Sage de Richée (1695), Ferdinand Ignaz Hinterleitner (1699), Ernst Gottlieb Baron (1727).

ktorá sprevádza autora knihy počas celej jej prípravy, a to „ako správne charakterizovať výraz *fenomén barokovej lutny v kláštore*“. Pri odpovedi na túto otázku musel autor siahnuť k výskumu archívnych dokumentov a sledovať hudobnú kultúru v prostredí života mníchov v sliezskych (resp. stredoeurópskych) kláštoroch v 18. storočí. Z archívnych dokumentov sa ako dôležité ukázali listy a korešpondencia mníchov; spomeňme aspoň doteraz neznámy list z roku 1721, v ktorom sa **Franz Xaver von Rath und Duchzim** obracia na krzeszówského pátra **Dominica Geyera** s otázkou na pôsobenie svojho nebohého brata (**Johann Wenzeslaus von Rath und Duchzim**), ktorý bol mníchom v krzeszówskom kláštore v rokoch 1708 – 1712, pričom spomína jeho kvalitnú hru na lutne, jeho hudobný nástroj a aj ďalšie lutny, ktoré sa mali v kláštore nachádzať. Keďže išlo o obdobie, počas ktorého v kláštore pôsobil páter **Hermann Kniebandl** (od 1705), je viac než isté, že lutnová hra na začiatku 18. storočia mala pevné miesto v živote mníchov, ktorí muzicírovali spoločne.

Ďalšie úvahy autora vedú k záveru, že nešlo len o tzv. *Tafelmusik*, ale hlavne o muzicírovanie, pri ktorom cisterciáni využívali svetské skladby na rozvoj mníšskej zbožnosti (duchovné cvičenie, vnútorné očistenie duše, silný dôraz na zmyslové vnímanie, vrátane sluchového vnímania). Sakralizácia svetského repertoáru je napokon evidentná z rukopisov obsahujúcich hudbu v cyklických dielach charakteru *vanitas* spätých s hudobným žánrom *tombeau* a *lamento*. Najnovšie výskumy ukazujú, že hudobné cykly takéhoto typu nadobudli v regióne určité lokálne i širšie akceptované črty; takýto latinský a nemecký piesňový a oratoriálno-kantátový repertoár bol v regióne obľúbený a využíval sa aj ako prostriedok protireformačnej činnosti jezuitov v Sliezsku. Veľmi podobné črty vykazuje hudobný reper-

toár v jezuitských sodalitách v strednej Európe.⁵ V širšom eschatologickom a kultúrnom kontexte repertoár katolícky i evanjelický vykazoval mnohé prieniky medzi duchovnými a svetskými piesňami.

Zbierka lutnových tabulatúrnych rukopisov v krzeszówskom kláštore obracia našu pozornosť na cisterciánsky kláštorňý komplex, ktorý sa v súčasnosti nazýva aj *Európska perla baroka*. Unikátna architektúra ho stavia do pozície jedného z najvýznamnejších kláštorov v historickom regióne Sliezska. Pre muzikológiu je však ďalším z dôkazov jedinečnosti hudobnej kultúry tohto regiónu, v ktorom malo pestovanie lutnovej hudby v 18. storočí svoje špecifické miesto aj v kláštoroch. Pri porovnaní s prameňmi lutnovej hudby zachovanej na území Slovenska vidíme odlišnosti v chronológii i type prameňov. U nás sa zachovalo viac hudobnín zo 16. a 17. storočia, a to predovšetkým hudobniny tlačené, obsahujúce lutnovú hudbu a inštrukcie hry na lutne v Levočskej evanjelickej zbierke hudobnín (Jean Baptiste Besard, 1603); v Bardejovskej evanjelickej zbierke hudobnín (Matthäus Waissel, 1573) v knižnici Johanna Sambuca (Othmar Luscinius, 1536; Valentinus Bakfark, 1553) a v Dernschwamovej knižnici pôvodne depоновanej v Banskej Bystrici, neskôr v kráľovskej knižnici vo Viedni (Sebastian Virdung, 1511; Othmar Luscinius, 1536; Hans Gerle, 1537, 1546).⁶ Z prelomu 17. a 18. storočia je azda najznámejším rukopisným prameňom *Levočský lutnový tabulatúrny zborník B*, ktorého repertoár je možné v súčasnosti študovať aj v databáze RISM (Collection, ID no.: 1001114626).

Kniha *Lutnia w klasztorze. Fenomen dworskiego instrumentu w kulturze Śląska XVII i XVIII wieku* je jednou z mála rozsiahlych syntetických monografií venovaných konkrétnym prameňom lutnovej hudby, ich hudobnohistorickému výskumu spojenému

⁵ WALTER, Rudolf: Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau : von Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1810 (= Musik des Ostens 15). Kassel : Bärenreiter, 1996, s. 162-165. JEŽ, Tomasz: Some Remarks About the Provenance of the Lute Tablatures from Grüssau / Krzeszów. In: *Musicology Today* 15, Polish Studies on Baroque Music, 2009, s. 133-146.

⁶ HOTTMAR, Michal: Tlačené pamiatky lutnovej hudby na Slovensku v 16. storočí. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : STI-MUL, 2007, s. 265-283.

s transkripciou, edíciou a zároveň s informáciami o predvážaní skúmanej hudby. Tento komplexný prístup k problematike poukazuje na bohaté skúsenosti jej autora; **Grzegorz Joachimiak** (PhD, Assistant Professor) je primárne historickým muzikológom, ale zároveň i aktívnym hudobníkom, klasickým gitaristom s rozšíreným vzdelaním hry na historických lutnových hudobných nástrojoch. V roku 2013 sa podieľal – transkripciou hudby, produkčne aj interpretačne ako lutnista – na nahrávke *Saint Amour – Muzyka z rękopisów tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich* (CD Album, Poland, 2013, 69 min.), ktorá sa realizovala priamo v priestoroch kláštornej knižnice bývalých krzeszowských cisterciánov v spolupráci s vynikajúcimi umelcami – Jan Čižmář (jedenást- a trinástzborová lutna, baroková gitara), Julia Karpeta (viola da gamba), Marta Kratochvílová (baroková priečna flauta) a Martyna Pastuszka (barokové husle). Grzegorz Joachimiak sa od roku 2008 venuje dejinám hudobnej kultúry strednej Európy, histo-

rického i súčasného Poľska a regiónu Sliezska so zameraním na teóriu hudby, hudobné mecenášstvo a historicky poučenú interpretáciu lutnovej hudby. V súčasnosti pracuje na Katedre muzikológie Vroclavskej univerzity a zároveň prednáša v Oddelení starej hudby na Hudobnej akadémii Karola Lipińskiego vo Vroclave (Organ, Harpsichord and Early Music Department, Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław). Kniha je rozšírenou a do detailov prepracovanou verziou jeho dizertačnej práce *Rękopiśmienne tabulatury lutniowe z I połowy XVIII wieku ze zbiorów cystersów z Krzeszowa. Repertuar – praktyka wykonawcza – mecenat artystyczny*, za ktorú dostal v roku 2017 celoštátne ocenenie, prvé miesto v súťaži muzikologických dizertačných prác „Professor Hieronim Feicht’ National Competition for The Best Doctoral Dissertation”.

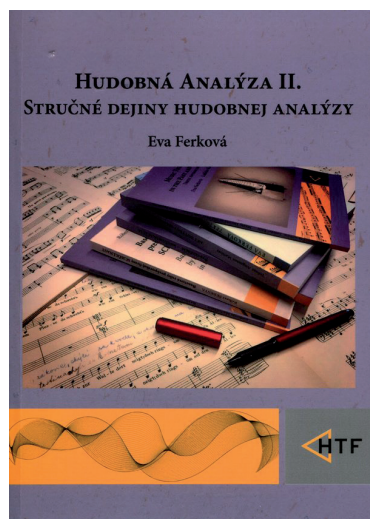
<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2022.1.8>

Janka Petőczová

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Eva Ferková: Hudobná analýza II. Stručné dejiny hudobnej analýzy

Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Hudobná a tanečná fakulta, 2021, 180 s. ISBN 978-80-8195-077-3



Analytická reflexia (komponovanej) hudby predstavuje širokú paletu prístupov, v ktorých možno sledovať jednak historický vývoj, ako aj výsostne nelineárne rozvetkovanie najmä v dvadsiatom storočí a súčasnosti. Najnovšia monografia Evy Ferkovej je druhým dielom trojzväzkového diela *Hudobná analýza* a zaoberá sa, ako napovedá podnázov, vývojom analytických prístupov. Autorka v mnohom rozširuje poznatky a nadväzuje na systematicku hudobnej teórie z prvého dielu „trilógie“. Prezentovaná publikácia sa však zameriava na systematické mapovanie evolúcie teoreticko-analytického myslenia od staroveku až po súčasnosť. Čím bližšie sa dostávame k súčasnosti, tým viac sa v jednotlivých kapitolách prejavuje tendencia prehlbovať a obohacovať

výklad. Prvé kapitoly sú teda pomerne stručné, zatiaľ čo posledná kapitola (o hudobnej analýze po 2. svetovej vojne) predstavuje obsahom i rozsahom ťažisko práce. Tento trend naprieč monografiou je pochopiteľný a úplne akceptovateľný, keďže ambíciou práce je podnietiť k „novým úvahám o podstate a významu hudobnej analýzy, o jej minulom a možno budúcom vývoji...“ (s. 7) a zdá sa, že tiež zachytiť a predstaviť aktuálne trendy v odbore.

Monografia je zložená zo siedmich kapitol, rozdeľujúcich históriu európskej hudobnej teórie na logické celky. Nenápadnou, ale z nášho pohľadu prínosnou devízou výkladu sú stručné charakteristiky jednotlivých období z hľadiska teórie hudby na začiatku každej kapitoly, ktoré čitateľovi jasne a okamžite priblížia základné znaky obdobia. Napríklad autorka charakterizuje druhú polovicu 19. storočia ako: „začiatky tvarovej analýzy a uznanie psychologického pôsobenia hudby, analýza ako historiografická metóda.“ (s. 41)

Zatiaľ čo samotné kapitoly týkajúce sa staroveku, stredoveku, 17. a 18. storočia sú pomerne stručné, v ďalšom výklade sú podrobnejšie predstavené teoretické koncepcie napríklad Johanna Matthesona, Heinricha Christopha Kocha, Carla Czerneho, Antonína Rejchu. Ďalej je priestor venovaný tvarovej analýze Adolfa Bernharda Marxa a autorka vysvetľuje tiež vzťah analýzy a hudobnej historiografie.

Autorka sa jednotlivým analytickým teóriám venuje skôr z historického a, možno povedať, estetického pohľadu, čo vyplýva z cieľa a predmetu publikácie. Podobne je skúmaný aj prístup Huga Riemanna, čo je napokon pochopiteľné, keďže podrobnejšie rozoberanie tohto prístupu by bolo pomerne redundantné, zvlášť pri zvážení jeho širokého uplatnenia ako základnej analytickej metódy v našom regióne.

Ďalej predstavuje prínosy hudobných teoretikov a skladateľov Eduarda Hanslicka, Guida Adlera, Hansa Mersmanna, Paula Hindemitha a ďalších. Významné je najmä priblíženie schenkerovskej analýzy, postupu hlboko zakoreneného a široko uplatňovaného v medzinárodnom hudobnoteoretickom výskume.

Tendencia prehlbovania a rozširovania vykladaných poznatkov je zrejmä už zo sku-

točnosti, že posledná kapitola predstavuje polovicu textu publikácie. Obsahom kapitoly je výklad hudobnej analýzy od konca 2. svetovej vojny po súčasnosť a sú v nej prezentované najaktuálnejšie metodológie hudobnoteoretickej reflexie západnej komponovanej hudby, v slovenskej muzikológii zväčša opomínané. Najmä v tejto kapitole sa prejavuje autorkin široký záber v oblasti hudobnej analýzy, ktorej rôzne štýly sa v súčasnosti nelineárne vyvíjajú. Táto kapitola už nie je koncipovaná chronologicky, pretože hovorí o „paralelnej diverzifikácii a rozmanitosti nazerania na význam a (očakávané) výsledky analytických aktivít.“ (s. 9)

V tejto kapitole sú analytické prístupy priblížené oveľa podrobnejšie než v prvej polovici knihy, čo sa odráža tiež na zvýšenom počte notových a grafických príkladov. Autorka sa venuje teóriám, ktoré sú pomerne pevne etablované v medzinárodnej muzikológii (Richard Réti, Hans Heinrich Eggebrecht). Z tohto pohľadu je azda najprínosnejšie predstavenie a opísanie teórie tónových množín (Allen Forte) – základného nástroja analýzy atonálnej hudby. Do kontextu svetových analytických prístupov monografia stavia aj práce česko-slovenského muzikologického prostredia (Miroslav Filip, Eva Ferková, Peter Faltin a i.).

Zároveň publikácia prezentuje najnovšie, stále sa rozvíjajúce vedecké metódy skúmania hudby. Sú nimi napríklad memetika, teória pravdepodobnosti či kybernetika a teória informácie. Pomerne veľký priestor ponúka počítačovej analýze, v čom sa odráža autorkino dlhodobé profesijné zameranie na túto oblasť. Treba však podotknúť, že pod touto rozsiahlou témou sa skrýva aj zaujímavá a pre „každodennú“ analytickú prax hodnotná podkapitola o grafickej vizualizácii výsledkov nielen počítačovej analýzy.

Autorka sa vo všeobecnosti zdržiava hodnotenia jednotlivých metód, i keď jej vlastné komentujúce úvahy sú zakomponované v texte o súčasných metódach. Chápeme to ako usmerňujúcu reakciu na neustále sa vyvíjajúce analytické štýly a ako praktickú pomôcku, teda jeden z prejavov formálnej stránky publikácie, ktorá je v mnohom prezentovaná nielen ako vedecká štúdia, ale aj ako didaktický text. Koncepcia monografie podnecuje tiež

ku komparácii jednotlivých analytických prístupov, najmä pokiaľ ide o prístupy vzniknuté v jednom období.

Na záver treba podotknúť, že rozsah publikácie neumožňuje dopodrobna vysvetliť všetky predmetné témy, čo ani nie je jej cieľom – podnázov priznáva, že ide o *stručný* prehľad jednotlivých prístupov. Preto by čitateľ nemal očakávať, že po prečítaní bude schopný uplatniť vybrané prístupy v analytickej praxi. Na druhej strane, čitateľ má možnosť stručne sa oboznámiť s rôznymi koncepciami a vybrať si tú, ktorej aplikácia bude najefektívnejšia pre potreby jeho analýzy. Autorka tiež ponúka širokú bibliografiu pre hlbšie štúdium jednotlivých metód.

Je zrejmé, že v našom regióne je stále zažívaný pomerne jednostranný spôsob hudobnoteoretickej analýzy, ktorý, aj keď často postačujúci, je v mnohom obmedzený – najmä pokiaľ ide o hudbu dvadsiateho storočia a hudbu novú (máme na mysli riemannovskú, resp. neoriemannovskú analýzu). Aj z tohto pohľadu je monografia Evy Ferkovej prínosom. Do povedomia vnáša nové prístupy, rozširuje horizonty a jednoznačne obohacuje slovenskú muzikológiu.

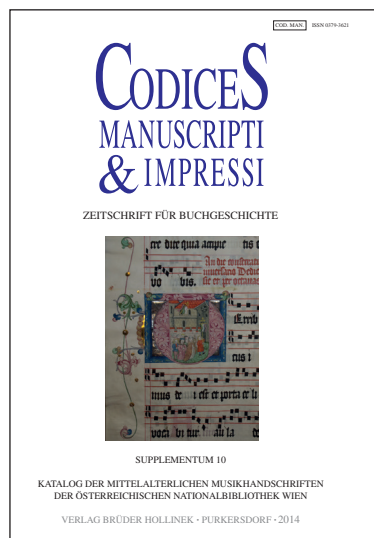
<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2022.1.9>

Marián Štúň

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Robert Klugseder: Codices manuscripti & Impressi: Zeitschrift für Buchgeschichte. Supplement 10

Purkersdorf : Verlag Brüder Hollinek, 2014 [online]. ISSN: 0379-3621. Dostupné na: <https://e-book.fwf.ac.at/view/o:599>



Recenzovaná kniha patrí do série publikácií *Codices manuscripti & Impressi: Zeitschrift für Buchgeschichte Supplementum*, v ktorej od roku 2013 vychádzajú súpisy rukopisov uložených v rakúskych knižniciach. Robert Klugseder patrí medzi pravidelných autorov týchto prác a okrem katalógov *Codices Manuscripti & Impressi, Supplement 10* a *Codices Manuscripti & Impressi Supplement 13*,¹ kde je uvedený ako hlavný autor, prispel jednotlivými kapitolami aj do ďalších dielov série.²

V uvedenej práci sa so spoluautormi (Ana Čizmić, Alexander Rausch, Eva Veselovská, Hana Zühlke, Oscar Verhaar a Vera Charvát) zaoberá stredovekými hudobnými, prevažne liturgickými rukopismi uloženými v Rakúskej národnej knižnici, pričom hlavným cieľom je vytvoriť ich katalóg so stručným

¹ KLUGSEDER, Robert: *Codices manuscripti & Impressi: Zeitschrift für Buchgeschichte. Supplement 13*. Purkersdorf : Verlag Brüder Hollinek, 2019.

² KLUGSEDER, Robert: Die Notation des Hymnars der Admonter Riesenbibel. In: *Codices Manuscripti*. Heft 73/74, 2010, s. 9-14; KLUGSEDER, Robert: Die mittelalterlichen liturgischen Handschriften der Bibliothek des Deutschen Ordens in Wien. In: *Codices Manuscripti*. Heft

opisom každej položky. Publikáciu delí do šiestich kapitol, z nich ťažiskovú zložku tvorí druhá kapitola, ktorá predstavuje hlavný katalóg obsahujúci 108 rukopisov.

Klugseder pracuje s prameňmi precízne, a pritom dbá na formálnu prehľadnosť. Ku každému rukopisu úvodom ponúka základný a stručný opis, ktorý reflektuje daný rukopis na základe siedmich hľadísk: katalóg, písmo, notácia, doplnky, väzba, pôvod a literatúra. Následne podľa kodikologických zvyklostí rozpisuje štruktúru rukopisov, pričom odkazuje na konkrétne čísla fôlií. Nesmiernym prínosom je aj pripojenie monografickej state ku každému rukopisu, kde sa napríklad zaoberá postupmi pri určovaní proveniencie, či komentuje paleografické aspekty. Slabú stránku textu však predstavuje pomerne frekventované kopírovanie zhodných odstavcov k prameňom pochádzajúcich z rovnakých kolekcii, čiže s takmer totožným opisom mnohých aspektov, ako sú napríklad takmer identické údaje pri charakteristike františkánskych graduálov z Bechyně a ďalších iných. Z formálneho hľadiska boli pre zjednodušenie využité viaceré skratky, ich tabuľka je umiestnená v úvode knihy, nevýhodou je však ich výrazne vysoký počet, ktorý môže viesť k miernej dezorientácii. Najvernejšie to dokladujú skratky ako „s“ (saeculum), „S“ (Sext), „S.“ (Seite), „S:“ (Schrift); alebo „v“ (verso), „V“ (Vesper), „V.“ (Vers) a iné.

Čo sa týka výberu prameňov, ako cieľ projektu sú explicitne uvedené stredoveké rukopisné pramene, avšak už v úvode k nim autor zaraďuje aj polyfónne pramene siahajúce až do 16. storočia. Mnohé z nich takisto dopodrobna rozoberá v hlavnom katalógu, typickým príkladom sú polyfónne spracované omše, motetá, chansony a ďalšie žánre, skomponované autormi ako Josquin des Prez, Pierre de La Rue, Heinrich Isaac a ďalší. Ani v prípade polyfónnych kódexov však nie je úplne jasné, na základe akých kritérií boli

vybrané, pretože ich selekcia je do značnej miery nekompaktná. Je to možné pozorovať napríklad na rukopise Mus.Hs. 15500 uvedenom v hlavnom katalógu, avšak prameň Mus.Hs. 15499 k nemu komplementárny už spomenutý nie je, a to ani v celkovom súpise kníh. Tieto skutočnosti v texte vytvárajú istý obsahový nesúlad a katalóg tým stráca na svojej integrite.

Po katalógovej časti sa v publikácii nachádza zoznam všetkých notovaných prameňov uložených v Rakúskej národnej knižnici, autor ich uvádza dokopy až 367. Žiaľ, kvôli tomu, že autor formatoval signatúry odlišne oproti katalógu Rakúskej národnej knižnice, stráca tabuľka na svojej výpovednej hodnote. Katalóg ďalej obsahuje bibliografický súhrn, registre k menám, miestam a signatúram, ktoré sú v publikácii tohto typu priam nevyhnutné, a nakoniec katalóg obrázkov.

Aj napriek tomu, že ide o klasický katalóg, práca svojím spôsobom presahuje hranice tohto pojmu. Týka sa to nielen vyššie spomínaných monografických statí, ale aj iných zreteľov, ako je napríklad poukázanie na nové zistenia vo výskume prameňov, ktoré nie sú súčasťou hlavného katalógu. Vhodným príkladom, s výhradným významom pre české pramene, je krátka stať v úvode práce, vložená do podkapitoly *Auswahl besonderer Handschriften bzw. Handschriftengruppen*, venujúcej sa vybraným kódexom. Klugseder píše o fragmente, ktorý je súčasťou väzby kódexu so signatúrou 1332. Obsahuje spevy k sv. Vojtechovi a časovo ho možno zaradiť približne do roku 1100. Je fascinujúce, že najstaršie známe pramene s podobnými spevmi pochádzajú až zo 14. storočia, pričom česká muzikologička Renata Pušová ešte pred týmto objavom ponúkla hypotézu ich zaradenia už do 11. storočia.³ Klugseder v stati mylne pripisuje tento úspech Davidovi Ebenovi a jeho textu s rovnakou tematikou. Eben však v tejto sú-

73/74, 2010, s. 31-42; KLUGSEDER, Robert: Ergänzungen zu Supplementum 7 (2012) der Codices Manuscripti: Quellen zur mittelalterlichen Musik- und Liturgiegeschichte des Klosters Mondsee. In: *Codices Manuscripti & Impressi*. Heft 91/92, 2013, s. 91-92.

³ PUŠOVÁ, Renata: Das Prager Offizium des heiligen Adalbertus. In: *Hudební věda*, roč. 48, 2011, č. 1, s. 95-115.

vislosti odkazuje výlučne na Pušovej spomínanú publikáciu.⁴

Odhlídnuc od uvedených nezrovnalostí je možné konštatovať, že publikácia predstavuje veľký prínos práve pre českého čitateľa. Potvrdzuje to aj výnimočne vysoký počet rukopisov priradených k českej proveniencii. Ide o 42 exemplárov, z ktorých je až k 29 priradené konkrétne mesto (Praha, Litoměřice, Křivoklát), či dokonca inštitúcia – konkrétne kartuziánsky kláštor v Královom Poli, kláštor cisterciiek na Starom Brne, františkánske kláštory v Bechyni a v Olomouci, Kostol sv. Petra a Pavla v Čáslavi či Kostol sv. Jakuba v Kutnej Hore. Najpočetnejšími skupinami sú pritom pražské a kráľovopolské rukopisy.

Veľkou výhodou práce je, že jednotliví autori katalógových častí sa nevenujú výhradne len opisu konkrétneho prameňa, ale vzájomne ich medzi sebou prepájajú, čím nepriamo

predkladajú nové možnosti zamerania budúcich výskumov. Napríklad pri rukopisoch z kláštora v Gamingu poukazujú na usporiadanie a výber spevov typických pre kartuziánsku liturgiu, pričom odkazujú na podobné skutočnosti v rukopisoch z kráľovopolského kláštora. Je vskutku pozoruhodné, že existuje predpoklad prepojenia práve týchto dvoch konventov, a to v súvislosti so založením kartúzy v Brne a pôvodu jej kníh z Gamingu.⁵ Už len na základe uvedených opisov a obsahov kníh je možné nachádzať isté korelácie medzi prameňmi mnohých rádov, čím sa takisto otvárajú možnosti k štúdiu a poznávaniu ich liturgie.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2022.1.10>

Zuzana Badárová

Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta
Masarykovy univerzity

⁴ EBEN, David: Eine unbekannte Quelle zum Prager Offizium des hl. Adalbert. In: *Hudební věda*, roč. 51, 2014, č. 1-2, s. 7-20.

⁵ WITKOWSKI, Rafał: *Carthusian Library Catalogues*. In: Die Reichskartause Buxheim 1402-2002 und der Kartäuserorden: Internationaler Kongress vom 9. bis zum 12. Mai 2002. *Analecta Carthusiana*, 2004, s. 92.